



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE LETRAS-IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO ESPANHOL

LIZANDRA MAYARA TAVARES DA SILVA

**A TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM DE *EL REGRESO DEL INDIO*:
ESTRATÉGIAS DO HUMOR EM LES LUTHIERS**

Brasília

2019

Lizandra Mayara Tavares da Silva

**A TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM DE *EL REGRESO DEL INDIO*:
ESTRATÉGIAS DO HUMOR EM LES LUTHIERS**

Projeto Final do Curso de Tradução, apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras/Tradução Espanhol pela Universidade de Brasília (UnB).

Brasília, Dezembro de 2019

FOLHA DE APROVAÇÃO

Projeto Final de Graduação apresentado à
Universidade de Brasília como requisito
parcial para obtenção do grau de Bacharel
em Letras-Tradução Espanhol.

Lizandra Mayara Tavares da Silva

Data _____ de
apresentação: 09 de
dezembro de 2019.
Menção: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luis Carlos Ramos Nogueira (Orientador)

Profa. Me. Magali de Lourdes Pedro

Profa. Dra. María del Mar Páramos Cebey

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças ao apoio imensurável que recebo diariamente da minha família e pessoas queridas, para eles ofereço todos os meus agradecimentos.

Aos meus pais, pelo amor, pela compreensão e exemplos diários de superação. Agradeço por tudo, sempre.

Às minhas irmãs, pela paciência e apoio contínuos.

Aos meus amigos, por continuarem comigo todos os dias.

E ao meu orientador, por me guiar nessa jornada única.

E todos os dias, acima de tudo e independente de qualquer coisa, agradeço a Deus por traçar meus caminhos.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo oferecer uma análise da obra “El Regreso del Indio”, pertencente ao repertório de apresentações do grupo de comédia argentino Les Luthiers. Especificamente, tentar compreender os aspectos humorísticos na obra relacionados a cultura e linguagem. Tendo como base as premissas da tradução comentada e do funcionalismo alemão, o presente trabalho procura refletir sobre os principais problemas encontrados na tradução. Especialmente tais problemas se manifestam através de: jogos linguísticos e da pseudo tradução simultânea entre o português e espanhol, cujo humor surge a partir da interpretação dúbia das palavras, e do que é conhecido como *code-mixing* no âmbito do bilinguismo. No que concerne a cultura, o cenário apresentado é o majestoso ambiente da Cordilheira dos Andes: seu povo, seu folclore e sua configuração geográfica. Sendo assim, o desafio principal e evidente é abordar tais questões, levando em consideração a tradução para legendagem. Em outras palavras, a questão aqui levantada é a de encontrar soluções para a principal intenção comunicativa do texto: produzir o humor.

Palavras-chave: tradução comentada, humor, tradução simultânea, legendagem

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo ofrecer un análisis de la obra “El Regreso del Indio”, cuyos autores son los cómicos argentinos del grupo Les luthiers. Concretamente, se procura entender los aspectos del humor en la obra, relacionados con la cultura y el lenguaje. Teniendo como base las premisas de la traducción comentada y del funcionalismo alemán, el presente trabajo procura reflexionar acerca de los principales problemas encontrados en su traducción. Mayormente, dichos problemas se manifiestan a través de los: juegos lingüísticos y de la pseudo traducción simultánea entre el Francés y el Español, cuyo humor surge a partir de la doble interpretación de las palabras, y de lo que se conoce como *code-mixing* en el ámbito del bilingüismo. En lo que concierne a la cultura, el escenario que se presenta es el majestuoso ambiente de la Cordillera de los Andes: su gente, su folclore y su configuración geográfica. Así, el reto que se nos pone de manifiesto es abordar todas esas cuestiones, teniendo en cuenta la traducción para el subtitulado. En otras palabras, lo que aquí se plantea es aportar soluciones justificadas para la principal intención comunicativa del texto: producir el humor.

Palabras clave: traducción comentada, humor, traducción simultánea, subtitulado

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	53
Tabela 2: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	55
Tabela 3: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	57
Tabela 4: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	59
Tabela 5: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	61
Tabela 6: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	64
Tabela 7: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	65
Tabela 8: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	66
Tabela 9: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	67
Tabela 10: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	68
Tabela 11: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	68
Tabela 12: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	69
Tabela 13: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	70
Tabela 14: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	71
Tabela 15: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	71
Tabela 16: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	71
Tabela 17: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	72
Tabela 18: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	72
Tabela 19: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	73
Tabela 20: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	73
Tabela 21: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	74
Tabela 22: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	74
Tabela 23: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	74
Tabela 24: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	74
Tabela 25: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	75
Tabela 26: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	76
Tabela 27: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	76
Tabela 28: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	77
Tabela 29: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	77
Tabela 30: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	77

Tabela 31:Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	77
Tabela 32:Processo de Tradução e comentários do trecho analisado	78

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A CULTURA ANDINA	18
2.1 cenário e protagonismo na história da América do Sul	18
2.2 O folclore andino	20
3 UM PANORAMA SOBRE O BILINGUISMO E O CONTATO ENTRE LÍNGUAS	23
3.1 A Alternância de códigos	26
3.2 A interferência linguística	31
3.3 O <i>code-mixing</i>	32
4 LES LUTHIERS: TRAJETÓRIA E PARTICULARIDADES	33
5 EL REGRESO DEL INDIO	40
5.1 Trama e especificidades do humor	40
6 MODALIDADES DA TRADUÇÃO	42
6.1 A tradução simultânea	42
6.2 A legendagem como categoria da tradução audiovisual	44
6.3 Normas técnicas e textuais da legendagem	46
7 METODOLOGIA E ANÁLISE DE DADOS	50
7.1 Metodologia	50
7.2 Análise de Dados	52
7.2.1 Problemas surgidos a partir da formação do duplo sentido	53
7.2.1.1 Lava andina/ Lava activa / Lava Andina	53
7.2.1.2 En el Este, Y en este / No leste, Para este / No leste, No leste	56
7.2.2 Um jogo linguístico com a contração “al”	57
7.2.2.1 Altiva; Alelante; Altanero; Al-horno / Nobre; Noejante; Notório; no forno / Altiva; Alado; Altaneiro; A la carte	57
7.2.3 Trava-línguas	60
7.2.4 Compact / CD	61
7.2.5 A pseudo tradução simultânea e o uso criativo da sobreposição de códigos: Mesclas / interferências / alternâncias	62
7.2.6 As referências culturais/regionais dos Andes.	73
7.2.6.1 Cumbres Andinas / Montanhas Andinas	73
7.2.6.2 cóndor / condor / condor-dos-andes	74
7.2.7 Casos de omissão na legendagem	74
7.2.8 Citação de ícones da cultura francesa	77
8 CONCLUSÃO	79

REFERÊNCIAS

82

APÊNDICE

88

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho procura desvelar as particularidades do universo humorístico do grupo argentino Les Luthiers, com ênfase no episódio “El Regreso del Indio”, sob a ótica da tradução comentada, recomendada por Willians & Chester (2002). Tanto na Argentina, como em outros países hispano americanos, o grupo Les Luthiers se consolidou como um dos principais símbolos do humor e da cultura iberoamericana. Suas apresentações ficaram famosas pelo fato de se servir da música como base para a construção de um humor refinado, cuja estratégia recorrente é o emprego da língua espanhola em suas mais variadas (des) construções.

Em qualquer que seja o tema abordado, é possível reconhecer algum tipo de jogo linguístico, seja de viés sintático ou semântico. Do mesmo modo, é recorrente o emprego de alguma figura de linguagem, além da exploração de algum tema cultural que serve como espinha dorsal do episódio. Em “El Regreso del Indio”, ademais, há um elemento que torna sua tradução ainda mais difícil. Trata-se de uma suposta tradução simultânea envolvendo o par linguístico espanhol-francês. Assim, o presente trabalho nasce da necessidade de desvendar como se dá o processo tradutório envolvendo os aspectos citados anteriormente, levando-se em consideração o seu objetivo maior: a produção do humor na língua de chegada.

Entretanto, o riso, é uma das reações do corpo humano mais espontâneas, responsável por oferecer as melhores sensações, entre elas, a tão almejada felicidade. Apesar de ser uma manifestação natural, os mecanismos responsáveis por uma boa risada são, no mínimo, subjetivos. Essa subjetividade perseguiu e persegue os maiores filósofos da humanidade, que buscam encontrar respostas para uma reação, que ao mesmo tempo que é individual, partindo de experiências singulares, também é, acima de tudo, um evento coletivo. Sabe-se que essa reação acontece, mas por quê? Como? O que tem graça e o que não tem? Onde um vê humor, o outro pode não ver absolutamente nada. Qual é a graça, afinal de contas?

Do um ponto de vista físico, sabe-se que a endorfina é um dos principais hormônios liberados pelo corpo durante um simples sorriso ou espalhafatosa

gargalhada, agindo como um calmante natural para o corpo. Além disso, a circulação aumenta, os pulmões absorvem mais oxigênio e os músculos relaxam, todos conspirando a favor da criação de um bem-estar físico imenso.

A partir de um enfoque teórico, algumas definições tentaram decodificar a concretização do humor, e explicá-lo de forma congruente. Para essa análise, três teorias multidisciplinares sempre são utilizadas: a teoria da superioridade, a teoria da incongruência, e a teoria do alívio. Essas teorias podem participar de maneira individual no discurso humorístico, ou conjuntamente. E também, seus usos podem estar aplicados a diferentes situações, como o sarcasmo, a ironia, a ambiguidade (TABACARU, 2015) ou até em artifícios clássicos, como os jogos de palavras presentes em “El Regreso del Indio”.

Na teoria da superioridade, segundo Tabacaru (2015), Platão foi o primeiro a perceber que no humor há uma essência maliciosa ou invejosa. Ideias parecidas também foram levantadas pelos filósofos Aristóteles e Cícero, que também observaram esses mesmos indícios em situações que supostamente provocam o riso. Assim, aquilo que é engraçado ou apresenta humor, tem precedência em ações que são vistas como ridículas, anormais, tipicamente originárias das falhas e defeitos do outro. Portanto, ao atribuir essas características ao outro o sentido da superioridade nasce. Como retifica Tabacaru (2015), esse é o famoso “rir de alguém”, e não para alguém ou com alguém. Então, sentir que o outro é o ridículo, seria uma das principais razões para o efeito do humor nas ideias concebidas pela teoria.

A teoria da incongruência também tem origem nos estudos dos filósofos Platão, Aristóteles e Cícero. Para essa aceção do humor, os efeitos paradoxos, contraditórios e contrastantes serão os principais causadores do cômico. Essa teoria afirma que, quando um sistema factual é quebrado por um elemento surpresa ou inesperado, o efeito da quebra de expectativa naturalmente acarreta a um senso humorístico da situação contraditória, o que pode ser observado usualmente na figura de linguagem da ironia (TABACARU, 2015).

A terceira, teoria do alívio, é baseada em princípios Freudianos. Nessa abordagem o ponto de vista é voltado às estruturas e exigências sociais. Considera-se que o humor é uma ferramenta de alívio contra as normas sociais impostas e sentimentos reprimidos, ou seja, uma maneira de se livrar da tensão (NETO, 2011).

Estudos linguísticos também apresentam diferentes teorias para o uso do humor na linguagem, como a teoria semântica de scripts no humor ou teoria geral do humor verbal. Segundo Attardo (2017), a teoria é baseada na semântica, e tem como condições a presença de dois *scripts* diferentes em um texto, ou então *scripts* diferentes que podem se tornar compatíveis. Dessa forma, duas hipóteses são levantadas, e ao fim uma será revelada como definitiva, causando o humor final do texto. Para isso acontecer o modo comunicativo é essencial.

Attardo (2007) define que a intenção comunicativa do texto humorístico normalmente segue o modo não *bona-fide*, ou seja, não confiáveis. Isso quer dizer que textos linguísticos de humor brincam com aspectos implícitos e inesperados. Assim, o leitor deve estar atento e desconfiado para possíveis mudanças de *script*. O humorista então, brinca com todos esses conceitos, quebrando regras, paradigmas e revelando aspectos impróprios da sociedade. Seu papel é encontrar situações suscetíveis ao humor, desconstruindo os estereótipos.

Não obstante, quando o assunto são os gatilhos linguísticos e culturais que permeiam a produção do humor, localizado num nível hierárquico acima do riso, várias são as conjunturas que podem ser encontradas como parâmetro para entender os processos responsáveis por esse fenômeno. A partir daí o humor se torna uma caixinha de surpresas, dependente de várias condições, e causando diversos efeitos.

Em primeiro lugar, a língua e a cultura tem como origem uma necessidade social complexa. Assim como existem diferentes sociedades, com diferentes línguas e culturas, o humor pode surgir como característica inerente a essas condições, sendo proporcionalmente específico a cada uma delas. Por certo, o riso ou o humor

não poderiam existir sem que houvesse necessidades sociais pois elas são, de certo modo, responsáveis por estabelecer relações importantes na convivência cotidiana e, por fim, também por formar identidades.

Isso acontece porque o humor é uma representação da sociedade que o produz e do contexto histórico no qual está inserido. Efetivamente, a interpretação de qualquer que seja o conteúdo humorístico, é subordinado aos códigos da linguagem e da cultura, as variáveis mais importantes na equação humorística que procura obter resultados.

Tendo em vista as pontuações acima, quando se está frente a um texto de conteúdo humorístico para ser analisado, ou especificamente traduzido, vários serão os fatores que poderão modificar a solidificação dos propósitos finais desse gênero textual. É preciso considerar que o objetivo de provocar o riso nas pessoas, pode ser alcançado ou não. Para isso é essencial, especialmente, compreender a correlação que os processos humorísticos têm com os códigos linguísticos e culturais de uma sociedade.

No caso da tradução do humor, dois códigos diferentes devem ser considerados: as línguas de partida e de chegada, e as culturas de partida e chegada, conseqüentemente. Melhor dizendo, existe uma complexa dinâmica a ser interpretada, que vai além das questões linguísticas comuns à todas as traduções. É preciso, antes de tudo decodificar as marcas culturais que produziram aquele humor na língua de partida, e como essas marcas poderão ser definidas no idioma a ser traduzido. Certamente, alguns tipos de humor poderão utilizar conotações universais, facilmente reconhecíveis em qualquer parte do mundo. Mas, será nas especificidades culturais e linguísticas que as maiores adversidades tradutológicas se materializarão.

Nos estudos da tradução, o elemento cultural começou a ser abordado por Eugene Nida em 1960, quem percebeu que a mensagem inicial poderia ser perdida em diferentes contextos culturais ou interpretações do mundo (GENTZLER, 2009). Essa observação foi responsável por dar início à principal mudança de pensamento em relação aos fatores que deveriam ser considerados nos processos tradutológicos

e em análises de traduções. Isso, porque se constatou que todo texto também é uma representação da sua cultura.

Portanto, em princípios tradutórios, para que uma mensagem seja transmitida em outra língua, certos elementos do texto original terão que ser ajustados para a cultura de chegada. Tais objetivos somente poderiam começar a se materializar a partir do redirecionamento da incumbência do tradutor para com o texto de chegada. Em outras palavras, para alcançar as necessidades da cultura de chegada e do seu público-alvo, também haveria que se desgarrar da forma inicial do texto e da cultura na qual está inserido para, de acordo com as normas socioculturais estabelecidas por aquela sociedade que vai consumi-lo, operar os ajustes necessários para que ele se torne compreensível.

Assim, a função da tradução e o papel do tradutor foram repensados. A fidelidade outrora exigida do tradutor ao texto e contexto de partida, dão lugar a um enfoque que prevê e tenta adequar-se às necessidades do leitor final do texto traduzido.

A ideia inicial, de que a função do texto deveria ser ampliada na direção de outras condições, foi aprofundada pelos estudiosos da escola Leipzig na Alemanha (GENTZLER, 2009). Nesse novo âmbito, a teoria do skopos, criada por Hans Vermeer, determina que a tradução é uma ação que tem um fim comunicativo específico. Outros estudiosos, que também utilizaram essa nova abordagem, que ficou conhecida como funcionalismo alemão, foram: Katharina Reiss, Mary Snell Hornby, Justa Holz-Mänttari e Christiane Nord. Entretanto, os nomes mais recorrentes na literatura que tratam do funcionalismo no âmbito da tradução, são Hans Vermeer e Katharina Reiss.

Nessa nova concepção, os funcionalistas alemães compactuam com a liberdade autoral do tradutor; já que os textos em sua essência são diferentes, os métodos utilizados para que o objetivo seja alcançado, que será a mensagem final, também serão relativos. Assim, fica a encargo do tradutor decidir qual será o

melhor recurso a ser empregado, a fim de estabelecer um diálogo entre as diferentes culturas.

Em relação a função específica do texto, Katharina Reiss (1971) defende que entre várias funções do texto, uma conseguirá se sobressair. Conjuntamente, Vermeer e Reiss (1984) criam três categorias de textos: informativos, expressivos e apelativos. Respectivamente, o informativo tem como objetivo final informar algo; o expressivo tem como objetivo expressar a forma artística do texto; e o apelativo tem como objetivo persuadir o leitor de algo.

No parecer do funcionalismo alemão, a cultura está entrelaçada nas estruturas mais profundas do texto, estando responsável pela definição da relevância do tema, dos motivos por trás das necessidades textuais, de que forma ele poderá ser escrito e para quem ele será direcionado (RAMOS-NOGUEIRA, 2017).

Para a teoria do skopos, a intenção comunicativa do texto e sua função expressiva poderão ser encontradas por fim na intermediação entre as duas culturas em que o texto percorre. Essa intermediação é realizada por meio da figura humana do tradutor. Assim, a operação de traduzir não se trata de outra coisa senão um procedimento no qual um emissor pretende transmitir uma informação a um receptor, plasmada em um texto (RAMOS-NOGUEIRA, 2017).

Dessa forma, a tradução estabelece um diálogo entre os dois textos, o que permitiria que a estrutura final atingisse coerência e fluência com do original, já que o processo de interação é calibrado pela análise dos comportamentos culturais de ambas as línguas. Caso a tradução final não consiga transmitir a intenção inicial do texto, ela também não se comportaria como uma transportadora comunicativa das línguas, e assim os resultados não seriam bem-sucedidos. Ambas as culturas permaneceriam isoladas e o texto final não alcançaria resultados significativos.

Para Bassnett (2007) o interesse cultural nos estudos da tradução mudou definitivamente as prioridades tradutológicas. Para essa autora, a interposição cultural é responsável pelo avanço da civilização. O diálogo entre culturas é por si

próprio uma troca intelectual importante no desenvolvimento de novos textos, além do que essa troca cultural permite a resolução entre o que é importante e o que não é importante na história da humanidade. Para isso de fato ocorrer, a tradução seria a principal ferramenta a garantir o avanço das culturas, e da mesma forma ofereceria condições ideais para os estudos das práticas culturais.

Assim, traduzir é uma força transformativa, o que também significa dizer que a manipulação dos textos é uma atividade essencial para que o conteúdo do original se transforme em uma estrutura com sentido e funcionalidade na cultura de chegada.

Em um texto que tem como principal função provocar o riso, ou construir uma atmosfera humorística, as resoluções levantadas pela teoria do skopos e as percepções sobre a relevância da tradução como uma ferramenta cultural serão capazes de oferecer o suporte necessário e, ao mesmo tempo, orientar as decisões tradutórias em um texto impregnado de referências culturais e linguísticas, como é o caso de “El Regreso del Indio”. Mais que tudo, a teoria do skopos, de Vermeer (1984), será capaz de oferecer a liberdade que o tradutor desse tipo de texto precisa para que se cumpra o objetivo de se produzir humor na língua de chegada.

Todas as questões relativas à obra em análise abordadas anteriormente e, considerando-se ainda o desafio de submetê-las às restrições da legendagem, conduzem ao entendimento de que são, por si próprias, motivo suficiente para o desenvolvimento deste trabalho.

Desse modo, estabelece-se como objetivo geral analisar e discutir os problemas tradutológicos contidos no episódio “El Regreso del Indio”, de Les Luthiers. Para melhor organizar o desenvolvimento da pesquisa, o objetivo geral foi desmembrado em três pontos específicos:

Objetivo específico 1: identificar quais são os aspectos linguísticos-culturais da obra selecionada e aventar possíveis soluções.

Objetivo específico 2: identificar como o uso da pseudo tradução simultânea é manifestada no bilinguismo e nas ocorrências de contato entre línguas. Estabelecendo um paralelo entre o português e o espanhol.

Objetivo específico 3: compreender os problemas e restrições da tradução para legendagem.

Assim, este trabalho precisará discorrer sobre os temas que foram considerados essenciais para a análise da obra e a realização da tradução. A começar pela introdução, que através do levantamento dos aspectos teóricos gerais sobre o humor, a cultura e a tradução, oferece uma discussão fundamental para os tópicos que antecedem a análise de dados. Estes tópicos foram suscitados mediante a investigação da conjuntura mais pertinente ao teor humorístico da obra, tais como: cultura e folclore andino; bilinguismo e contato entre línguas; particularidades e humor do grupo Les Luthiers; e modalidades da tradução. Ponderadas as questões teóricas e ambientação da obra no âmbito dos Estudos da Tradução, será possível acompanhar todo o processo tradutório de “El Regreso del Indio”, na análise de dados, seguida das conclusões sobre a realização deste trabalho.

2 A CULTURA ANDINA

A cultura andina permeia, inegavelmente, todo o episódio intitulado “El Regreso del Indio”, desde a presença do indígena e seus costumes como protagonista desta estória até a citação de sua paisagem e dos animais que a habitam. Tendo claro esse fato, torna-se impossível qualquer análise do episódio escolhido para a análise neste trabalho, sem que se compreenda o funcionamento dessa região, seja geográfica ou culturalmente. Assim sendo, dedica-se este capítulo a tentar visualizar essa cultura em detalhes.

2.1 cenário e protagonismo na história da América do Sul

O espaço geográfico da cordilheira dos Andes, cenário da obra em análise, é um território que se estende por mais de sete mil quilômetros e é composto por uma linha de cadeias montanhosas que formam toda a parte do continente ocidental da América do Sul. A paisagem é caracterizada pela sua diversidade de relevos, fauna e flora, com suas planícies que abrigam rios e lagos. Caminhando para o extremo desse panorama das planícies, agregando também as mais altas montanhas do mundo, muitas delas são cobertas por espessas crostas de gelo e neve. Também fazem parte da variedade de paisagens os bosques de vegetação fechada sitiados por nuvens, devido à altura elevada. Essa variedade percorre sete países que dividem fronteiras e adicionam a este espaço seus monumentos naturais. São eles: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Peru, Equador e Venezuela.

A bela paisagem dos Andes também fez parte de um dos processos colonizadores mais intensos da história da cordilheira e da humanidade. Estudos da história antiga voltados para o período precedente à colonização reuniram por muito tempo documentos escritos pelos colonizadores e seus cronistas, com uma abordagem colonialista da história sobre as civilizações das cordilheiras. Isso fez com que por muito tempo se acreditasse que a cultura europeia, especialmente o cristianismo, eram os principais responsáveis pela inserção da história, fé e cultura na vivência desses povos. E que esses eram desaculturados antes da chegada dos povos ibéricos. A ausência de uma análise sobre a verdadeira história desses povos se deve em grande parte ao pensamento xenofóbico da cultura europeia em relação aos hábitos dessas sociedades, assim como pela falta de uma linguagem escrita dos povos andinos, que construía suas narrativas por meio de imagens, símbolos, artesanatos e projetos arquitetônicos (BELMONTE; 1982).

Mesmo com a conservação de algumas crenças e a resistência aborígine, a chegada dos europeus transformou essas práticas de forma definitiva. Após ocupar um pedaço do território dominado pelos maias e astecas (mesoamérica), os espanhóis seguiram em direção à terra de cadeias montanhosas, território controlado em sua maior parte pelos incas (SANTOS; 2011). No contato entre

civilizações andinas e espanhóis, interpõe-se uma diversidade de crenças, culturas, línguas, religiões e etc. que estavam fadadas a entrar em choque. Ambos continentes apresentavam particularidades inerentes às suas maneiras de habitar o mundo.

Tudo que engloba o mundo contemporâneo é fruto das misturas entre os povos. Algumas positivas e outras, nem tanto. Como cita Alvarez (2016) espanhóis e indígenas compartilharam grande parte das suas culturas. A partir desses encontros, aspectos de ambas culturas foram reinventados, identidades ibéricas e indígenas aprenderam novas formas de se expressar acompanhados por ferramentas que ofereciam novos sentidos às técnicas antigas. A cultura na Cordilheira dos Andes, especificamente, ganhou direções novas, como a religião e a língua, mas também preservou os ensinamentos dos seus descendentes. Como exemplo da memória indígena resistente vive a representação teatral da morte de Atahualpa pelos espanhóis. Tal representação acontece na “Fiesta Patronal” e configura um aspecto do folclore andino, representante também das envergaduras do impacto espanhol nessas culturas. Atualmente quando observados as realidades entre os países das cordilheiras, a combinação de elementos culturais é uma realidade essencial para se compreender os sistemas de costumes. Isso também caracteriza a riqueza do folclore, modo de viver e pensar o mundo para os nativos. O folclore resgata a história e os valores das comunidades que o compartilha. Esta perspectiva também se torna importante para se entender o humor e a peça “El Regreso del Indio” e Les Luthiers e sua homenagem ao folclore andino.

2.2 O folclore andino

O folclore andino é composto por mitos, lendas, contos e músicas. Festas tradicionais, muitas vezes oferecem lugar aos ensinamentos andinos e às crenças e misticismos dessa cultura, como as “Fiestas Patronales”, dedicadas aos patronos das cidades, e as “Fiestas del Agua”, uma celebração complexa que homenageia a divindade da água e da terra (Pachamana). Esta última inicia-se com a limpeza dos canais de água em preparação para a chuva, e também abriga feiras de alimentos,

ritos de oferendas à água e termina com um concurso da tradicional dança autóctone “Dança das tesouras”. Segundo Arguedas (2008, p. 13) o folclore:

(...) se inventa um relato para recriar o espírito de seus ouvintes, para ilustrá-los, para exaltar o bom e o belo, para afirmar as regras ou valores morais que regem a conduta de seus grupos sociais, para infundir temor aos castigos que sofrem aqueles que infringem essas regras, para explicar a origem das coisas, para descrever as injustiças e demonstrar que elas não permanecem impunes, para cimentar na alma do ser humano a esperança, para exaltar a imaginação, a fantasia dos ouvintes; enfim, para descrever o mundo terreno, celeste ou social. O mesmo objetivo tem a literatura escrita(...)

A partir do folclore, a cultura pode se manifestar na sua forma autêntica. É uma das formas mais expressivas para se aprender os ensinamentos e pensamentos populares de um determinado grupo da sociedade. Para ser considerado folclore essa expressão deve estar firmada nos setores populares, costumes geracionais e tradições definidas. Será a partir dessa materialização que a história, os dialetos, civilidades e etc. ultrapassaram os diferentes tempos e mudanças. No caso da cultura andina, sua expressividade popular é embasada na cosmovisão do todo, a qual tudo se conecta com os sistemas da vida, que se relacionam e se complementam. Também se manifesta na relação com a natureza que esses povos estabeleciam incorporada à sua visão religiosa, medos e sentidos que a profundidade do contato com o ambiente em que viviam os inspiraram.

Entre os aspectos constantes do folclore andino é possível constatar a presença de diferentes figuras importantes, que aparecem nas canções, contos, encenações, talismãs e festividades do imaginário cultural folclórico. Os contos são imersos nas paisagens andinas de desertos, selvas, cidades antepassadas e também habitados por heróis, vilões, bruxos, pessoas e povos comuns das antigas civilizações. Nesse rico ambiente, os animais e a natureza convivem com os deuses. Alguns contos, por exemplo, funcionam como explicação para a origem dos lagos, montanhas, ilhas e etc. São exemplos: “El canón de Atoghuarco”, “La playa de Yasila”, “El Cerro de la Vieja” y “El Viejo” (ARGUEIRAS e RÍOS, 2008; MEJÍA, 2019), entre muitos outros. Outras narrativas que também fazem parte desses universos são os castigos aplicados àqueles que ultrapassam os limites, desobedecendo autoridades, à ética local ou os seres divinos. Do mesmo modo, há histórias que, a

partir do contexto folclórico, explicam a origem do homem na terra, do mundo e da própria geografia dos andes (MEJÍA, 2019). Muitas celebrações do folclore andino coincidem com épocas especiais para sua agricultura, um fator importante para a sociedade nativa antiga, que realizavam ritos, oferendas especiais e agradecimentos em favor das colheitas que a mãe terra proporciona, a “Pachamama”. Tamanho respeito e valorização se deve à sua criação de lagos, rios, animais, vegetação e produtos minerais (ÁRGUEDAS, 2008). Muito era fruto daquilo que esses povos vivenciavam, e muito foi preservado dos antigos ensinamentos, assim como a inegável presença da cultura ibérica nesses costumes. Um dos fatores responsáveis pela alteração em alguns aspectos do folclore se deve ao entendimento espanhol desses contos e suas incorporações nesses temas das suas visões de mundo.

Porém, a tradição oral dos nativos se tornou um dos principais componentes para que as tradições fossem perpetuadas, especialmente pelas línguas quechua e aimara, línguas semelhantes, mas que apresentam sentidos e significados divergentes em seus campos semânticos e pragmáticos (ADELAAR, 1991). A propagação dessas línguas rumo aos dias atuais se deve, em grande parte, aos costumes folclóricos locais que, em sua essência, conservam palavras e conhecimentos dos antepassados, principalmente o quéchua, mais presente nos cantos e danças tradicionais. Esse aspecto tradicional da língua e do folclore é encontrado especialmente nas comunidades rurais e camponesas de nativos. A vastidão das artes andinas, tais como as conhecemos atualmente, representam bem a força dos legados festivos e artísticos decorrente da cosmovisão concebida por essas culturas. Na obra “El Regreso del Indio”, o tema andino e folclórico é explorado como base humorística para a criação de uma pseudo “tradução simultânea” que contém uma construção lexical criativa com base nas particularidades dos fenômenos decorrentes da prática do bilinguismo, como: alternância de códigos, interferência linguística e *code-mixing*. Esses temas serão explorados no próximo capítulo, por tratarem de uma entre as principais estratégias de humor utilizado durante toda a obra.

3 UM PANORAMA SOBRE O BILINGUISMO E O CONTATO ENTRE LÍNGUAS

O contato entre as línguas é uma ocorrência natural entre diferentes culturas e regiões, e pode acontecer em diferentes níveis de efetivação. Tais manifestações se dão de forma histórica, mas a modernidade incorporou as práticas linguísticas e os diferentes tipos de contatos em evidência devido à globalização e consequências sociais, tecnológicas e culturais que surgem com ela. Utilizar uma ou mais línguas é uma realidade em muitos países e, também uma necessidade econômica e social. Entre as condições que envolvem o contato das línguas, e conseqüentemente o bilinguismo, estão os elementos: educação, cultura, migrações, economia e miscigenações (GROSJEAN, 1996). Isso demonstra o desenvolvimento do bilinguismo e contato entre as línguas como uma das formas de se compreender as relações mundiais, o uso da linguagem em diferentes literaturas e o os processos cognitivos de cada indivíduo.

A prática do bilinguismo pode ser explicada, de forma mais simples, como a habilidade de se expressar em duas línguas. Entretanto, os conceitos que lidam com essa definição são complexos. Cada língua apresenta condições diferentes em suas estruturas gramaticais, fonéticas e fonológicas, além de particularidades às suas regras sociais e comunicativas. Ademais, a identificação do indivíduo que pratica mais de duas línguas também entra em conflito com dois tipos diferentes de culturas. Geralmente pessoas com qualidades bilíngues tendem a se identificar mais fortemente com uma língua ou identidade. Esses fatores variam de acordo com a profundidade do contato com a língua e dos processos de redefinições individuais da identidade (NAVRACSICS, 2016).

A partir de uma concepção teórica, segundo González e Tocora (2011), é necessário reconhecer o bilinguismo como um conceito que deve ser observado a partir do seu contexto sociocultural. As definições sobre o conceito do bilinguismo apontam para diferentes norteamientos: algumas com concepções mais restringidas, outras com maior grau de abrangência e também as que focam em diferentes tipos de bilinguismo, como o coordenado e composto. Para Bloomfield (1992 *apud*

GONZÁLEZ e TOCORA, 2011) as definições são restritas, sendo o alto grau de domínio nas duas línguas a característica que define a prática bilíngue. De um posto de vista realístico do uso da linguagem, essa definição pode parecer distante da prática dos falantes bilíngues, pois exclui outras condições existentes na habilidade de se praticar duas ou mais línguas. Mcnamara (1969 *apud* PORTO) faz uma reflexão diferente. Para ele o bilíngue deve ser considerado como tal quando possuir competência nas duas línguas, seja em grau maior ou menor. Weinreich (1979 *apud* GONZÁLEZ e TOCORA, 2011) aponta que o uso de duas ou mais línguas alternadamente configura o contato entre línguas e o bilinguismo. Outros aportes teóricos também são elucidados por Oliveira (2006), que aponta para um conceito que define as habilidades bilíngues quando relacionadas à capacidade de completar argumentos. Tal conceito abrange um grupo maior de falantes. Para Mackey (1968 *apud* OLIVEIRA, 2006) padrões de categorização do falante bilíngue devem seguir um conceito que abrange os fatores relativos às práticas de cada emissor, sujeitos a conhecimentos orais e escritos, usos e práticas da língua e às alternâncias de uso da língua.

Entre os processos de inserção de uma nova língua existem diferentes estágios e configurações que influenciam nos tipos de bilíngues quando praticantes da língua. De maneira sintetizada, algumas das influências que caracterizam esses tipos estão baseadas na idade, competência linguística, ordem do aprendizado das línguas e estruturas culturais às quais o falante está inserido. No que diz respeito à idade, grande parte dos teóricos utilizam um padrão de divisão entre as fases mais precoces e tardias da vida. Moura (1997, p.36) estabelece que: “(...)o indivíduo pode classificar-se como bilíngüe precoce, como adolescente bilíngüe ou como adulto bilíngüe(...)”. Segundo essa autora, as crianças podem ter três tipos de bilinguismo: o bilinguismo precoce, que acontece antes dos 10 anos; o bilinguismo precoce simultâneo, quando são expostas às duas línguas antes dos 3 anos; e o bilinguismo precoce sucessivo antes dos 10 anos e depois da consolidação da primeira língua. Já o adolescente bilíngue adquire a habilidade entre os onze e dezessete anos,

enquanto o adulto bilíngue se classifica dessa maneira após os dezessete anos de idade.

A forma de aquisição pode atender a dois processos cognitivos existentes, o coordenado e composto. No processo coordenado, de acordo com Gonzáles, Tocora (2011, 61): "(...) são desenvolvidos dois sistemas linguísticos que o falante consegue diferenciar bem e utilizar de forma diferenciada, sem transferências de uma língua para outra."¹ Já no processo composto, as transferências de uma língua para outra ocorrem, devido ao fato de que algumas diferenças entre elas não são reconhecidas, caracterizando somente um processo mental para as duas línguas (GONZÁLEZ; TOCORA, 2011).

As competências linguísticas revelam interações que podem apresentar resultados completos e incompletos, ou também falantes completos e incompletos. Em outras palavras, demonstram o nível do interlocutor em cada idioma e sua relação com as estruturas da língua. Os falantes completos percorrem as duas línguas com praticamente as mesmas habilidades, enquanto os incompletos são sobrepostos por uma língua dominante (GONZÁLEZ; TOCORA, 2011)

Algumas comunidades determinam diferentes valores ao uso de um ou mais idiomas nas relações comunicativas, o que explica os diferentes status das línguas em diferentes culturas. O destaque que ela alcança no ambiente em que está inserida altera a relação do falante com o idioma. Um ambiente que valoriza a habilidade do bilíngue também fará com que o falante procure por novas aprimorações, formando um perfil "aditivo". Em caso contrário, surgirá um perfil "subtrativo", no qual a segunda língua do falante não possui grande prestígio, e, portanto, acarretará perdas quanto à capacidade do falante na segunda língua.

As experiências de cada bilíngue estão submetidas a contextos diferentes. As escolhas, os propósitos, pessoas do convívio e o local no qual estão envolvidos sempre estarão expostos a múltiplos acontecimentos construindo, dessa forma, um indivíduo bilíngue único em sua forma de aquisição da língua e uso dela. Em meios

¹ Tradução do original em espanhol: Se desarrollan dos sistemas lingüísticos paralelos que el hablante diferencia bien y utiliza de manera diferenciada, sin transferencias de una lengua a otra.

educacionais por exemplo o ensino deve focar não somente nas estruturas gramaticais e lexicais da língua, mas também nas circunstâncias de vida que o aprendiz carrega consigo, pois, aprender uma outra estrutura linguística pode apresentar empecilhos que vão além de simples formalidades na língua.

O valor do bilíngue na sociedade e nos meios de comunicação agrega expressividade à construção dos conhecimentos linguísticos. Essa representatividade demonstra o desenvolvimento do conhecimento entre as culturas, e do uso da língua em seus mais variados processos. Como interesse deste estudo, o principal componente de uso bilíngue a ser observado é: a alternância de códigos, o *code-mixing*, e a interferência linguística. Representantes significativos do que acontece no cotidiano do uso de duas ou mais línguas na prática. Muitas vezes o bilinguismo é reconhecido popularmente como a total competência das línguas, porém, novos estudos demonstram que a mistura dos códigos, na verdade, representa padrões altos de conhecimento entre duas linguagens.

3.1 A Alternância de códigos

A alternância de códigos ou *code-switching*, como também é chamada, pode ser destacada como uma das manifestações características de discurso do falante bilíngue. Essa característica complementa de forma única as práticas entre duas línguas. É na alternância de códigos que dois ou mais idiomas entrarão em contato por meio da alternância de suas propriedades. Em suas interações os bilíngues podem então escolher elementos das línguas presentes em suas configurações mentais, como os aspectos gramaticais, fonológicos e lexicais, ativando a alternância em situações propícias para que ela aconteça. Muitas vezes esse tipo de uso da linguagem segue estratégias condicionais. Como cita Cristino (2007), a escolha entre os diferentes códigos tem como fim expressar as emoções e informações, dependendo da situação sociolinguística.

Cristino (2007) também destaca que, durante os processos de escolha no contato entre línguas, aspectos diferentes são levados em consideração. Os falantes devem identificar os seus interlocutores e as relações que estabelecem entre si

(como pais e filhos, chefe e empregado, amigo ou colega) e adequar o discurso a esses aspectos. Outras escolhas essenciais se baseiam no local, o tipo de assunto e função da fala. Por local se entende o ambiente daquela interação e o discurso mais adequado àquela localização, como estar em casa ou no ambiente de trabalho e também a relevância (status) da língua nesse lugar. O tipo de assunto condiz com o tipo de mensagem que pretende ser transmitida, se esse conteúdo é de conhecimento maior do falante na primeira ou segunda língua e se segue critérios mais formais ou informais. A função inclui os motivos por detrás da interação linguística e qual a finalidade que o emissor pretende alcançar com ela.

Os processos de escolha acontecem com fluidez e são naturais no âmbito do uso da língua para a maioria dos bilíngues, às vezes conscientemente e, outras, inconscientemente. Primeiramente, o falante escolhe a língua base da interação e os aspectos contextuais relacionados a ela, e definirá, baseado em tais critérios, o emprego da alternância de códigos ou não (CRISTINO, 2007). Pesquisas atuais indicam que a alternância de códigos é fruto de um processo complexo, mas que representa um bom conhecimento das línguas por parte do falante. Durante muito tempo acreditou-se que o uso de mais de uma estrutura linguística em uma sentença era sinal de falhas na competência dos idiomas. Na realidade, o uso desse artifício tem muitas motivações e consequências benéficas. Segundo Moura (1997), trata-se na verdade, de uma habilidade para negociar as relações entre locutores e interlocutores bilíngues.

Para entender as condições e tipos de alternâncias de códigos são utilizadas classificações quanto os diferentes usos. Segundo Porto (2006, p. 31), a escolha de se utilizar ou não a alternância de código é baseada nos parâmetros do *code-switching* situacional e *code-switching* metafórico, concebidas por Blom e Gumperz (1972); e as definições criadas por Poplack (1980) que indicam o ponto da alternância na oração: inter-sentenças, intra-sentenças ou *tag-switching*. O *code-switching* situacional (BLOM, GUMPERZ, 1972), demonstra que a escolha do idioma a ser utilizado está sujeita às situações sociais, enquanto o *code-switching* metafórico insere uma dimensão afetiva no uso dos idiomas.

A definição de Poplack (1980) difere os tipos de alternância de códigos com base em suas posições e ocorrências nas sentenças. Na primeira definição, de *code-switching* intersentencial sentenças longas serão expressadas nos dois idiomas. De acordo com Porto (2006, p. 34): "(...)porções maiores do discurso devem se adequar às regras das duas línguas(...)". Mozillo (2009, p.190) explica que:

Tal alternância não ocorre dentro do mesmo turno da conversação, mas em turnos próximos e dentro do mesmo tópico de conversação, o que significa que uma sentença é produzida em uma língua e a seguinte, correspondente ao próximo turno do mesmo falante, na outra.

O *code-switching* intrasentencial, assim como o nome sugere, se desenvolve quando a estrutura de um diferente idioma é introduzida no interior da oração, podendo ocorrer no meio, final ou começo da sentença. Essa característica faz dessa categoria de *code-switching* a mais difícil de execução em termos sintáticos, gramaticais e lexicais, devido a rápida troca de códigos em uma mesma sentença (CRISTINO, 2007).

No caso do *tag-switching*, a sentença será desenvolvida na maior parte de sua extensão com somente um idioma, não havendo modificações sintáticas da estrutura da oração (CRISTINO, 2007). Nesse tipo de alternância os elementos inseridos entre os enunciados são expressões, como interjeições e expressões idiomáticas. Segundo Mozillo (2009, p. 190):

O *code-switching* após longos enunciados em uma só língua pode servir de estratégia de contextualização para o início de um novo tópico de conversação. Os falantes bilíngues lançam mão da alternância assim como poderiam empregar algum outro tipo de estratégia compartilhada com os monolíngues, que demonstram que algo novo surge na conversação através de mudança na postura, no olhar, no aumento ou na diminuição do volume da voz, no aumento ou na diminuição da velocidade da conversação.

Cristino (2007) explica que em grande parte das alternâncias, as regras gramaticais dos idiomas não sofrem alterações. Entretanto, elucida que para alguns componentes linguísticos existirão dois tipos de restrições: do morfema livre e equivalência. Além disso a alternância se revela mais complicada em línguas que apresentam estruturas muito diferentes ou distantes umas das outras. Para se

adequar às regras gramaticais de ambas as línguas o falante dispõe de princípios específicos para guiar o uso da alternância de códigos.

Compreender as motivações para a alternância requer a exploração de diferentes pontos de vista. Moutinho (2013) estabelece três categorias para resumir as características motivacionais responsáveis pela alternância de códigos, que são: relação com os interlocutores, relação intertextual e relação com a mensagem. A relação com os interlocutores prevê mecanismos que precisem os níveis de correspondência entre eles, tal como: aproximar os interlocutores (solidariedade); distanciar os interlocutores (distanciamento); polidez entre os interlocutores (mitigação); endurecimento da relação entre os interlocutores; excluir ou incluir algum interlocutor (especificação), exprimir emoções (interjeição), expressar uma brincadeira (ludicidade). A relação intertextual consiste no uso da alternância para a referência de outros textos, que consiste: citação de um trecho na língua a qual o texto foi produzido e continuação de um trecho com a última língua utilizada. Por último, a relação com a mensagem condiz com o uso da alternância para expor o conteúdo da interação, que pode ser o de: clarificar a mensagem, qualificar o que está sendo falado, reiterar a mensagem, preenche-la com itens lexicais, sintagmas nominais ou fazer marcações discursivas marcadores discursivos.

Essas delimitações definidas por Moutinho (2013) abordam motivações presumidas por autores como Gumperz (1972 *apud* CRISTINO, 2007) que trata das estratégias discursivas, como meio de pertencimento e identificação dentro do grupo, Grosjean (1982), um dos autores mais citados em relação às motivações por trás da alternância de código. Koziol e Richardson (2000 *apud* CRISTINO, 2007), que firmaram pesquisas mais práticas sobre a alternância de códigos com base em *corpus* de gravações entre falantes, voltadas às práticas discursivas da língua. E Richardson (2000 *apud* PORTO, 2006) que concluiu sua divisão de estímulos para a alternância com base em investigações entre conversas de familiares.

A respeito das marcações comunicativas, Silva (2011, p. 31) considera marcações como “(...) a tendência para as línguas preferirem estruturas ou sons particulares (...)”. Entre os propósitos interacionais acontecem turnos sequenciais de

conversação e relações de ajustes entre os interlocutores. Essas ligações foram chamadas de “modelo de marcação” por Myers-Scotton (1993). Os integrantes de uma interlocução estão constantemente negociando suas posições e seus códigos linguísticos, possuindo um leque de alternativas que levam a escolhas marcadas ou não marcadas. Sobre tais escolhas Porto (2006) clarifica:

(...)os falantes fazem escolhas a respeito de quando e como trocar ou alternar entre códigos, e os ouvintes interpretam o code-switching considerando suas implicações prováveis. Myers-Scotton ressalta, no entanto, que, enquanto a métrica de marcação é universal, ela diz respeito a uma habilidade particular, ou seja, somente podemos falar de marcação de uma determinada escolha em referência a um evento de fala específico dentro de uma comunidade. Assim, a escolha de código é vista como um sistema de oposições, mas não categórico, pois na realidade ela encaixa num continuum como mais ou menos marcado(...) (Porto, 2006, p. 13).

De acordo com essa teoria cada comunidade estabelece padrões de uso para os códigos. Assim, o uso desses códigos e as interações subsequentes entre os falantes produzem situações de negociação ou “princípio de negociação” nas relações entre esses falantes, que possuem motivações ao usar um código ou outro. A escolha por uma marcação ou outra implica instaurar diferentes sentidos para essas relações, dependendo do interlocutor com o qual se fala.

Para Porto (2006) perceber e enumerar todos os fatores que circundam as escolhas na alternância de código é uma tarefa de difícil solução, pois são várias as abordagens que tratam de explicar dos processos que acontecem na alternância de códigos. Moutinho (2013, p.43) também reflete sobre a pluralidade do assunto: “(...)cada perspectiva de estudo do *code-switching* é necessária para que possamos compreender o fenômeno (...)”. Os principais comportamentos de sujeitos bilíngues ou multilíngues no uso da alternância de códigos nos contatos sociais estão relacionadas às necessidades desses falantes, e as habilidades linguísticas e cognitivas desenvolvidas graças ao aprendizado que diferentes idiomas de diferentes estruturas oferecem. Constantemente as habilidades de bilíngues são expostas a condições sociais e práticas, o que condiz com os princípios determinantes dos fenômenos da alternância de códigos como uma ocorrência de natureza linguística, pragmática e gramatical. Mas é necessário ressaltar que se

tratando de interação entre falantes, seus usos dos códigos e a alternância entre eles, as possibilidades de interpretações e indagações continuarão em uma constante produção, e é o que percebemos em usos criativos desse recurso, como acontece em “El Regreso del Indio”. Na representação do grupo, as traduções de algumas orações são realizadas com referências culturais francesas que estão fora do contexto original, e também são cometidos erros lexicais ao inserir pronúncias da fonética da língua francesa em palavras em espanhol, misturando as estruturas semânticas de ambas as línguas. No conteúdo original a interferência acontece somente entre o espanhol e o francês, o que quer dizer que o conteúdo semântico é semelhante à estrutura do espanhol, e que pode ser reconhecido pelo público hispano no discurso em francês. Esse processo linguístico tem como principal propósito a criação do humor, portanto não se trata de um fenômeno natural do contato entre línguas. Porém por um viés teórico é semelhante às manifestações da interferência linguística e *code-mixing*, por se tratar de uma construção por vezes agramatical ou com componentes estruturais transferidos de uma língua a outra.

3.2 A interferência linguística

Outra manifestação do contato entre línguas é a presença da interferência linguística, que também é consequência de contextos bilíngues e dos vários elementos sociais e idiomáticos que estão envolvidos neste tipo de interação. No caso da interferência linguística, o falante pode praticar o desvio das normas gramaticais em ambas as línguas. Isso se torna perceptível quando as estruturas de outra língua podem ser reconhecidas na estrutura da língua que está sendo utilizada, o que pode ocorrer em níveis morfológicos, fonológicos, sintáticos ou lexicais. Segundo Porto (2007) a interferência linguística está relacionada ao processo de aquisição da linguagem, o que pode ocorrer com crianças em ambientes bilíngues ou até que o falante consiga proficiência na língua. Falantes nos estágios iniciais naturalmente estariam mais suscetíveis a possíveis influências de estruturas gramaticais de uma língua ou outra, pois na maioria dos casos ainda não conseguem separar os processos normativos de cada língua, e acabam por aplicar regras conhecidas e internalizadas para a língua que está sendo adquirida.

De maneira natural, geralmente as regras da língua ao qual o falante possui mais competência apresentam maior proeminência perante as normas da outra língua. Em sua pesquisa sobre interferência linguística, Bernardi (2013) averiguou que nos casos de interferência lexical, os aprendizes de uma língua estrangeira tendem a traduzir as palavras da língua materna de maneira literal para a língua estrangeira, principalmente quando as línguas são próximas; e no caso da interferência gramatical os principais erros ocorrem quanto ao uso do gênero, na conjugação dos verbos, do uso do artigo, das preposições, dos pronomes e etc. Em muitos casos o falante generaliza o uso de algumas ocorrências da língua, aplicando-as em todas as estruturas da língua estrangeira. Portanto, a interferência linguística é uma ocorrência natural do aprendizado ou contato com uma língua estrangeira. A sua principal função é complementar os aspectos gramaticais da língua que ainda não foram completamente absorvidos ou aprendidos, e dessa forma fazer com que a comunicação pretendida seja de alguma forma alcançada. A interferência linguística ocorre de maneira agramatical, diferentemente do *code-mixing*.

3.3 O *code-mixing*

Diferentemente do *code-switching* e a interferência linguística, onde respectivamente: a alternância de códigos ocorre de uma língua para a outra, entre as sentenças ou de forma agramatical. No *code-mixing* há a sobreposição das línguas, de maneira simultânea, em um mesmo enunciado. A definição desse tipo de alternância encontra diferentes disparidades literárias, principalmente pela sua semelhança ao *code-switching*, especialmente quando em sua configuração intrasentencial. Porto (2006) sugere que as classificações que diferenciam ambas as ocorrências se baseiam em aspectos sintático-gramaticais ou funcionais, visando o *code-mixing* como conjuntura da integração de regras morfossintáticos de ambas as línguas no enunciado. O que também é circunstância denominativa para o *code-mixing* intrasentencial. Para as premissas funcionalistas, baseadas em condições sócio psicológicas, a separação entre o *code-switching* e *code-mixing* é desnecessária, levando em consideração a tênue fronteira entre os termos.

Mozillo (1997) esclarece que no *code-mixing* regras de uma língua são transferidas para a outra. Ambas as línguas podem ser identificadas, porém uma delas predomina na interlocução, enquanto a outra será subordinada à língua dominante, ajustando-se às suas composições. Nessa alusão a manifestação do *code-mixing* acontecerá somente entre dois falantes bilíngues, no uso restrito de unidades lexicais e, em algumas situações, por falantes monolíngues. Para Mozillo (1997) essa modalidade de alternância condiz ao déficit de competência na língua (o que atualmente sabe-se não ser verdade).

Karnopp (1981) instaura uma acepção variada para as condições do *code-mixing*. Na interpelação comunicativa o falante estabelecerá uma língua base, inserindo intercepções da segunda língua: os morfemas. Para a autora essa intercepção é responsável pela criação de novos léxicos, ou igualmente, os neologismos. Adicionalmente, o *code-mixing*, também está presente no processo de aquisição de línguas, como por exemplo, quando o falante adquire um termo em somente uma língua, tendo que usá-la em somente um dos códigos; quando um termo não está disponível; quando o termo é pouco utilizado na outra língua ou de maior complexidade em uma das línguas; e em confusões linguísticas feitas por crianças.

4 LES LUTHIERS: TRAJETÓRIA E PARTICULARIDADES

Para entender as estruturas de um grupo e a arte que este produz, é preciso observar o contexto de sua formação e os resultados que a sua obra busca provocar em seu público. No caso dos Les Luthiers, a formação do grupo não foi planejada com grandes formalidades, acontecendo como em um acaso do destino. Sua trajetória teve início no ano de 1965, quando faziam parte do coro de canto da Universidade de Buenos Aires: “Coro Universitário de Ingenieros de Buenos Aires”.

O responsável pelas primeiras apresentações foi o fundador do grupo, Gerardo Masana, também autor das primeiras obras que, desde o início foram baseadas no humor e na música, como foi o caso de uma das primeiras composições: “Cantata Laxáton”. Essa “cantata” que, nada mais é do que um canto

alegre que esclarece os benefícios de um laxante medicinal. Sobre o fato Martínez (2011) explica que inicialmente a música havia sido escrita para o festival de coros universitários e o encerramento dos festivais, já que era tradição a representação de peças humorísticas para entreter os estudantes.

A formação do grupo, desde o início, até os dias atuais, passou por diversas modificações e substituições. De início o grupo se nomeava “I Musicisti” e era formado por Gerardo Masana e mais seis membros. Mas, após o falecimento do fundador, o grupo se consolidou em 6 membros fixos, que também migraram da formação de “I Musicisti”, fundando definitivamente os “Les Luthiers”. Na nova formação, compuseram o elenco das peças os membros que, atualmente, são os mais reconhecidos entre fãs, pelo fato de protagonizarem a maioria das obras icônicas da história do grupo, são eles: Marcos Mundstock, Daniel Rabinovich, Carlos Núñez Cortéz, Jorge Maronna e Carlos López Puccio. A partir de então, gradualmente, os espetáculos e o reconhecimento do público foram crescendo, modificando o *status* de coral de universitários para um conjunto consolidado no meio teatral, com suas próprias obras e público cativo.

A base musical e humorística para o que seria a maior característica do grupo, poderia ser encontrada desde o início. O grupo sempre produziu seus próprios instrumentos, e em seus feitos sempre homenageiam a nobre arte da luteria, que se trata da arte de construir instrumentos, o que também deu origem ao nome do grupo. Os “instrumentos informales”, como são chamados pelo grupo, fazem parte de todas as cenas, e muitas vezes, por suas características inusitadas, preenchem o espaço cômico de maneira única. Da mesma forma que o ofício da luteria busca a inovação e novos efeitos artísticos e artesanais para novos e diferentes instrumentos, o grupo “Les Luthiers” projetam um modelo de apresentação voltado à intuição e a construção de recursos humorísticos, que estão presentes em todas as peças.

O grupo tem suas raízes na música erudita e nos clássicos. Seus espetáculos, a princípio sempre, eram moldados nas premissas essenciais do teatro, com cenário simples, sem recorrer a muitos apetrechos, com inspiração do teatro a

la italiana (GUERREIRO, 2014). A apresentação dos membros, com ternos e gravatas faz alusão aos critérios formais dos corais e sinfonias clássicas, mas esse papel funciona como simulação para a paródia de humor que realizam dos elementos mais sérios que existem nessas composições. Como elementos integrantes das características do grupo é possível observar o uso de instrumentos informais, ferramentas linguísticas, performances e o uso de diferentes estilos musicais (GUERREIRO, 2012).

Além da formação com base na música erudita—também são utilizados boleros, músicas populares, cumbias, rock, hinos, bossas, rock, tango, folclóricas e etc, sendo usadas muitas vezes paródias para representar os diferentes estilos musicais. O aspecto musical e o uso de vários estilos são essenciais na adaptação das performances teatrais do grupo, e também na fusão estilística entre música e humor.

Atualmente as peças abarcam performances que estabelecem relações entre elas próprias e o título geral proposto. Nos temas vigentes das peças são apresentados fatos cotidianos do mundo, que também oferecem reflexões e críticas. O grupo se direciona a temas mais comuns, como o amor, mas também oferecem enredos políticos e retratações sobre as culturais locais, como o folclore.

Os personagens nunca reproduzem nomes de pessoas reais, sendo um dos seus protagonistas mais emblemáticos Johann Sebastian Mastropiero, o compositor fictício, intitulado como responsável por grande parte das letras e partituras do grupo. De acordo com Suárez (2017, p. 9,)“(...) com os anos se transformou em um alter ego excêntrico dos Les Luthiers(...)”².

A história de Mastropiero funciona como sátira de compositores clássicos, e é introduzida em vários momentos das peças dos Luthiers. O desenvolvimento do personagem ocorreu gradualmente, e foi ganhando complexidade em novas narrativas, que versam sobre as suas paixões e a vida. Além disso, acabou se

² Traduzido do original em espanhol: (...) se ha transformado con los años, en el alter ego disparatado de Les Luthiers (...)

tornando símbolo do universo de o que é ser Luthier, pois representa, de maneira simples, o espírito do grupo.

Em relação aos atributos do humor na música representadas pelo grupo, é necessário notar condições que permitem a demonstração humorística de tal arquétipo. Guerrero (2012) estabelece que reconhecer ou construir humor na música não é uma tarefa fácil. Existem conceitos que determinam a música, principalmente a abstrata, como não passível de gerar um alto nível humorístico, enquanto outros relacionam a música como uma transportadora natural do humor. Porém, para que esse humor ocorra existe o consenso de que são necessárias certas particularidades nos processos musicais, como intencionalidade do emissor em passar a transmitir humor na música e quanto ao espectador e suas habilidades de reconhecimento. Além desses pressupostos, é necessário que haja características que transgridem as da música cotidiana. Na prática, é possível observar o componente transgressor na música do grupo quando estes satirizam padrões da música clássica e outros gêneros, fazendo uso também de instrumentos e sons peculiares.

Além da originalidade do uso da música para fabricar humor, também é atribuído como traço único do humor do grupo a habilidade linguística, em especial os jogos de palavras: a prática engenhosa da utilização da ambiguidade em sistemas lexicais e fonológicos (VÁSQUEZ, 2017). Para exemplificar alguns tipos de jogos de palavras praticados pelo grupo, em seu livro, Carlos Nuñez Cortéz cita alguns, como: falsos derivados, duplos sentidos, onomatopeias, palíndromos, hipérboles, parassínteses, bilinguismos, dentre outros, que demonstram a força linguística nas estruturas humorísticas do grupo. Se tratando do humor verbal, a intenção comunicativa e o uso de códigos são essenciais na construção de orações que resultem na recepção do público com risadas e divertimento. Assim, é possível perceber o uso de neologismos e ludolinguismos, que aperfeiçoam as palavras, oferecendo a elas novos significados, entre a proximidade ou distanciamento semântico, o que, em determinadas situações, gera a piada. Diante disso, quando se trata de palavras e língua, é essencial compreender os níveis semânticos e pragmáticos quando em função dos significantes ou das próprias contextualizações semânticas e pragmáticas. Frequentemente os contextos de produções humorísticas

dependem de contextos externos e linguísticos, sendo difícil precisar demarcações para cada um, já que normalmente ambos ocorrem simultaneamente.

Avilés (2018) salienta as construções léxico humorísticas do grupo com base em neologismos lúdicos, surgidos a partir de processos criativos produzidos com intenção humorística. No processo de criação de palavras existirão métodos produtivos e criativos. O primeiro corresponde a uma regra previsível e sistemática aplicada a todas as palavras, tal como derivação por meio de sufixos, prefixos, ambos (parassínteses), interfixos, infixos (no caso do espanhol) e composição de palavras. Já o segundo não acontece por regras linguísticas previsíveis. Alguns recursos presentes nesse processo podem ser: pela retirada de um ou mais morfemas no processo de criação de uma nova palavra; pela combinação de palavras; pelo realce do lexema de uma delas na nova derivação, porém ambas as palavras podem sendo reconhecidas na nova palavra; e também por duas palavras que produzam uma nova, sem que existam fragmentos em comum com as duas palavras de origem.

Como resultado, Avilés (2018) descobriu que a maior parte dos neologismos em Les Luthiers partem do processo criativo de derivação, nos processos criativos o grupo utiliza principalmente a combinação de palavras, ou *blending*. E em processos criativos a produção acontece principalmente pela composição de palavras.

No caso dos neologismos, mesmo que nem sempre eles originem o humor, o uso desse recurso demonstra o compromisso do grupo com a língua e a habilidade de manipular padrões linguísticos com o fim de criar reações do público. Esses jogos linguísticos aparecem em quase todas, e se não todas, obras do grupo, basicamente em títulos, letras, nomes de instrumentos, nomes de pessoas, novas palavras, neologismos diversos com idiomas diferentes e etc. De certo modo, o grupo constrói muito de seus domínios linguísticos originalmente, brincando com os significados e significantes dessas palavras, que remetem o público a uma novidade, porém evocam a conceitos pré-existentes.

Lopera e Castrillón (2011) expressam que a ironia em Les Luthiers também é fundamental para entender os processos humorísticos do grupo, já que o grupo

maneira esse mecanismo da linguagem para criar o efeito incongruente das suas peças. A ironia acontece entre os parâmetros fonológicos e fonéticos, onde o grupo “(...)aproveita as características fonéticas diferenciadoras em línguas diferentes, os pares mínimos fonológicos, a paronomásia, a metástases, o calemburgo, as transformações ou traduções lipogramáticas e a jitanjáfora (...)” (LOPERA; CASTRILLÓN, 2011, p. 13).³

E também nos procedimentos morfossintáticos (infortúnios morfológicos, semidesinências, distorções semânticas), pragmáticos (violações dos comportamentos dos participantes e das normas dos jogos de palavras), das normas deônticas (recusa do juízo de valor padrão) e modificações dos gêneros, um dos procedimentos mais utilizados pelo grupo, por onde oferecem quebras estilísticas, substituições entre tipologias, inversão de enunciados, mudanças nas entonações, e etc. Os autores demonstram que a retórica utilizada na ironia do grupo penetra todos os contextos discursivos abordados nas temáticas do grupo.

Grande parte das características referidas anteriormente, podem ser observadas na construção do humor em “El Regreso del Indio”.

5 EL REGRESO DEL INDIO

“El regreso del indio” é uma obra a mais, engenhosamente elaborada pelo grupo Les Luthiers. Não foge à regra estabelecida por esses atores para a elaboração de seus espetáculos. Trata-se de uma estória composta a partir de critérios que são recorrentes no processo de elaboração do humor desse grupo: um fator cultural desencadeia uma série de situações cômicas produzidas a partir do uso da própria língua como base para a apresentação de jogos linguísticos nos quais o duplo sentido e as questões relacionadas à tradução simultânea desempenham um papel fundamental.

³ Traduzido do original: “(...) aprovecha los rasgos fonéticos diferenciadores de lenguas distintas, los pares mínimos fonológicos, la paronomasia, la metátesis, el calambur, las transformaciones o traducciones ao lipogramáticas y la jitanjáfora (...)”

5.1 Trama e especificidades do humor

O episódio em análise é um espetáculo que faz parte da turnê “Unen Canto con Humor”, e, no qual o grupo apresenta uma estória cujo cenário são os Andes e cuja música que utiliza é criada com base nos ritmos daquela região. De fato, quase todos os elementos utilizados na produção do humor nos remetem aos Andes, seja na origem étnica dos personagens, ou nas referências aos aspectos culturais e folclóricos. O nome do grupo fictício “Lava Andina” é um exemplo claro do uso da cultura andina como base para o humor arquitetado no episódio em questão. A habilidade do Les Luthiers em unir elementos locais com outros universais surge a partir da introdução do personagem que se faz passar por tradutor simultâneo do espanhol para o francês. Isso dá origem a uma série de neologismos e interferências linguísticas que resultam num francês macarrônico, incompreensível e, fatalmente, o motivo de riso.

Na história, um conjunto musical “Lava Andina”, que acaba de chegar da França, recentemente começou a contar a história da “(...) querida tierra andina y a su fauna autóctona(...)”, como coloca Carlos López Puccio. A estória dos “Lava andina” tem como trilha sonora o ritmo das tradicionais músicas indígenas, além de fazer uso da estrutura poética típica dessas narrações. Então, após alguns diálogos aleatórios, o grupo de músicos dá início à trama, que tem como mote o romance entre um homem e uma mulher indígenas. Enquanto ele retorna à sua casa pelos caminhos e paisagens do Andes, pensa se sua amada ainda o espera. Entre o suspense de saber como a índia o receberá, as encenações recorrem a mímicas dramáticas de Marcos Mundstock, que é o pseudo tradutor simultâneo do conto para a língua francesa. No final, como em toda a história de amor, ambos indígenas se encontram, mas não sem acontecerem perturbações entre a habilidade do tradutor simultâneo para o francês e a narrativa contada. Na apresentação o grupo une aos instrumentos, o “Tubófono silicónico cromático”, construído excentricamente com tubos de ensaio (material utilizado em experimentos químicos), para aludir à flauta de pan dos incas. O tema retoma de maneira particular a paisagem andina e as

tradições indígenas, fazendo trocadilhos entre as palavras em comum dessa cultura e a língua espanhola.

Entretanto, a estratégia humorística mais significativa, encontra-se no neologismo e jogo fonético do que, supostamente, seria a língua francesa padrão, representada pela pouca habilidade do personagem/tradutor simultâneo. O riso do espectador surge a partir da constatação do fato de que o suposto tradutor simultâneo, na verdade, apresenta uma mescla de códigos do espanhol e do francês, recheada de interferências e de palavras descaradamente inventadas pelo personagem. O humor em “Les Luthiers” não se parece com muitos outros, e expressa suas características com elementos não habituais. Pela música, palavras e encenações. Introduzindo elementos convencionais com características não convencionais conseguem estimular o público e fazer rir a partir das suas ideias imprevisíveis. O objetivo das suas apresentações também permeia entre a conscientização dos fatos corriqueiros, da história, cultura e estruturas linguísticas. Por entre as encenações e propagação das temáticas musicais é possível observar o humor sendo manipulado para transmitir mensagens distintas, o que justifica a denominação de humor elevado como qualidade inerente ao grupo. Devido ao fato de suas encenações serem peças teatrais que são difundidas por meio de gravações em DVD's, para conseguir transportar o universo humorístico a outras línguas, se mostra fundamental o uso da legendagem.

6 MODALIDADES DA TRADUÇÃO

6.1 A TRADUÇÃO SIMULTÂNEA

A “traducción simultánea” (como é mencionada na obra pelo membro do grupo Carlos Lopez Puccio), faz uma reprodução de características das práticas de intérpretes, que realizam transferências linguísticas entre dois códigos orais. A atividade da interpretação se assemelha às configurações da tradução em várias tendências. Ambas apresentam, no geral, os mesmos objetivos: fazer com que uma mensagem de um respectivo idioma seja compreendida em outro, sob os mesmos

conformes e padrões, de uma maneira clara. Ambas exigem de seus praticantes conhecimentos substanciais das línguas executadas, nas qualidades comunicativas bilíngues, porém, apresentam diferenças expressivas. O intérprete utiliza somente marcas do código oral, tendo que alcançar o seu propósito em um curto período de tempo, não havendo tempo para reformulações ou notas explicativas. Fazendo isso em um ambiente de trabalho onde tem contato direto com o público, o que demanda em grande parte, cargas cognitivas e preparatórias extensas, em um curto período de tempo (LUCIANO, 2005). Essas características não estão presentes na tradução, que utiliza dois códigos escritos e prazos de entrega maiores, com possibilidade de notas explicativas, a partir de um trabalho mais introspectivo.

Existem duas modalidades de interpretação: simultânea e consecutiva. Na interpretação simultânea, o processo de escuta, fala, análise e tradução na língua de chegada acontecem simultaneamente com o discurso oral da língua de partida. Em grande parte dos casos ocorre em uma cabine, com equipamentos específicos de escuta e áudio. A tradução consecutiva, por sua vez, realiza-se quando o emissor termina sua fala: é realizada uma pausa, para a partir desse momento, o intérprete traduzir a mensagem. Na modalidade consecutiva o intérprete pode tomar notas do que foi comunicado, guardando as palavras para serem reproduzidas ao final da fala do emissor. Faz isso em uma posição central de visibilidade para o público. Essa modalidade dura uma maior quantidade de tempo (LUCIANO, 2005). A interpretação consecutiva começou a ser praticada em 1919, pela Conferência de Paz de Paris, ao passo que a interpretação simultânea foi iniciada no ano de 1927, em Genebra, e reconhecida após a adoção dessa modalidade de interpretação pelo Tribunal de Nuremberg. A prática conseguiu ganhar qualificação profissional e reconhecimento das instituições com o passar do tempo, e com a ajuda de associações trabalhistas internacionais e nacionais, atribuindo seriedade à atividade em conferências e eventos multilíngues (ATKINSON, 2006).

Tendo em consideração as modalidades de interpretação, a mais semelhante à prática supracitada na obra “El Regreso del Indio” seria a interpretação consecutiva, que em uma faceta do grupo é intitulada “Traducción Simultánea”,

como o termo é definido costumeiramente em esferas mais coloquiais, ou por fins publicitários. De fato, a “traducción simultánea” apresentada não se adequa aos modelos de interpretação realizados nas interpretações simultâneas e consecutivas em eventos. O que é apresentado na obra somente segue o que é o pressuposto dessa prática, mas os fins performáticos e enredo da estória configuram as reais intenções dessa tradução simultânea, que é brincar com as características comuns aos intérpretes, como os gestos e a habilidade linguística em outro idioma. Na prática, desenvolver a competência para intérprete inclui o aperfeiçoamento de habilidades cognitivas e linguísticas complexas. Porém, sem possuir a liberdade prática de um indivíduo bilíngue, por sua função não se encontrar condicionada a atividades somente pragmáticas, mas sim condutas direcionadas a transferência de uma mensagem de uma língua a outra, buscando a compreensão máxima do público. E também, respeitando padrões laborais, cumprindo horários e contratos. Além disso, o uso da língua em interpretações simultâneas e consecutivas deve seguir monitorações semântico-lexicais constantes (POMPEU; CAVALLO, 2019).

6.2 A legendagem como categoria da tradução audiovisual

No Brasil, como já mencionado, a legendagem e dublagem são relativamente bem aceitas pelo público. O que pode ser observado, é que essas modalidades de tradução audiovisual conseguiram estabelecer nichos próprios de consumo no país. Os principais responsáveis por essa conjuntura, foram os diferentes fatores circunstanciais da sociedade brasileira, que por oferecer tamanha flexibilidade no que concerne a utilização dessas duas modalidades em meios midiáticos populares, como a TV e cinema, terminou por permitir o desenvolvimento dessas indústrias. Esse cenário, não é comumente reproduzido em outros países. Na Europa, por exemplo, a maioria das produtoras de conteúdos visuais investem na dublagem, por se tratar de uma preferência do grande público, uma característica que conseguiu ser firmada ao longo dos anos, principalmente por consequência de processos políticos ditatoriais, que não permitiam a entrada de outras línguas nos países. No mais, a diminuição das fronteiras linguísticas, e o crescimento da globalização, fortaleceu o uso das tecnologias e da utilização de recursos de

tradução audiovisual, como a legendagem e a dublagem. No Brasil, as principais inserções tecnológicas que iniciaram o ampliado da profissionalização de tradutores para a legendagem e dublagem, foi a entrada de DVDs, Blue-ray e crescimento na procura por canais televisivos pagos (NOBRE, 2012).

Para a legendagem, especificamente, seu desenvolvimento teve vínculo em grande parte, ao cinema estrangeiro e à TV fechada (paga). Inicialmente, as principais causas para esse efeito, eram baseadas nas preferências dos públicos que tinham acesso a esses meios, que geralmente eram telespectadores que possuem domínio da língua em questão, onde na maioria dos casos são programas produzidos em inglês (MELLO, 2005). Outra característica da legendagem, que também tem efeito nas preferências de seu público-alvo, é a velocidade e tempo na qual ela permanece na tela; para alguma essa experiência pode se tornar desconfortável, devido ao pouco tempo disponível para prestar atenção na imagem visual e acompanhar os textos na tela. Enquanto para outros, o acesso ao áudio e idioma original são essenciais para o entendimento da mensagem original. Além disso, de uma perspectiva econômica, a legendagem apresenta vantagens para as produtoras, o que também a consolidou como forte concorrente para a dublagem, e ajudou na sua implantação entre o público brasileiro, que se acostumou com o formato, devido a sua ascendência rotineira em produções audiovisuais que são distribuídas no país.

Atualmente, a necessidade por conteúdos legendados teve um aumento exponencial. O motivo é a facilidade e rapidez a qual as plataformas digitais disponibilizam conteúdos estrangeiros. A agilidade da criação de novos conteúdos, como é o caso do youtube, demandam uma tradução rápida, o que é uma possibilidade característica da legendagem. Em muitos casos a escolha da legenda ou outro tipo de tradução audiovisual, fica a critério do espectador, o que acontece em canais de streaming, como Netflix. Por efeito dessa grande difusão, a legendagem se torna uma das modalidades de tradução audiovisual mais consumida pelo público, o que também a elege como a modalidade mais sujeita a críticas e más interpretações.

O código compartilhado no âmbito da legendagem aconselha que a tradução seja quase imperceptível, mas é nessa categoria que o tradutor encontra maior exposição e vulnerabilidade. Ocorre que, a facilidade com a qual o consumidor pode escolher a legenda, e a disponibilidade simultânea a outros idiomas, acaba por encobrir os parâmetros e procedimentos por detrás da elaboração da legendagem, que seguem diferentes critérios e tomadas de decisões por parte do tradutor, critérios que não são conhecidos pela maioria dos consumidores. Por definição, a legendagem interlingual, entre diferentes idiomas, corresponde a um subsistema pertencente ao sistema da tradução audiovisual, subordinada aos domínios do texto-fonte e texto-meta, que são os produtos finais das culturas-fonte e culturas-alvo pertinentes aos processos da legendagem (ALFARO DE CARVALHO, 2005). Essas pertinências condizem com coerções e normas impostas pelos agentes de produção de conteúdos audiovisuais, como emissoras, estúdios, agências de tradução e etc; e também às necessidades técnicas e linguísticas referentes a legendagem.

6.3 Normas técnicas e textuais da legendagem

Por definição, o tipo de tradução realizada na legendagem é denominada tradução diagonal, na qual os elementos serão transferidos entre dois idiomas e códigos diferentes: o oral e o escrito (MARTINEZ, 2007). Além das diferenças linguísticas e culturais entre dois idiomas, os padrões entre a língua oral e a escrita apresentam delimitações rotineiras para o legendador. A mudança do código oral para o escrito apresenta disparidades quanto a velocidade necessária para a transmissão e conclusão da mensagem. Normalmente, a fala acontece em um período de tempo mais curto, e sua mensagem rapidamente é processada pelo cérebro, diferentemente da leitura, que demanda um tempo maior, assim como um processamento mais lento. Essa contraposição introduz uma pluralidade de situações e impasses que devem ser levadas em conta pelo tradutor na legendagem. Uma delas, diz respeito ao espaço reduzido em que caberá a legenda quando no formato em vídeo. E também, quanto aos objetivos que as mensagens em códigos visuais pretendem passar ao espectador; por exemplo, na mensagem

oral ou visual podem haver significados que não precisarão ser passados na legenda, por serem visualmente perceptíveis (CARVALHO, 2005).

Outros critérios, influenciados pelas características da legendagem como tradução diagonal, segundo Martinez (2007), é a efemeridade da continuidade da legenda na tela e o cuidado quanto aspectos gráficos e fonéticos da legenda, principalmente nos casos das línguas difundidas (como o espanhol). A exposição da legenda na tela deve prever o tempo necessário para a leitura do espectador, tomando-se o cuidado de não realizar demasiados prolongamentos ou acelerações. Geralmente, o recomendável é que esse tempo deva durar no mínimo um segundo, e no máximo seis. Com respeito aos aspectos gráficos, é aconselhável, quando possível, que a legenda se assemelhe a características estruturais da língua-fonte. Ademais, outro empecilho da legenda é que além dela estar subordinada a códigos visuais, que nem sempre precisam ser explicitados, em outras condições a explicação será fundamental, o que não acontece no processo de comunicação quando somente no código oral, como é o caso das figuras de linguagem. A diferença para os aspectos estilísticos orais, é que esses não seguem diretrizes lineares entre formal/informal e certo/errado, onde a qualidade não linear do discurso oral também apresentará pausas, interrupções, construções agramaticais, sobreposições de falas e etc, contrariamente à legendagem (código escrito), que deve seguir uma estrutura linear, gramatical e concisa.

Da mesma forma que são previstas tais contingências como resultados das irregularidades entre signos orais e visuais, o legendador também deve seguir normas processuais de parâmetros técnicos e textuais. Tais normas, são estabelecidas, na maioria dos casos, pelas empresas criadoras do conteúdo, que estipulam adequações com base em formalidades linguísticas, perfil do público e características do material a ser legendado (CARVALHO, 2005). Muitas vezes essas normas não dependem das condições do tradutor e, devem ser seguidas cuidadosamente. Ainda assim, corre-se o risco de que tais normas interfiram com frequência e de maneira direta nos resultados da tradução final. Entre os aspectos técnicos, as normas, são:

- Observar o tempo de duração da legendagem (geralmente entre 1 segundo para frases muito curtas como “Tudo bem”, e no máximo de 6 a 7 segundos);
- Respeitar o tempo de intervalo entre as legendas;
- Limitar ao número de caracteres permitidos (entre 30 e 35);
- Utilizar no máximo duas linhas;
- Diagramar as palavras, em fontes e cores satisfatórios;
- Alinhar a legenda corretamente na tela (centro, esquerda e em raros casos à direita);
- Observar a altura da legenda, respeitando o espaço do conteúdo visual;
- Padronizar as entradas e saídas da legenda (antes ou depois da fala começar);

Os parâmetros textuais irão pertencer aos componentes sintáticos, omissões de estruturas dispensáveis e disposição das orações. Em relação aos componentes sintáticos, esses geralmente são simplificados. As simplificações mais indicadas em manuais e cursos de legendagem, de acordo com Alfaro de Carvalho (2005, p. 117) são:

(...)componentes sintáticos em ordem direta em vez de inversa ou intercalada; y orações coordenadas em vez de subordinadas; y construções ativas em vez de passivas; y construções positivas em vez de negativas; y verbos simples em vez de compostos; y elipses em vez de sujeitos ou verbos repetidos na mesma oração; y interrogações em vez de perguntas indiretas; y imperativo em vez de solicitações indiretas(...)

As omissões são utilizadas para a adequação do número de caracteres limites da legendagem em partes do discurso, como: pronomes repetidos; vocativos; onomatopeias; construções longas e redundantes; falas sucintas; vícios de linguagem e hesitações. É recomendado que a legenda priorize sistemas que atribuam mais sentido à frase, evidenciando os significados ou estruturas fonéticas que podem conter estruturas parecidas na língua-alvo. Pois, o espectador tende a desconfiar da legendagem caso consiga estabelecer uma relação entre os códigos orais e escritos, e não encontre os termos identificáveis ou semelhantes a sua língua

na legendagem, causando seu desconforto diante da tradução. Para a disposição das orações, a prioridade é utilizar somente uma oração em uma segmentação da legendagem (uma linha), que deve transmitir o significado completo da mensagem. Se for necessário dividir a oração entre duas linhas ou mais de uma cena, deve-se respeitar primeiro os sintagmas mais altos (sujeito, predicado, sintagma nominal, sintagma verbal).

Outras convenções também dizem respeito ao uso de dialetos, referências culturais, desvios da norma gramatical, palavrões e gírias. Variações dialetais devem ser marcadas sutilmente quando relevantes para o significado geral e contextualização do original. Referências culturais e geográficas, quando apresentam um alto nível de dificuldade, ou seja, grande distanciamento da cultura-alvo, podem ser solucionadas por estratégias aprimoradas. Recomendam-se, por exemplo, manter a referência que está no original, utilizar uma referência equivalente da cultura da cultura de chegada, neutralizar a referência da cultura de chegada, generalizar os temas culturais, explicar a referência ou omitir por completo os conteúdos referenciais (ALFARO DE CARVALHO, 2005). Para palavras fora dos padrões gramaticais, gírias e palavrões, as instruções mais comuns sugerem a censura dessas estruturas ou atenuações delas. É necessário ressaltar que todos esses parâmetros podem estar sujeitos às preferências e diretrizes pessoais dos clientes, às estruturas técnicas, ao estilo discursivo e visual do material utilizado, ao público-alvo e ao país para o qual se realiza a legendagem. O tradutor deve estar consciente de todos padrões necessários, de modo a construir uma legenda fluida, compatível com as expectativas do distribuidor e do público. Independente da abordagem escolhida para a legendagem, as normas técnicas e linguísticas nortearão as principais escolhas, ou até modificá-las. Para a legenda final em “El Regreso de Indio” as maiores dificuldades também se voltaram para a distinção entre a mensagem do discurso oral e escrito, tendo em conta os critérios da legendagem, como o tempo e os caracteres limites, visto que algumas falas da obra são lexicalmente extensas, dificultando a distribuição das orações entre as duas linhas permitidas. Também, por se tratar de uma peça de teatro, não existem cortes de cena. As pausas fazem parte das performances do grupo e, adicionam sentido ao

humor e graça do roteiro em questão. Outras circunstâncias da legendagem, que também já foram abordadas nesse tópico, são perceptíveis no conteúdo da obra, e estão envolvidas diretamente com as tomadas de decisão da tradução audiovisual. São elas: a referência à cultura indígena e as misturas sintáticas e fonológicas entre o francês e espanhol. Essas particularidades serão demonstradas no capítulo seguinte.

7 METODOLOGIA E ANÁLISE DE DADOS

Para facilitar a compreensão do leitor, os aspectos metodológicos e a análise de dados serão distribuídos em ordem sequencial. Dessa forma, as questões relevantes ao processo prático da pesquisa são demonstradas concomitantemente. Assim o material coletado pode ser melhor explorado, seguindo uma linha de pensamento análoga.

7.1 Metodologia

A metodologia utilizada para a preparação deste trabalho, seguiu os princípios e concepções da tradução comentada, um gênero textual que permite o levantamento dos principais objetos de relevância no texto a ser traduzido, possibilitando a análise dos recursos utilizados na execução da tradução. Segundo Williams e Chesterman (*apud* ZAVAGLIA; RENARD; JANCZUR; 2015, p.333) esse método, diz respeito a: “uma tradução com comentários (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva em que o tradutor traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário a respeito de seu processo de tradução”. Tendo em mente as particularidades dos processos necessários para desenvolver a tradução comentada, é que se torna possível trilhar os principais métodos necessários para a condução da pesquisa e desenvolvimento da tradução. A seguir, serão especificadas, as etapas realizadas para a elaboração e conclusão da pesquisa e tradução para “El Regreso del Indio”.

Como ponto preliminar, a descoberta do grupo “Les Luthiers” foi crucial para a escolha desse procedimento. Essa descoberta, ocorreu dentro da sala de aula, por sugestão da professora Alba Escalante, na disciplina Pesquisa de Tradução, enquanto debatíamos o uso do humor na tradução. De fato, a definição para essa seleção, deu-se, devido às evidentes brincadeiras linguísticas que o grupo utiliza em todas as suas obras, tornando cada um de seus episódios em um rico material para a análise, a partir de uma perspectiva tradutológica.

No canal oficial do Les Luthiers, é possível encontrar gravações de peças, entrevistas com o grupo, entregas de prêmios e etc. Durante a análise de seu vasto material, procurou-se identificar as possíveis adversidades de vários episódios, associando-as aos possíveis problemas em sua tradução. Durante essa busca, a obra “El regreso del índio” ficou conhecida e definida como material de trabalho, já que trazia em sua construção outros elementos importantes, tais como a menção à cultura andina e a utilização de uma suposta tradução simultânea, além dos jogos linguísticos anteriormente citados.

Após o processo de checagem de falas dos personagens com o script oferecido pelo site Luthierpedia⁴, cuja assistência fica a cargo Carlos Nuñez Cortez, um dos integrantes do Les Luthiers, os preparativos para o processo de tradução foram iniciados. Para esse fim, utilizou-se o aplicativo da web Smartcat⁵. Essa ferramenta permite a criação de um projeto de tradução, a partir da inserção de arquivos em diversos formatos. O aplicativo realiza a divisão do arquivo em um editor, por segmentos entre duas tabelas: os da língua fonte e língua alvo. A tradução momentânea foi realizada pelas segmentações do texto, que anteriormente foi digitado para um documento do Word e enviado para o editor. Quando a tradução no editor é concluída, o aplicativo oferece a opção de gerar três formatos para download: no original, na versão bilíngue ou a tradução na íntegra.

Para os fins da análise, optou-se pelo formato bilíngue, que condiz com os critérios da tradução espelhada, por ser o formato mais coerente para a leitura dos diálogos, facilitando assim a apreciação do conteúdo linguístico em todos os processos. Sendo assim, nossa análise de dados será estruturada em três etapas: 1) agrupamento dos problemas identificados na tradução por temas, numerados e com títulos e subtítulos que sejam capazes de alertar o leitor do que se trata; 2) quadro contendo excertos do original da tradução espelhada, contendo três colunas (1-fragmento do texto original; 2- fragmento da primeira tentativa de tradução; 3- fragmento da segunda e definitiva tradução); 3) reflexões sobre a tradução realizada.

⁴ <https://lesluthiers.org/>

⁵ <https://www.smartcat.ai/>

Deve-se ressaltar que as colunas estão distribuídas em enumerações estabelecidas pelo aplicativo Smartcat, o que facilita a observação dos dados.

A seguinte etapa, corresponde à inserção das legendas no vídeo. Inicialmente o vídeo teve que ser convertido do formato padrão do youtube, para dessa maneira se adequar aos formatos aceitos pelos programas de legendagem. Muitos sites, oferecem apoio para o *download* de vídeos hospedados na rede. Para esse caso, em específico, utilizou-se a conversão do vídeo para o formato MP4. Nesta etapa, o programa Subtitle Workshop⁶ foi selecionado para realizar os processos de edição. O motivo da escolha foi a familiaridade com o programa, e a aplicabilidade das ferramentas para legendas, em comparação a outros aplicativos. O aplicativo disponibiliza ferramentas para a marcação de tempo, contador de caracteres e sincronização para legendas em vídeo e etc. Por último, a sincronização da legenda foi realizada pelo aplicativo Format Factory⁷.

7.2 Análise de Dados

Apontar um único aspecto que possa ser eleito o mais problemático na tradução de Les Luthiers, torna-se uma tarefa tão difícil quanto a tradução propriamente dita. Isso, porque as estratégias na construção do humor desse grupo de atores cômicos, utilizam elementos sofisticados que, geralmente, não são prioridade em outros grupos. Desse modo, é necessário afirmar que nada em Les Luthiers é fácil de traduzir.

Entretanto, com algum esforço, é possível ressaltar dois problemas que se destacam e desafiam os conhecimentos e a criatividade do tradutor: os jogos linguísticos provenientes das questões culturais abordadas na obra, e a pseudo tradução simultânea entre o espanhol e francês. Por se tratar de uma obra de humor, o principal objetivo era conseguir reproduzi-lo, assim como interpretar como a produção desse conteúdo conseguiria fazer sentido na língua de chegada. Em relação às estratégias humorísticas, é possível identificar na obra o uso da teoria da incongruência (GUERRERO,2012), da paródia, da ambiguidade

⁶ <http://subworkshop.sourceforge.net/>

⁷ <https://formatfactory.br.uptodown.com/windows>

semântica/lexical/fonológica das palavras, dos duplos sentidos, da hipérbole, da ironia, dos trocadilhos e figuras de linguagens no geral (os famosos jogos de palavras característicos do grupo). Essas estratégias deveriam ser materializadas sempre que possível na tradução, de forma a manter um paralelo com a essência e estrutura da obra.

Num primeiro momento, houve uma preocupação primária com o perfil do público. Procurou-se ponderar se as referências culturais e o uso da língua estrangeira eram questões demasiado excludentes ou restritivas. Concretamente, o objetivo era saber se para conseguir gerar o humor em um público que não conhecesse a cultura folclórica dos Andes ou a língua francesa, tais características deveriam ser generalizadas, neutralizadas, omitidas, mantidas, explicadas ou transferidas para a língua de chegada e legendagem, como sinaliza Alfaro de Carvalho, 2005.

Conscientes das dificuldades geradas no âmbito da tradução do humor, e sobretudo, no que diz respeito ao modo muito peculiar de produzir humor de Les Luthiers, passamos a analisar cada caso, nos moldes da estrutura anteriormente indicada em nossa metodologia.

7.2.1 Problemas surgidos a partir da formação do duplo sentido

7.2.1.1 Lava andina/ Lava activa / Lava Andina

2	Carlos López Puccio: Nuestro canto llega fluyendo de los Andes, como la lava que fluye de las más altas cumbres andinas.	Carlos López Puccio: Nosso canto chega fluindo dos Andes, como a lava que flui das altas montanhas andinas.	Carlos López Puccio: Nosso canto chega fluindo dos Andes, como a lava que flui das mais altas montanhas andinas
---	--	---	---

3	Somos el conjunto "Lava andina".	Somos o conjunto "Lava Activia".	Somos o grupo "Lava Andina".
---	----------------------------------	----------------------------------	------------------------------

Tabela 1: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Neste primeiro recorte, o conjunto musical fictício, criado por Les Luthiers, é apresentado sob o nome de "Lava Andina". Em um primeiro momento o que se pode assimilar é que o nome oferecido ao grupo utiliza palavras que homenageiam a região andina, como é mencionado na abertura "la lava que fluye de las más altas cumbres andinas". Portanto, a lava faz referência ao material que é expelido pelas montanhas da região dos Andes, e por esse motivo, passa a ilustrar icônica e geograficamente a cultura, objeto de sua arte. Essa seria a primeira leitura que poderia ser feita desse trecho, de uma forma simples e superficial. Porém, como em Les Luthiers o uso das palavras nunca é feito de forma gratuita, nesse trecho o que acontece realmente é o primeiro jogo linguístico da obra. Além de conseguir utilizar duas palavras que são, literalmente referência aos Andes, também faz alusão a um produto típico da Argentina, Paraguay e Uruguay, entre outros países hispano-americanos. Trata-se de um produto utilizado para alvejar e desinfetar, composto de uma mistura de água e sais alcalinos, denominado "lavandina". Em outras regiões é conhecido como "lejía". No Brasil, é conhecido como água sanitária.

Dessa forma, a primeira ferramenta para criar o humor na obra serve-se de uma figura de linguagem muito comum em obras do grupo, a paronomásia/trocadilho. No trocadilho, palavras com sons que são semelhantes ou iguais são empregadas em uma mesma frase, o que abre espaço para várias interpretações. No exemplo da tabela em questão, as palavras têm exatamente o mesmo som e escrita, e podem ser interpretadas tanto no seu sentido literal ou como marca de água sanitária. Essa interpretação está profundamente entrelaçada à cultura e língua de partida. Para a tradução e a cultura de chegada, os andes fazem

parte de uma realidade distante. Do mesmo modo, está longínquo qualquer relação entre o produto de água sanitária que leva o nome “Lavandina” e os produtos similares que são vendidos no Brasil. De uma forma ideal, caso a pretensão fosse estabelecer o mesmo resultado do original, seria necessário encontrar termos que fossem correspondentes ao que se entende por cultura andina, e também algum tipo de produto de água sanitária equivalente, ou o próprio produto. Já nesse momento os problemas se revelam. No Brasil, o produto Lavandina não é muito conhecido ou distribuído. Essa é uma realidade em diversos países da América Latina, mas não do Brasil. Sabendo disso, na primeira tentativa de tradução, priorizou-se o jogo de palavras, com algum tipo de trocadilho que tivesse propriedades parecidas ao original. Desde o início, a palavra base para isso foi a “lava”, por ser mais neutra que a palavra “andina”, possibilitando um significado que seria comum às duas línguas. Assim, na segunda coluna chegou-se ao termo “Lava activa”, que assim como o primeiro faz uso de uma interpretação dúbia. A intenção seria que o trecho pudesse ser lido como a lava que está ativa, da mesma forma que acontece em um vulcão ativo, de lavas em plena erupção. Recorda-se “activa” faz parte da antiga grafia do atual “ativa”, mas ainda pode ser compreendida em português da mesma forma. A palavra composta, ainda indicaria um produto lácteo conhecido da cultura brasileira, que ficou famoso após propagandas que promoviam os benefícios intestinais causados pela sua ingestão. Como contrapartida cultural, a maneira como a propaganda foi produzida, acabou causando uma grande chacota nos meios de comunicação brasileiros, que brincavam com a sensação de alívio intestinal que o produto causava. O uso do nome de produto que contém uma história específica na língua de chegada, inclusive um humor interno, poderia ser comparável a exclusividade da “lavandina” na cultura de partida. Essa tradução foi considerada definitiva por um longo tempo.

A mudança final, ocorreu pela constatação de dois fatos: de que ao usar o termo “lava activa”, as conexões com o mundo andino, e toda a história folclórica indígena abordada anterior e posteriormente na canção, seriam definitivamente perdidas. É preciso lembrar que devido à proximidade de ambas as línguas, a dissonância entre o canal oral e escrito seriam muito grandes, causando confusão e

desconfiança no público da língua de chegada (FRANCO; ARAÚJO; 2011). Assim, devido às resoluções quanto as adversidades da tradução apresentada na segunda coluna, para a tradução final, a decisão foi a de manter o termo original, mesmo que com uma grande perda do jogo linguístico. Dessa forma, o nome dado ao grupo ainda homenagearia os Andes, mantendo a relação inicial com a conjuntura textual da obra. Preservaria, igualmente, as estruturas fonéticas e semânticas, semelhantes em ambas as línguas, que seriam identificáveis para o telespectador da língua de chegada.

7.2.1.2 En el Este, Y en este / No leste, Para este / No leste, No leste

11	Jorge Maronna: Lo que pasa es que hubo cambios en la Historia, hubo grandes cambios en el Este	Jorge Maronna: O que acontece é que houve mudanças na história e grandes mudanças no leste.	Jorge Maronna: Ocorreram mudanças na história, e grandes mudanças no leste.
12	Carlos Núñez Cortés: Y en éste, y en éste, y en aquél, y en aquél otro también...	Carlos Núñez Cortés: Para este, e esse, e aquele outro também...	Carlos Núñez Cortés: No Leste, neste, e naquele outro também...

Tabela 2: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Para a criação do humor no trecho acima, o grupo utilizou o jogo de palavras homônimas “Este” e “este”. Para o público hispano essa brincadeira é evidente: pelo fato de ambas terem a mesma grafia e quase a mesma pronúncia, o personagem faz uso da ambiguidade semântica. Isso ocorre porque dependendo do contexto, o significado dessas palavras pode estar ligado tanto a um substantivo dos quatro pontos cardeais “este” (os pontos de referência para localização e orientação), quanto o pronome demonstrativo do espanhol “este”. No português, os significados correspondentes para essas palavras seriam “leste” e “este”. Essas

palavras não são homônimas, e isso acaba não permitindo o mesmo resultado do original. Ao utilizar os significados dessas palavras em português, o jogo duplo estabelecido originalmente perderia o sentido, já que não poderia existir a ambiguidade e, conseqüentemente, a graça do diálogo.

Esse fato pode ser observado na primeira tradução, as duas palavras foram traduzidas literalmente, e dessa forma é possível verificar que a conexão entre os termos foi totalmente perdida, a impressão que fica é que a réplica de Carlos Núñez Cortés não é direcionada à fala anterior. Como solução para a falta de relação entre as palavras, na tradução final optou-se pela repetição da palavra leste. A intenção da repetição é fazer com que o segundo diálogo estabeleça essa conexão a partir da continuidade da frase, e assim o restante da oração também possa fazer sentido, tendo como apoio a expressão corporal do ator, que aponta para os outros atores em tom de deboche. Dessa forma o contexto espirituoso do original poderia ser mantido.

7.2.2 Um jogo linguístico com a contração “al”

7.2.2.1 Altiva; Alelante; Altanero; Al-horno / Nobre; Noejante; Notório; no forno / Altiva; Alado; Altaneiro; A la carte

18	Carlos López Puccio: La llama, altiva.	Carlos López Puccio: A lhama, nobre.	Carlos López Puccio: A lhama, altiva.
19	Jorge Maronna: El cóndor, alelante.	Jorge Maronna: O condor, noejante.	Jorge Maronna: O condor, alado.
20	Carlos Núñez Cortés: El puma, altanero.	Carlos Núñez Cortés: O puma, notório.	Carlos Núñez Cortés: O puma, altaneiro.

21	Daniel Rabinovich: La gallina, al-horno.	Daniel Rabinovich: A galinha, no forno.	Daniel Rabinovich: O frango, no forno.
----	--	---	--

Tabela 3: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

No contexto acima, os membros do grupo começam a citar quais são os animais típicos da região andina, ao mesmo tempo que exaltam suas principais qualidades. A lhama típica dos andes é altiva, que segundo o dicionário online Michaelis⁸, é a qualidade daquele que tem dignidade, nobre, magnânimo; aquele de grande altura; ou até aquele que demonstra arrogância ou é presunçoso. Em comparação à realidade, esse atributo pode estar ligado ao fato da lhama ser um animal de pescoço comprido, que pode chegar até os 90 cm, e também, por muitas vezes, ser representada em animações com seu focinho empinado, quase como se fosse “metida”, um sentido figurado para os trejeitos do animal, que a olhos humanos pode realmente oferecer essa impressão.

O condor recebe como característica uma palavra inusitada “alelante”, que não pode ser encontrada em dicionários, por se tratar de uma palavra própria do glossário dos Les Luthiers, completamente inventada. De acordo com o glossário disponibilizado no site Luthierpedia, a palavra faz atribuição a uma característica própria do condor, que seria “aletear” ou “anelante”. No espanhol, de acordo com o dicionário da Real Academia Española⁹, a palavra aletear significa esvoaçar, mover as asas, e a palavra anhelante, seria algo como ávido, agitado, ansioso. Ambas as palavras fazem parte do léxico espanhol e juntas formam as características essenciais do condor, que segundo o grupo é descrita pela palavra inventada “alelante”.

Para a característica da Puma, a palavra utilizada é “altanero”, que também pode expressar a característica daquilo que é altivo (como a lhama), ou daquilo que é soberbo. Nesse contexto, devido ao fato da altivo já ter sido usado anteriormente,

⁸ <https://michaelis.uol.com.br/>

⁹ <https://dle.rae.es/>

o significado interpretado para a o uso da palavra “altanero” foi soberbo, o que também remete aos atributos de grandioso, magnífico, forte e etc.

Ao último animal “la gallina”, o adjetivo utilizado para designar sua característica principal foi: al-horno. Aqui, uma incoerência textual se estabelece, criando o humor do trecho. Pois, o fato é que a “gallina” não é um animal típico dos Andes, e “al-horno” não é um adjetivo, mas sim uma palavra formada, pelo uso da contração “al” e o substantivo, que significa “ao forno”.

Essa característica também é própria desse trecho, onde uma brincadeira linguística é construída pelo uso do “al” em todos os adjetivos citados, como: al-tiva; al-lelante; al-tanero. O uso da contração permite que Daniel Rabinovich utilize o mesmo recurso como ferramenta humorística, inserindo a contração para simular um adjetivo: al-horno.

Na primeira tradução houve uma tentativa de espelhar o mesmo recurso. A contração “no” foi utilizada para construir o humor no último trecho, que de “al-horno” foi traduzido por “no forno”. Também se procuraram adjetivos que possuíssem o mesmo prefixo “no”, com a inclusão de uma palavra também inventada “noejante”, uma junção da contração “no” com a palavra “esvoaçante”. O grupo possui um glossário próprio, e o público hispano reconhece essa façanha. Mas, para o português, a criação de uma palavra completamente arbitrária em cima de uma criação artística própria do grupo poderia ser um risco muito grande, além de não demonstrar qualquer ganho de sentido na língua de chegada.

Sendo assim, na última coluna, os adjetivos “altiva” e “altaneiro” foram usados nas suas traduções literais para o português, onde podem ser encontradas com a mesma escrita e significados. A palavra criada também recebeu um adjetivo com o mesmo padrão, começando pelas mesmas letras: alado, uma característica daquele que voa e é dotado de asas, ou que também possui graça ou elegância. Esses adjetivos não são comumente utilizados em português, porém também permitem o efeito desejado para a tradução, que seria deixar em evidência a contradição textual. Essa contradição foi formada pela tradução de “gallina” para

“frango”, e encadeamento dos adjetivos pelo uso da mesma palavra da primeira tradução “no forno”.

Em português a “galinha” costuma fazer referência ao animal de fato, enquanto o uso da palavra frango é utilizado principalmente em receitas culinárias, o que permite a desvirtualização usada no texto original para um animal que não é típico dos Andes. Dessa forma a incoerência textual ficaria mais clara, assim como o uso da palavra “no forno”, conhecida e usada amplamente. Além disso, a palavra “no forno” se mostrou uma alternativa que manteria o mesmo sentido humorístico do original.

7.2.3 Trava-línguas

26	Daniel Rabinovich: Muchas veces mis alumnos me preguntan si la hermenéutica telúrica incaica transtrueca la peripatética anotrética de la filosofía aristotélica, por la inicuidad fáctica de los diálogos socráticos no dogmáticos.	Daniel Rabinovich: Meus alunos me perguntam por que a hermenêutica telúrica incaica transtroca e peripatética anotrética da filosofia aristotélica, pela iniquidade factual dos diálogos socráticos não dogmáticos	Daniel Rabinovich: Meus alunos perguntam se a hermenêutica telúrica incaica transtroca peripatética anotrética da filosofia aristotélica, pela iniquidade de diálogos socráticos não dogmáticos.
----	---	---	---

Tabela 4: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

O recorte acima representa um jogo de palavras que desemboca num trava-línguas. Para isso Daniel Rabinovich articula as palavras com rapidez. E além do mais, a frase é um questionamento dos “alunos”, possuindo palavras rebuscadas, que ao fim não oferecem muito sentido para a oração. Ao final de tudo, Daniel diz

que a resposta é “não”, como se tivesse entendido sobre o que se tratava a pergunta. Essas são as condições que formal a principal fonte de humor deste trecho. De forma sutil, o diálogo também apresenta uma sátira ao discurso intelectual. Como consequência, o trecho se transformou em uma das piadas mais lembradas pelos fãs do grupo, o que é possível afirmar pela quantidade de memes e páginas da internet que citam em seus conteúdos esse trecho. Encontram-se até mesmo sites que tentam decifrar a lógica por trás da frase, o que demonstra a diversidade de discussões que nasceram graças à criação inédita do grupo. Esse fato direcionou a intenção primária de preservar o conteúdo, por se tratar de uma frase conhecida por um grande número da base de fãs do grupo, e como resultado uma marca registrada das piadas típicas do grupo.

Com a finalidade de manter as características do original na tradução, o primeiro passo foi compreender as palavras principais do texto. Quase todas apresentam a mesma equivalência e o mesmo significado na língua de chegada, com exceção de “anotétrica”, que não possui correspondência em dicionários da língua espanhola ou em português. Hermenêutica é o ato de interpretar escrituras e textos filosóficos; telúrico corresponde àquilo que é vinculado a terra ou ao solo; incaico é o adjetivo que se dá ao que tem origem inca; transtroca do verbo transtocar significa inverter a ordem; peripatética foi a escola filosófica que seguia os ensinamentos de Aristóteles; filosofia aristotélica se refere novamente aos ensinamentos de Aristóteles; iniquidade seria uma ação injusta ou má; factual é aquilo que se baseia nos fatos; e por fim, os diálogos socráticos não dogmáticos são conversas baseadas em ensinamentos de Sócrates que não contestam as verdades ou realidades do mundo.

Na tradução, o texto que é praticamente incompreensível, seguiu as mesmas características do original, não havendo perdas da funcionalidade da oração como um trava-línguas na língua de chegada. O primeiro quadro demonstra uma tradução palavra por palavra. Porém, no segundo, em razão do espaço de caracteres disponível para a legendagem, houve a omissão da conjunção “e”, e também da palavra “factual”. No processo de escolha da omissão, a decisão que se

mostrou mais coerente com a intenção original, foi manter as palavras que tinham os mesmos sufixos, para conservar a concordância e dificuldade do trava-línguas.

7.2.4 Compact / CD

33	Daniel Rabinovich: Es buenísima, yo la tengo en compact.	Daniel Rabinovich: É excelente, eu tenho o Compact disc.	Daniel Rabinovich: É muito boa, tenho o CD.
----	--	--	---

Tabela 5: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

No ano de 1999, quando a obra foi gravada, o uso do *compact disc* ainda era comum. Atualmente é possível perceber que esse uso está decrescendo, devido ao uso de mídias digitais que oferecem maiores benefícios de armazenamento, como plataformas que permitem *downloads* e *streaming* de produtos. Pensando nisso, em um momento de reflexão, a opção de atualizar o termo para algo mais compatível com tempos atuais se mostrou convidativa. Porém, devido às condições que o vídeo da obra é apresentado, e por ser um grupo que reconhecidamente tem uma história inicial nos anos 60, decidiu-se que utilizar algo muito atual, poderia soar incoerente com o contexto da obra. Outra questão, que também ajuda na tradução de terminologias como essa, é que se trata de um termo típico da área de informática que, de uma forma geral, é popularmente utilizado em todos as línguas. Na atuação, inclusive, o termo é utilizado em sua forma original em inglês, “*compact disc*”. Em espanhol e português a sigla é traduzida em ambos os casos como “disco compacto”, e também popularmente conhecido por ambas as línguas como CD.

O fato do personagem utilizar a sigla em inglês “compact”, influenciou a primeira tradução, que ficou com o termo completo em inglês “compact disc”. Em um primeiro momento, acreditou-se que o uso da terminologia original seria pontual para explicar qual tecnologia estava sendo referenciada, pois utilizar as terminologias originais resguarda várias confusões de interpretação na cultura de chegada. Porém, no processo de decisão, decidiu-se que o uso do termo popular também obteria os

mesmos resultados, e que o uso do termo em inglês não oferecia nenhum entendimento significativo ou novo para a obra. Portanto, para a tradução final (vide coluna 3) a sigla foi usada em sua versão popular, para oferecer uma assimilação direta pelo público de chegada.

7.2.5 A pseudo tradução simultânea e o uso criativo da sobreposição de códigos: Mesclas / interferências / alternâncias

As configurações linguísticas que permitem os erros na pseudo tradução simultânea do espanhol para o francês, são semelhantes às observações de teóricos quanto aos tipos de ocorrências linguísticas que podem acontecer em discursos de falantes bilíngues (vide tópico 3.1). Através de análises, que tinham assistência de uma falante da língua francesa, e também de dicionários e de pesquisas na internet, foi possível identificar onde estavam as orações que mais se desvirtuaram da norma padrão do francês. E além disso, o uso das aspas na transcrição para indicar os erros em francês, e a reação do público em determinadas partes do diálogo, também foram essenciais na análise dos desvios em francês e espanhol. Para a tradução, a principal inspiração foi encontrada nas semelhanças entre as construções linguísticas em francês do pseudo tradutor e o que é conhecido sobre a sobreposição de códigos. Também foram utilizados os possíveis desvios da norma padrão do francês falado no diálogo em relação à língua de chegada, como estratégia para construir orações em português com as mesmas características.

A estratégia então, seria inserir os desvios entre francês e português sempre que também houvesse um erro ou transposição de códigos no original. Na primeira tentativa de tradução (coluna 2) essas inserções ainda não estão concretizadas, e há poucas ocorrências de transposições entre o francês e português. Mas, após algumas reflexões, a decisão foi por explorar de forma mais ampla o desenvolvimento da inserção de sobreposição dos códigos na tradução. A partir de então, logo as interferências também acabaram sendo realizadas em trechos onde não eram perceptíveis desvios do francês. Dessa forma, os erros do “tradutor simultâneo” ficariam em evidência, e o público compreenderia que o francês demonstrado não seria algo produzido por um falante bilíngue fluente na língua ou

por um tradutor profissional. Assim, o objetivo final seria recriar o humor e a finalidade cômica do trecho, que brinca com as confusões linguísticas do personagem, por não possuir o domínio linguístico do francês.

Para a recriação das sobreposições se imaginou como seriam as possíveis mesclas/interferências do francês e português entre falantes que não soubessem a língua, ou que estivessem no início do processo de aprendizado. Também se levou em consideração o sotaque de nativos franceses ao falar português. O senso comum é que para a articulação da língua francesa, é necessário fazer o “biquinho” da pronúncia do “u”. Essa pronúncia pode ser usada de maneira exagerada por falantes que não conhecem a língua, e também em obras cômicas em português que imitam o sotaque francês. Ademais da utilização do biquinho no francês, as ocorrências que também são comuns em pronúncias de aprendizes ou não falantes do francês, é o uso exagerado do som do “r” e o alongamento do “e”, que pode ser enunciado como se estivesse levando o acento circunflexo do português, ou como se recebesse o acento agudo. Na prática, as palavras em francês costumam ter acento e entonação nas últimas sílabas, o que também pode ser comprovado em sotaques de franceses ao falar português. Também em relação à tonicidade das palavras, em francês o acento gráfico modifica somente a entonação da letra “e”, fazendo com que a distinção da sua pronúncia seja facilmente percebida no português.

Baseado nessas pequenas concepções, para a criação das interferências e mesclas na tradução, a principal característica utilizada foi o da entonação básica do francês aplicado a palavras em português. Outras palavras em português também foram adicionadas, como conjunções, pronomes e vogais, para assim fazer a conexão entre as palavras do francês, no que seria uma alternância intrasetencial (CRISTINO, 2007) ou *code-mixing* (Mozillo, 1997).

46	Todos: Vuelve ya el indio a su casa	Todos: Já retorna o índio à sua casa	Todos: O índio retorna para seu lar
----	-------------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------

47	Marcos Mundstock: Il retourne chez-lui le... mmm... le...	Marcos Mundstock: Il retourne chez-lui le...hum... le...	Marcos Mundstock: Il “retornê” chez-lui o, é, le...

Tabela 6 :Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Na tradução espelhada acima, a estratégia utilizada para esse quadro foi inserir a entonação e mescla de palavras em “retornê”, a junção de retornar em português e “retourne” em francês, utilizando-se da entonação típica do francês na última sílaba da palavra; e também inserir a vogal “o” e um verbo “é”, representando uma alternância sutil entre os códigos. Na fala de Marcos Mundstock “Il retourne” está conjugado corretamente. E “chez-lui”, no contexto apresentado, também pode ser entendido como casa. Nessa instância o tradutor realmente está falando que alguém “regressa a casa”, porém ele não consegue recordar como seria “índio” em francês, um sintagma nominal importante da frase e de todo o contexto da estória, já que o “índio” é o personagem principal do conto. Portanto, para modificar o trecho, a palavra “retourne” foi considerada propícia para a interferência linguística, pela sua semelhança a “retornar” em português. E para demonstrar a incerteza do “tradutor simultâneo” no uso da palavra “índio”, o uso da vogal e da conjunção entre duas palavras em francês “lui” e “le” foram utilizadas seguidas por reticências, indicando a hesitação do personagem. A vogal “o” retoma a construção utilizada pelo personagem anterior, de que é “o índio” que retorna, enquanto que a conjunção “e” adiciona consistência à vacilação do personagem na tradução da palavra “índio”, substituindo a expressão “mmm” da primeira coluna.

53	Todos: Por un camino que pasa junto a los Andes nevados	Todos: Por um caminho que passa pelos Andes nevados	Todos: Por um caminho que passa pelos Andes nevados
----	---	---	---

54	<p>Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont una chaîne de montagnes très hautes qui va à l'etroit de "Ma-ga-ya-nésssss" l' Amérique du Nord, l'Amérique Central, l'Amérique du Sud ¡Uh, là, là quelles montagnes!</p>	<p>Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont una chaîne de montagnes très hautes qui va à l'etroit de provinciê de "Ma-ga-ya-nésssss"; l' Amérique du Nord, l'Amérique Central, l'Amérique du Sud ¡Uh, là, là quelles montagnes!</p>	<p>Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont una chaîne de montagnes, para l'etroit da região "chilené de Magalhanês"; l'Amérique du Nord, l'Amérique Central. Uh, lá, là, e que montagnes!</p>
----	---	---	--

Tabela 7: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Nesse trecho, o teor cômico está no prolongamento da tradução simultânea de uma pequena frase e o acréscimo de informações que não correspondem ao que realmente deveria ser traduzido ou explicado, como "l' Amérique du Nord, l'Amérique Central e l'Amérique du Sud". Na fala de chegada, a palavra "Magayanés" seria escrita "Magallanes" tanto espanhol quanto no francês. Porém, o "personagem" pronuncia a palavra com um acento francês exagerado, o que permite que a interferência fosse feita tendo como base essa palavra. Outra questão, seria a probabilidade de o público-alvo não reconhecer o que ou onde seria a região de "Magayanés", e o trecho se transformasse em somente uma fala em francês sem nexos. Provavelmente a percepção de que o personagem está traduzindo algo em excesso seria reconhecida, mas a explicação que ele faz sobre a localização da Puna não seria compreendida. Sabendo que a região de Magallanes faz parte de uma província do Chile, essa informação foi inserida através da criação da mescla entre português e francês, na primeira tentativa de tradução: "provinciê de Magayanés". Porém, a sobreposição dos códigos foi ampliada para que a explicação sobre a localização da Puna ficasse mais acessível na língua de chegada. Sendo

assim uma alternância no português padrão foi adicionada “da região”, seguida da mescla entre o português e tonicidade do francês “chilené de magalhanés”.

A outra criação corresponde a “Oh lá lá quelles montagnes” para “Oh lá lá e que montagnes”. O pronome “quelles” em francês pode ser interrogativo ou exclamativo. Devido ao contexto, foi interpretado como sendo uma exclamação, ou seja, o pseudo tradutor está falando da grandiosidade e beleza das montanhas, o que é afirmado pela expressão de interjeição típica francesa “Uh lá lá”. Dessa forma o “quelles” foi traduzido literalmente para “que”, e a frase final ficou como “E que montagnes”, representando a intenção inicial da língua de chegada com a ajuda da sobreposição intrasentencial.

56	Marcos Mundstock: Des grandes yeux et “pardes”	Marcos Mundstock: Des grandes yeux et “castanhas”	Marcos Mundstock: Des grandes yeux et “castanhê”
----	--	---	--

Tabela 8: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

No recorte acima acontece a primeira mescla oficial entre o francês e espanhol na obra original. O personagem fala da cor dos olhos e usa a palavra “pardes”. Essa palavra não corresponde a nenhuma cor existente para os olhos, que na língua francesa poderia ser: noisette, bleu, marron, gris, vert. E também, não pode ser encontrada no dicionário com outros significados não relacionados às cores em francês. Já em espanhol “ojos pardos” é uma expressão comum para denominar olhos que são castanhos. Assim, é possível concluir que, por causa da interferência do espanhol no francês, foi aplicada a palavra “pardes”, um tipo de neologismo. O mesmo conceito foi utilizado para a tradução, onde ao invés de “pardes”, a palavra que seria a correspondente no português é “olhos castanhos”. Inicialmente, foi mantida a mesma estrutura do “es” no final, mas essa configuração não demonstrava o sotaque e tonicidade comum a última sílaba do francês, portanto para a tradução final (coluna 3) a interferência recebeu a tonicidade em francês com o alongamento da letra “e”, a partir do uso do acento circunflexo.

57	Todos: Cuerpo cansado arrastrando Marcos Mundstock: ¡Reventé!	Todos: Corpo cansado se arrastando Marcos Mundstock: Cansadé!	Todos: Corpo cansado se arrastando Marcos Mundstock: Cansadê!
----	---	---	--

Tabela 9: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

A mesma ocorrência explicada na tabela 12, acontece na tabela (13) acima. Porém, nessa ocorrência a palavra “reventé” pode ser encontrada nas duas línguas. A questão para a tradução, era descobrir se o uso da palavra estava correto no seu uso em francês, como “tradução simultânea” do trecho correspondente em espanhol ou se, na verdade, tratava-se de uma falsa “tradução” com interferência do francês na palavra de significado espanhol “reventé”.

Para descobrir a qual contexto a palavra correspondia, se no seu significado em francês ou espanhol, foram utilizados diferentes dicionários. O que pode ser definido é que em francês “revente” significava revender. E no espanhol, “reventar”, dentre outros correspondentes, pode significar cansaço excessivo após um trabalho árduo. Portanto, a melhor correspondência para o contexto do trecho seria de que a palavra do original faz parte do contexto e aplicação no seu uso em espanhol, tratando-se de uma interferência linguística, e por isso preferiu-se também aplicar o empréstimo da entonação em francês utilizada personagem, para criar uma falsa palavra com a sonorização do sotaque francês.

Seguindo a mesma ideia, a palavra foi traduzida literalmente ao português, e com a mescla e interferência do francês resultou no neologismo “cansadê”. Nota-se que a única diferença entre a primeira e segunda tradução estaria na abertura da entonação da letra “e” ao final da frase.

61	Marcos Mundstock: Il va par la Puna... La Puna c'est une mesète de trois-mille mètres d'altitude, placée à côté des Andes entre la Bolivie et l'Argentine.	Marcos Mundstock: Il va par la Puna... La Puna c'est une mesète de trois-mille mètres d'altitude, placée à côté des Andes entre la Bolivie et l'Argentine.	Marcos Mundstock: Il va pela Puna... La Puna é uma montanhê de três-mille mètres, "situé ao ladê" des Andes entre la Bolivie et l'Argentine
----	--	--	---

Tabela 10: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

62	La Bolivie, l'Argentine y ahí ¡pup!	La Bolivie, l'Argentine e daí...pup!	Aqui La Bolivie, l'Argentine ali, e tchanam...
----	-------------------------------------	--------------------------------------	--

Tabela 11: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Na primeira tradução do trecho acima o diálogo em francês foi mantido, exceto na tabela 15 na palavra "e daí". Nesse trecho a palavra "mesète" sofre a interferência do francês. Sua origem em espanhol é "meseta", que significa "planalto" em espanhol, e que se traduzido ao francês seu correspondente seria a palavra "plateau". Sendo assim, é possível concluir que como em outros casos, a palavra foi usada em seu significado original, mas com a entonação em francês, dessa forma sendo compreendida também pelo público hispano.

Na tradução final, para manter as mesmas configurações das traduções anteriores, evidenciando-se a mescla e a interferência, outras palavras além de "mesète" foram traduzidas literalmente ao português, e recriadas mediante a suposta mescla com o francês. A palavra "mesète" se converteu em "montanhê"; "placée a côté" foi substituída por "situé ao ladê". E também foram adicionadas a preposição "de", a conjunção "e", e os advérbios "aqui" "ali", para completar o sentido ao diálogo em português.

64	Todos: Cuando se acerca a su choza	Todos: Quando se aproxima da sua casa	Todos: Quando se aproxima da sua cabana
65	Marcos Mundstock: Près de sa chose	Marcos Mundstock: Près de “essa coisê”	Marcos Mundstock: Près de sa cabanê

Tabela 12: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

No trecho acima, o personagem traduz a palavra “choza” incorretamente para “chose”, talvez pela semelhança semântica entre as duas palavras. De fato, “chose” significa “coisa” em francês, ou seja, a tradução literal para o que o pseudo tradutor fala poderia ficar “perto da sua coisa”. Na primeira tradução, a mesma incoerência foi seguida “prés de essa coisê”, porém esse resultado ainda não indicava a intenção de demonstrar o falso uso do francês. E por fim, ao invés de fazer a mescla com base no que o personagem falava, optou-se por utilizar a mescla a partir do significado real da palavra “choza”, um tipo de habitação indígena, e que nesse quadro foi traduzido para “cabana”. No final das contas, na tradução definitiva (coluna 3), optou-se pelo termo “cabanê”.

70	Todos: Alto cual cóndor en vuelo	Todos: Alto como o voo do condor	Todos: Tal como o condor, em pleno voo
71	Marcos Mundstock: ¡Oh, comme le vol du cóndor!	Marcos Mundstock: Oh, comme le vol du cóndor!	Marcos Mundstock: Oh, comme le vol du cóndor!

72	Le condor le grand oiseau de la famille des vulturides, avec son bec un peu curvèe, il mange les animaux plus petits de la région, mange, mange, mange. Il vole majestueux avec ses ailes largue et longues et son cri au besoin ¡Graaaaaaacckkk!	Le condor le grand oiseau de la famille des vulturides, avec son bec un peu curvèe, il mange les animaux plus petits de la région, mange, mange, mange. Il vole majestueux avec ses ailes largue et longues et son cri au besoin ¡Graaaaaaacckkk!	Le condor le grand ave de la “familiê” des vulturides, avec son “biqué” un peu curvèe, mange les animaux plus petits...mange, mange, mange...Et voa majestueux...avec ses ailes...et son cri...¡Graaaaaaacckkk!
----	---	---	---

Tabela 13: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Neste trecho, o tradutor simultâneo se empolga novamente com o conteúdo a ser traduzido, e entra em uma longa explicação sobre o termo a ser explicado, que nesse caso é o condor-dos-andes, a ave típica da região e do folclore andino. Para a intenção original do diálogo ficar mais acessível ao espectador, o uso da mescla e interferência no discurso bilíngue novamente serviu de intermediário para explicar o que o personagem está falando em francês, e também para demonstrar a má execução da língua no original.

As mudanças ocorreram somente na tradução final (coluna 3), quando as estratégias anteriores já haviam sido estabelecidas. Assim, a sobreposição pode ser observada na tradução literal da palavra “oiseaux” para “ave”. E nas mesclas entre francês e português em “familiê” (famille+familia+entonação final na letra e) e “biqué” (bec+bico+entonação aguda na letra e).

79	Carlos López Puccio: Haz que ella me haya esperado	Carlos López Puccio: Fazei com que ela tenha me esperado	Carlos López Puccio: Fazei com que ela tenha esperado
----	--	--	---

80	Marcos Mundstock: Fais qu'elle m'aie attendu	Marcos Mundstock: Fais qu'elle m'aie attendu	Marcos Mundstock: Fais qu'elle me esperê
----	--	--	--

Tabela 14: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

81	Carlos López Puccio: Si no lo hizo	Carlos López Puccio: Se não o fizer	Carlos López Puccio: Se não o fizer
82	Marcos Mundstock: S'il ne le fait pas	Marcos Mundstock: S'il ne le fait pas	Marcos Mundstock: S'il elle ne le "fazê" pas

Tabela 15: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

85	Carlos López Puccio: Va a entrar	Carlos López Puccio: Vai entrar	Carlos López Puccio: Ele vai entrar
86	Marcos Mundstock: Il va entrer	Marcos Mundstock: Il va entrer	Marcos Mundstock: Il va "entrê"

Tabela 16: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

87	Carlos López Puccio: ¿Estará esperándolo su india?	Carlos López Puccio: Estará sua índia o esperando?	Carlos López Puccio: Estará sua índia o esperando?
----	--	--	--

88	Marcos Mundstock: Lattend-il sa...	Marcos Mundstock: Esperê-il sa...	Marcos Mundstock: Esperê-il sa...
----	---------------------------------------	--------------------------------------	--------------------------------------

Tabela 17: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

92	Marcos Mundstock: Ahaaaa Carlos López Puccio: Entra	Marcos Mundstock: Ahaaaa Carlos López Puccio: Entra	Marcos Mundstock: Ahaaaa Carlos López Puccio: Entra
93	Marcos Mundstock: II entre	Marcos Mundstock: II entre	Marcos Mundstock: II entrê

Tabela 18: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Nos casos acima, todos receberam a mesmo processo criativo. A palavra em francês passou por uma tradução literal, e a partir daí foi formada a nova palavra com mesclas do português e da interferência da tonicidade da última sílaba no francês. Nesses casos, as palavras são: esperê (attendu+esperar); fazê (fait+fazer); entrê (entre+entar).

114	Carlos López Puccio: Los Andes de la Puna.....	Carlos López Puccio: A Puna dos Andes.....	Carlos López Puccio: Os andes da Puna
115	Marcos Mundstock: ... La meseté de trois mille metres d'altitude placée à coté des...	Marcos Mundstock: ... La meseté de trois mille metres d'altitude placée à coté des...	Marcos Mundstock: ... La 'montanhê' situé...

Tabela 19: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

No último caso, como anteriormente demonstrado, as palavras foram traduzidas do francês para o português e recriadas a partir das mesclas com o francês. Como já observado em quadros anteriores, mesete corresponde à palavra “montanhê”, e “coté” à palavra “situé”. Durante as recorrências das palavras nos diálogos, aquelas que haviam sofrido a mescla-de códigos eram assim usadas em todas as orações que ressurgiram, para que se mantivesse a fluidez do diálogo e, sobretudo a coerência, a fim de obter compreensão do público-alvo.

7.2.6 As referências culturais/regionais dos Andes.

7.2.6.1 Cumbres Andinas / Montanhas Andinas

58	Todos: Pies que se enredan en cardos	Todos: Pés que se emaranham em cardos	Todos: Pés que tropeçam em flores de cardos
----	--------------------------------------	---------------------------------------	---

Tabela 20: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

No recorte acima, o trecho da canção menciona uma planta que pode ser encontrada na região andina, os cardos. Por não ser facilmente encontrada no Brasil, a planta pode não ser conhecida por grande parte do público. Para facilitar o entendimento, uma explicação foi adicionada na tradução final. Ao mencionar que se trata de “flores...”, o público poderia compreender que a referência trata de algum tipo de planta que possui flores. Por acreditar que parte do público não conseguiria fazer essa conexão, o uso da tradução na coluna 2 pareceu impedir a fluidez do texto e da leitura, o que não aconteceria na pequena e simples explicação que a palavra “flores” oferece a “cardos”, na coluna 3.

7.2.6.2 cóndor / condor / condor-dos-andes

70	Todos: Alto cual cóndor en vuelo	Todos: Alto como o voo do condor	Todos: Tal como o condor-dos-andes, em pleno voo
----	----------------------------------	----------------------------------	--

Tabela 21: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Aqui, a mesma interpretação oferecida aos “cardos”, da tabela 24, foi utilizada para o “condor”. Mas dessa vez, além da explicitação pelo uso da palavra “andes”, para aludir a um animal que só existe nessa região, a tradução também teve como intenção manter a grandiosidade folclórica do animal, que faz parte da mitologia local: “em pleno voo”.

7.2.7 Casos de omissão na legendagem

4	Antes, antes nuestro canto era un canto político, antes nuestras canciones se inspiraban en Marx, en Engels...	Antes nosso canto era um canto político, nossas canções eram inspiradas em Marx, Engels...	Antes nosso canto era político, nossas canções eram inspiradas em Marx, Engels...
---	--	--	---

Tabela 22: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

6	Daniel Rabinovich: No, no, en Lenin no	Daniel Rabinovich: Não, não, em Lenin não	Daniel Rabinovich: Não, em Lenin não
---	--	---	--------------------------------------

Tabela 23: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

11	Jorge Maronna: Lo que pasa es que hubo cambios en la Historia, hubo grandes cambios en el Este	Jorge Maronna: O que acontece é que houve mudanças na história e grandes mudanças no leste.	Jorge Maronna: Ocorreram mudanças na história, e grandes mudanças no leste.
----	--	---	---

Tabela 24: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Nos casos acima, para economizar os caracteres disponíveis para a legendagem, optou-se por omitir as palavras: canto (tabela 26); não (tabela 27); e a exclusão total do verbo haver (tabela 28). A única exceção se encontra na palavra

“mudanças”, que por ser um sintagma que proporciona a ênfase do sentido da frase, foi repetida em ambos os processos de tradução.

54	<p>Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont une chaîne de montagnes très hautes qui va à l'étroit de "Ma-ga-ya-nésssss" l'Amérique du Nord, l'Amérique Central, l'Amérique du Sud ¡Uh, là, là quelles montagnes!</p>	<p>Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont une chaîne de montagnes très hautes qui va à l'étroit de provinciê de "Ma-ga-ya-nésssss" l'Amérique du Nord, l'Amérique Central, l'Amérique du Sud ¡Uh, là, là quelles montagnes!</p>	<p>Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont une chaîne de montagnes, para l'étroit da região de "Magalhanês", l'Amérique du Nord, l'Amérique Central ¡Uh, lá, là, E que montagnes!</p>
----	--	---	--

Tabela 25: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

61	<p>Marcos Mundstock: Il va par la Puna... La Puna c'est une mesète de trois-mille mètres d'altitude, placée à côté des Andes entre la Bolivie et l'Argentine</p>	<p>Marcos Mundstock: Il va par la Puna... La Puna c'est une mesète de trois-mille mètres d'altitude, placée à côté des Andes entre la Bolivie et l'Argentine</p>	<p>Marcos Mundstock: Il va pela Puna... La Puna é uma montanha de três-mil metros, "situê" ao lado das Andes entre a Bolívia e a Argentina</p>
----	--	--	--

72	Le condor le grand oiseau de la famille des vulturides, avec son bec un peu curvèe, il mange les animaux plus petits de la région, mange, mange, mange. Il vole majestueux avec ses ailes largue et longues et son cri au besoin ¡Graaaaaaacckkk!	Le condor le grand oiseau de la famille des vulturides, avec son bec un peu curvèe, il mange les animaux plus petits de la région, mange, mange, mange. Il vole majestueux avec ses ailes largue et longues et son cri au besoin ¡Graaaaaaacckkk!	Le condor le grand ave de la "familiê" des vulturides, avec son "biqué" un peu curvèe, mange les animaux plus petits...mange, mange, mange...Et voa majestueux...avec ses ailes...et son cri...¡Graaaaaaacckkk!
----	---	---	---

Tabela 26: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

117	Marcos Mundstock: Le vol majestueux du condor, avec ses ailes.....	Marcos Mundstock: Le vol majestueux du condor, avec ses ailes.....	Marcos Mundstock: Le vol majestueux du condor, avec...
-----	--	--	--

Tabela 27: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Nos diálogos acima, além de conter uma grande quantidade de palavras, que certamente não caberiam nas duas linhas estabelecidas para a legendagem, o ator também fala rapidamente, limitando o tempo que o público tem para processar o código visual e o escrito. Para resolver essa questão, na tradução, termos foram suprimidos ou então substituídos pelo processo criativo da mesclagem ou alternância de códigos, que foram: très hautes qui va (tabela 29); l'Amérique du Sud (tabela 29); d'altitude (tabela 30); de la région (tabela 30); largue et longues (tabela 30); ses ailes (tabela 31). Assim, o que foi considerado essencial para o significado do texto foi mantido.

7.2.8 Citação de ícones da cultura francesa

42	Todos: ¡Alégrenlo!	Todos: Alegrem-no!	Todos: Alegrem-no!
43	Marcos Mundstock: Alain Delon	Marcos Mundstock: Alain Delon	Marcos Mundstock: Alain Delon

Tabela 28: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

77	Carlos López Puccio: ¡Dios de los cristianos!	Carlos López Puccio: Deus dos cristãos!	Carlos López Puccio: Deus dos cristãos!
78	Marcos Mundstock: Cristian Dior	Marcos Mundstock: Cristian Dior	Marcos Mundstock: Christian Dior

Tabela 29: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

83	Carlos López Puccio: Sufriré	Carlos López Puccio: Sofrerei	Carlos López Puccio: Sofrerei
84	Marcos Mundstock: Soufflé	Marcos Mundstock: Sufle	Marcos Mundstock: Sufle

Tabela 30: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

94	Carlos López Puccio: ¡Santo Cielo!	Carlos López Puccio: Meu Deus!	Carlos López Puccio: Meu Deus do céu!
95	Marcos Mundstock: ¡Merde!	Marcos Mundstock: Merde!	Marcos Mundstock: Merde!

Tabela 31: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

106	Todos: La luna con su luz ilumina a los tres	Todos: A lua com toda luz ilumina os três	Todos: A lua com sua luz ilumina os três
107	Marcos Mundstock: ¡Toulouse Lautrec!	Marcos Mundstock: Toulouse Lautrec!	Marcos Mundstock: Toulouse Lautrec!

Tabela 32: Processo de Tradução e comentários do trecho analisado

Nos quadros acima, estão representados os erros mais nítidos e cômicos que o pseudo tradutor simultâneo comete durante a obra. Nessas instâncias, após o canto do grupo, os termos utilizados pelo personagem fazem referência a ícones culturais da França. Aqui, diferentemente da “Lava Andina”, que é uma referência extremamente específica dos costumes aprendidos em uma determinada região, a citação de ícones culturais franceses possibilita leituras abrangentes para todos os tipos de público. Isso se deve à grande disseminação da cultura francesa, desenvolvida graças ao poder econômico, que foi estabelecido por um processo histórico. Conseqüentemente, isso se reflete na relação que o mundo estabelece com a cultura concebida por esse país. Sendo assim, os resultados do uso das referências francesas no texto em espanhol e português possuem o mesmo efeito. Principalmente, por se tratar de representações que estão em meios midiáticos populares. Nas tabelas acima, o texto faz referência a: o ator Alain Delon (tabela 32), que se tornou um símbolo do cinema francês; a marca de alta costura que leva o nome de Christian Dior (tabela 33); o pintor impressionista ao Toulouse Lautrec (tabela 36); do prato francês, que inclusive tem a sua versão brasileira, o suflê (tabela 34); e o xingamento clássico do francês “merde” (tabela 35).

Sendo assim, levando em consideração que esses são elementos da identidade francesa que são conhecidos pelo mundo todo, em ambas as tabelas eles foram mantidos. Já que se pressupõe que o público os reconhecerá facilmente.

8 CONCLUSÃO

Traduzir é um ato introspectivo, que requer constante reflexão e concentração. Os processos que envolvem essa prática estão rodeados de elementos em constante evolução. Especialmente, a língua e a cultura são indícios sociais que nunca permanecem estáveis.

Na introdução deste trabalho, a discussão apresentada demonstra como as considerações entre cultura e tradução podem afetar de diferentes formas um texto. Na análise em questão, a obra selecionada é de cunho humorístico e seu propósito não poderia ser outro senão provocar o riso.

Como demonstra a teoria do skopos, de Hans Vermeer e Katharina Reiss, a intenção comunicativa do texto orienta o resultado final da tradução. De forma natural os recursos utilizados serão justificados pelo objetivo final, que estará subordinado às necessidades de cada cultura.

No caso do grupo Les Luthiers, e da obra definida para a tradução “El Regreso del Indio”, constatou-se que a carga linguística e cultural do original necessitaria passar por ajustes e resoluções direcionadas ao público alvo brasileiro. Somente dessa forma se tornaria possível a criação do humor no contexto de chegada.

À luz da teoria funcionalista e, tendo clara a necessidade da realização dos ajustes necessários para que se cumprisse o skopos do texto de partida, neste momento, os objetivos propostos no início deste trabalho serão revistados. Dessa forma, será possível averiguar se esses objetivos foram cumpridos ou não durante o seu desenvolvimento.

No primeiro objetivo específico, os aspectos linguísticos-culturais foram colocados em pauta. Essas características puderam ser observadas em diversas etapas da tradução comentada, cuja ambiguidade das palavras fariam sentido somente no espanhol. Em algumas condições, foi preciso trabalhar com aspectos estritamente regionais. Sabe-se que a transferência de estruturas linguísticas

inseridas num contexto cultural tão peculiar para outra língua e público, expõe a tradução a possíveis perdas e ganhos. Isso pode ser observado especialmente no caso da “Lava andina”, presente na tabela 1.

Identificou-se, primeiramente a possibilidade de estabelecer outro jogo de palavras que fizesse sentido na língua de chegada. Entretanto, depois de alguma reflexão, optou-se por se manter o mesmo jogo de palavras original a fim de que se evitasse a perda de coesão do texto, de forma geral. Assim, houve perda por um lado, mas por outro, houve um ganho.

Para o segundo objetivo proposto, a intenção final era identificar de que forma se poderia imprimir o humor num processo de pseudo tradução simultânea na língua de chegada. Em outras palavras, o humor não mais surgiria do par linguístico espanhol/francês do texto de partida. Era preciso provocar o riso no espectador do contexto de chegada valendo-se de um par linguístico distinto, a saber: português/francês.

Como se demonstrou anteriormente, o contato de línguas da obra é usado de maneira criativa, e entender esse processo era parte essencial da tradução. Nesse caso, é possível perceber que a delimitação de uma intenção comunicativa, que nesse caso era o humor, foi o que tornou possível a deliberação de soluções criativas em estruturas que constituíam níveis elevados de dificuldade linguístico-cultural.

A tradução, assim como no texto de chegada, utilizou a pseudo sobreposição de códigos para criar o efeito desejado. Para chegar ao resultado final, como se demonstrou no capítulo dedicado à análise dos dados, foi necessário pensar caminhos que extrapolassem os moldes comuns da língua e da tradução. O resultado a que se chegou, certamente, não corresponde às expectativas nem da língua portuguesa e muito menos da língua francesa. Não obstante, é preciso observar que o texto de partida, tampouco teve a pretensão de utilizar um espanhol padrão, nem tampouco um francês perfeito. Ao contrário, no original, tanto a mescla de códigos, quanto a interferência e a alternância, foram utilizadas com a clara intenção de provocar o riso. Como é possível perceber nos comentários, essas não

eram formações entre o espanhol e francês aleatórios, o objetivo do original era fazer com que aqueles que não compreendessem o francês também pudessem usufruir do humor da peça. Para isso, os possíveis erros do original foram identificados e demonstrados na tradução final.

No terceiro objetivo específico, por se tratar de uma obra que necessitaria se adaptar às normas da tradução audiovisual e legendagem, também se tornou significativo compreender de que forma esse formato limitaria ou facilitaria o processo de tradução. Observou-se que os fatores que poderiam limitar a tradução foram menores do que aqueles que agregam sentido a ela. Por um lado, as normas para legendagem demarcam certos ajustes necessários, como é o caso do limite de caracteres e a falta de tempo/espço para explicar certos termos e confusões que são produzidos. Isso, fatalmente, acaba resultando em omissões. Por outro lado, a tradução para legendagem, acaba por acrescentar novas perspectivas à tradução, justamente pelo uso do código visual. Em uma obra humorística como “El Regreso del Indio”, expressões faciais e atuações cômicas preenchem constantemente o cenário, dispensando o uso de maiores explicações na tradução.

Para finalizar as considerações, conclui-se que as maiores dificuldades da tradução foram encontradas nos jogos linguísticos e no processo de criação referente a sobreposição de códigos entre o francês e espanhol. No que diz respeito aos aspectos culturais, como o uso do folclore indígena e das referências culturais regionais e francesas, é possível perceber que a tradução realmente pode ser um instrumento essencial no diálogo entre culturas, especialmente quando o elemento cultural é tão rico, como é o caso do folclore indígena.

Assim, é preciso reconhecer que o humor apresenta diversos obstáculos, e por esse motivo, o mais recomendável para a tradução seria a adoção de uma abordagem pragmática que vise provocar o riso no contexto de chegada, independentemente das perdas que essa decisão acarrete.

Antes de tudo, é preciso esclarecer que a tradução aqui apresentada, e as soluções encontradas, são somente algumas entre inúmeras formas de se interpretar a obra. Essa visão particular de como lidar com a tradução do humor em

Les Luthiers é, portanto, a contribuição que este trabalho oferece. Desse modo seria desejável que outras pesquisas no âmbito da tradução do humor em Les Luthiers fossem realizadas. Talvez, assim, surgissem novas possibilidades de solução para a tradução do refinado trabalho que realiza esse grupo cômico argentino.

REFERÊNCIAS

ADELAAR, W. F. H. **Presente y futuro de la lingüística andina**. Revista Andina, Cusco, v. 9, n.1, p. 49 - 63, 1991. Disponível em: <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra17/ra-17-1991-02.pdf>. Acesso em: 01 set. 2019.

ÁLVAREZ, B. C. **La conquista y colonización española de América**. História Digital XVI, n. 28, p. 103 - 149, 2016. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LaConquistaYColonizacionEspanolaDeAmerica-5580242%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LaConquistaYColonizacionEspanolaDeAmerica-5580242%20(1).pdf). Acesso em: 03 ago. 2019.

ARGUEDAS, J. M.; IZQUIERDO R. F. **Mitos, leyendas y cuentos peruanos: Selección y notas de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos**, Peru, ed. 2, p.14 - 32, 1970. Disponível em https://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Cuentos_peruanos.pdf. Acesso em: 25 ago. 2019.

ATTARDO, S. **Humor in Language**. Oxford Research Encyclopedia of Linguistics, Canada, p. 18, 2017. Disponível em: <https://web.stanford.edu/class/linguist197a/attardehumorinlanguage.pdf> Acesso em: 29 nov. 2019

ATKINSON, R. F. **O INTÉRPRETE EM SEU MEIO PROFISSIONAL: Por uma voz mais alta**. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p. 09 - 81, 2006. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/8723/8723_1.PDF. Acesso em: 10 set. 2019.

AVILÉS, R. **La creación de léxico humorístico en Les Luthiers**. Universidad de Helsinki, Finlandia, p. 61 - 78, 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/5510-13513-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/5510-13513-1-SM%20(1).pdf). Acesso em: 10 out. 2019.

BASSNET, S. **Culture and translation**. Revista: A companion to translation studies, Canada, p. 13 - 23. Disponível em:

<https://www.semanticscholar.org/paper/A-Companion-to-Translation-Studies-Kuhiwczak-Littau/fac436bfe8688d22250acb36f950c24ae5be697d> Acesso em: 29 nov. 2019

BELMONTE, A. **Reflexões sobre a antiguidade da América: o altiplano andino como caso paradigmático**. Revista Nearco, Rio de Janeiro, ano X, n. 1, p. 22 - 56, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/35346/pdf> Acesso em: 01 set. 2019.

CARMONA, D. O. **Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital**. Espanha, v. 6, p. 297 - 320, 2013. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-AvanceDeLaTraduccionAudiovisual-5012656.pdf> Acesso em: 09 out. 2019.

CARVALHO, C. A. **A TRADUÇÃO PARA LEGENDAS: DOS POLISSISTEMAS À SINGULARIDADE DO TRADUTOR**. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p.16-156, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=6613@1>. Acesso em: 23 set. 2019.

CRISTINO, L. S. **Bilingüismo e code-switching: um estudo de caso. Dissertação de Mestrado em Lingüística**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 06 - 135, 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13934/1/Luciana%20dos%20Santos%20Cristino.pdf>. Acesso em: 01 set. 2019.

DUTRA, P. Q. **Temporadas de risos: o humor nas legendas de *Sex and the city* no Brasil**. Universidade Federal da Bahia, p. 06 - 154, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11028/1/Paula%20Queiroz%20Dutra%20P1.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2019.

FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. S. **Questões terminológicas conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV)**. PUC, Rio de Janeiro, p. 01 - 23, 2011. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18884/18884.PDF>. Acesso em: 01 nov. 2019.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Trad. Marcos Malvezzi. 2 ed. rev. São Paulo: Madras, 2009.

GROSJEAN, F. **Living with Two Languages and Two Cultures**. In I. Parasnis, Cultural and Language Diversity and the Deaf Experience. Cambridge, p. 20 - 37, 1996. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/cultural-and-language-diversity-and-the-deaf-experience/living-with-two-languages-and-two-cultures/6890E5F20E93B880BA7A96E01B516735>. Acesso em: 01 nov. 2019.

GONZÁLES, V. R.; TOCORA, R. R. **Caracterización de los aspectos básicos del bilingüismo**. Revista de estudos y investigación, Espanha, p. 60 - 71, 2011. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/61-Texto%20del%20art%C3%ADculo-182-1-10-20181029.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

GUERRERO, J. **Las presentaciones de Les Luthiers como performances**. Universidad de Buenos Aires, p. 116 - 136, 2014. Disponível em: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/35855/CONICET_Digital_Nro.6e84e161-96d0-43ea-b4d0-915da9a560a2_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 20 set. 2019.

GUERRERO, J. **Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)**. Universidad de Buenos Aires, p. 61 - 78, 2012. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5510/4943>. Acesso em: 10 out. 2019.

JACQUES Poloni-Simard, « **Historia de los indios en los Andes, los indígenas en la historiografía andina: análisis y propuestas** », *Nuevo Mundo Nuevos Nuevos*. p.87-100, 2000. [En línea], BAC - Biblioteca de Autores del Centro, Poloni-Simard, Jacques, Puesto en línea el 14 febrero 2005. consultado el 24 septiembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/651> Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/651?lang=es>. Acesso em: 25 set. 2019

LOPERA, M. A. C.; CASTRILLÓN, C. A. **Burlemas e infortunios en la ironía de Les Luthiers**. Universidad Tecnológica de Pereira, p. 193, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/30140610/Burlemas_e_infortunios_en_la_iron%C3%ADa_de_Les_Luthiers. Acesso em: 01 set. 2019.

LUCIANO, A. H. T. **A Interpretação Simultânea sob a ótica da Lingüística Aplicada**. Universidade Estadual de Campinas. Dissertação de Mestrado, p. 96, 2005. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269225/1/Luciano_AnitaHolmThomsen_M.pdfhttp://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269225/1/Luciano_AnitaHolmThomsen_M.pdf. Acesso em: 11 out. 2019.

MARTÍNEZ, A. J. H. **Aproximación al Estudio sobre el impacto social y mediático de les luthiers**. Universidad de Salamanca, p. 116, 2011. Disponível em: https://www.europeana.eu/portal/pt/record/2022701/oai_gredos_usal_es_10366_108983.html. Acesso em: 11 ago. 2019.

MARTINEZ, S. L. **Tradução para legendas: uma proposta para a formação de profissionais**. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio, p. 103, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034300.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2019.

MEJÍA, Nécker. **Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en Mitos, leyendas y cuentos peruanos de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos**. Boletín de Literatura Oral. 9. p. 223-248, 2019. Disponível em: [file:///C:/Users/user/Downloads/4768-Texto%20del%20art%C3%ADculo-17903-1-10-20190716%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/4768-Texto%20del%20art%C3%ADculo-17903-1-10-20190716%20(2).pdf). Acesso em: 18 nov. 2019.

MELLO, G. M. **O tradutor de legendas como produtor de significados**. Tese de Doutorado, Unicamp. p. 178, 2005. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269219/1/Mello_GianaMariaGandiniGianide_D.pdf. Acesso em: 23 out. 2019.

MOUTINHO, A. P. D. A. **O code-switching na perspectiva da intercompreensão: interações em chat plurilingue no projeto galanet**. Pontifca Universidade

Católica, Rio de Janeiro, p. 150, 2013. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22173/22173.PDF>. Acesso em: 23 ago. 2019.

MOZZILLO, I. M. **Traição lingüística e lealdade cultural: A alternância de código no discurso bilíngüe**. Dissertação de Mestrado, UCPEL. p. 185, 1997. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/ppgl/files/2018/11/Traicao_linguistica_e_lealdade-Isabella_de_Moura.pdf. Acesso em: 09 set. 2019.

NAVRACSICS, J. **Living with two languages and cultures. The complexity of self-definition for bilingual individuals**. University of Pannonia. p. 01 - 23, 2016. Disponível em: <http://alkalmazottnyelvtudomany.hu/wordpress/wp-content/uploads/NJ.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2019.

NETO, Celso Figueiredo. **Porque Rimos: Um Estudo do Funcionamento do Humor na Publicidade**. Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM – Docente pesquisador. Recife, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1974-1.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

RAMOS NOGUEIRA, L. C. **La traducción de la fraseología en la obra de Carlos Ruiz Zafón en el par lingüístico español-portugués**. Tese de Doutorado – Universidad de Granada. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, p. 527, 2017. Disponível em: <https://hera.ugr.es/tesisugr/26657144.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2019.

OLIVEIRA, R. S. P. **Code-Switching: Perspectivas Multidisciplinares**. Dissertação, Mestrado em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, p. 144, 2006. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=9382@1>. Acesso em 10 set. 2019.

PÉREZ, B. H. **“Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana”**. Cuadernos de Literatura, v. XXI, n. 41, p.96-113 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.atmm>. Acesso em: 18 nov. 2019.

POMPEU, A. C. M.; CAVALLO, P. B. **Tradução e Interpretação: Percepção dos clientes quanto aos profissionais contratados**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 90 - 110, 2019. ISSN 2175-7968. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n3p90>. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p90>. Acesso em: 04 nov 2019.

PORTO, R. S. **Os estudos sociolingüísticos sobre o code-switching: uma revisão bibliográfica**. Revista Virtual de Estudos da Linguagem –ReVEL, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 01 - 22, 2007. Disponível em:http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_9_os_estudos_sociolinguisticos_sobre_o_code_switching.pdf. Acesso em 10 set. 2019.

RAMOS, A. **El desarrollo de la etnohistoria andina a través de la (re)definición de lo andino (1970-2005)**. Fronteras de la Historia. V. 23. N. 02, p. 8-43, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326761544_El_desarrollo_de_la_etnohistoria_andina_a_traves_de_la_redefinicion_de_lo_andino_1970-2005/link/5bb37b07299bf13e605a51f8/download. Acesso em: 01 set. 2019.

SANTOS, O. F. **As diversas maneiras de aculturação na América Andina**. Londrina, n.12, p.01-12, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31189/21904>. Acesso em: 01 out. 2019.

SILVA, D. A. S. **Relatório de estágio decorrido na Wordzilla – Tradução audiovisual e tradução técnica: conceitos, características e a função do tradutor**. Universidade de Évora, p. 119, 2017. Disponível em:

http://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP_ab979ce472dfa04b6aaeb687b9acb048.

Acesso em: 03 out. 2019.

SILVA, C. A. M. **MARCAÇÃO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO A NÍVEL DA FONOLOGIA**. Revista eletrônica de linguística dos estudantes da universidade de Porto, Portugal, p. 30 – 45, 2011. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/elingUP/article/download/2521/2309>. Acesso em: 01 set. 2019.

SUAREZ, B. **Detrás de la Risa**. Universidad de Buenos Aires, p. 203, 2007. Disponível em: <https://uba.academia.edu/BernardoSu%C3%A1rez>. Acesso em: 19 ago. 2019

TABACARU, Sabina. **Uma visão geral das Teorias do Humor: aplicação da Incongruência e da Superioridade ao sarcasmo**. Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 9, p. 115-136, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/840> Acesso em: 28 nov. 2019

VÁSQUEZ, M. S. **Humor verbal basado en la ambigüedad léxica y competencia léxico-semántica**. Universidad de Burgos, p. 619 - 634, 2017. Disponível em: <https://revistas.uca.es/index.php/pragma/article/view/2437/3790>. Acesso em: 17 nov. 2019.

APÊNDICE

Nº	Source (ES-AR)	Target (PT-BR)	Target (PT-BR)	Task
2	Carlos López Puccio: Nuestro canto llega fluyendo de los Andes, como la lava que fluye de las más altas cumbres andinas	Carlos López Puccio: Nosso canto chega fluindo dos Andes, como a lava que flui das altas montanhas andinas	Carlos López Puccio: Nosso canto chega fluindo dos Andes, como a lava que flui nas mais altas montanhas andinas	Translation

3	Somos el conjunto "Lava andina"	Somos o grupo "Lava Activia"	Somos o conjunto "Lava Andina"	Translat ion
4	Antes, antes nuestro canto era un canto político, antes nuestras canciones se inspiraban en Marx, en Engels...	Antes nosso canto era um canto político, nossas canções eram inspiradas em Marx, Engels...	Antes nosso canto era político, nossas canções eram inspiradas em Marx, Engels...	Translat ion
5	Carlos Núñez Cortés: En Lenin...	Carlos Núñez Cortés: Em Lenin...	Carlos Núñez Cortés: Em Lenin...	Translat ion
6	Daniel Rabinovich: No, no, en Lenin no	Daniel Rabinovich: Não, não, em Lenin não	Daniel Rabinovich: Não, em Lenin não	Translat ion
7	Carlos Núñez Cortés: ¿Por qué no?	Carlos Núñez Cortés: Por que não?	Carlos Núñez Cortés: Por que não?	Translat ion
8	Daniel Rabinovich: No me gustan sus canciones	Daniel Rabinovich: Não gosto das suas canções	Daniel Rabinovich: Não gosto das suas canções	Translat ion
9	Carlos Núñez Cortés: ¿Lenin compuso canciones?	Carlos Núñez Cortés: E Lenin compôs canções?	Carlos Núñez Cortés: Lenin compôs canções?	Translat ion
10	Daniel Rabinovich: Lenin y McCartney...	Daniel Rabinovich: Lenin e McCartney...	Daniel Rabinovich: Lenin e McCartney...	Translat ion
11	Jorge Maronna: Lo que pasa es que hubo cambios en la Historia, hubo grandes cambios en el Este	Jorge Maronna: O que acontece é que houve mudanças na história e grandes mudanças no leste.	Jorge Maronna: Ocorreram mudanças na história, e grandes mudanças no leste.	Translat ion
12	Carlos Núñez Cortés: Y en éste, y en éste, y en aquél, y en aquél otro también...	Carlos Núñez Cortés: Para este, e esse, e aquele outro também...	Carlos Núñez Cortés: No Leste, neste, e naquele outro também...	Translat ion
13	Daniel Rabinovich: Ahora que cayó el muro de Berlín nosotros nos preguntamos; ¿fue error de los burócratas?	Daniel Rabinovich: Já que o muro de Berlim caiu nós nos perguntamos; foi um erro dos burocratas?	Daniel Rabinovich: O muro de Berlim caiu, e agora nós nos perguntamos; foi erro dos burocratas?	Translat ion
14	¿error de la doctrina?	erro de doutrina?	erro de doutrina?	Translat ion

15	Carlos Núñez Cortés: Error del arquitecto	Carlos Núñez Cortés: Erro do arquiteto	Carlos Núñez Cortés: Erro do arquiteto	Translat ion
16	Carlos López Puccio: Y por eso ahora nos dedicamos a cantarle a nuestra querida tierra andina y a su fauna autóctona	Carlos López Puccio: Então agora nos dedicamos a cantar a nossa querida terra andina e sua fauna autóctone	Carlos López Puccio: Agora cantamos para nossa querida terra andina. E sua fauna nativa.	Translat ion
17	Daniel Rabinovich: Y también a los animales de la región	Daniel Rabinovich: E também aos animais da região	Daniel Rabinovich: E também aos animais da região	Translat ion
18	Carlos López Puccio: La llama, altiva	Carlos López Puccio: A lhama, nobre	Carlos López Puccio: A lhama, altiva	Translat ion
19	Jorge Maronna: El cóndor, alalante	Jorge Maronna: O condor, noejante	Jorge Maronna: O condor, alado	Translat ion
20	Carlos Núñez Cortés: El puma, altanero	Carlos Núñez Cortés: O puma, notório	Carlos Núñez Cortés: O puma, altaneiro	Translat ion
21	Daniel Rabinovich: La gallina, al-horno	Daniel Rabinovich: A galinha, no forno	Daniel Rabinovich: O frango, a la carte	Translat ion
22	Marcos Mundstock: Je, je, je, je	Marcos Mundstock: He, he, he, he	Marcos Mundstock: He, he, he, he	Translat ion
23	¡Lo entendí!	Agora entendí!	Agora entendí!	Translat ion
24	¡Lenin y McCartney!	Lenin e McCartney!	Lenin e McCartney!	Translat ion
25	Carlos Núñez Cortés: Pero si hace más de media hora que...	Carlos Núñez Cortés: Mas faz mais de meia hora que...	Carlos Núñez Cortés: Mas faz mais de meia hora que...	Translat ion
26	Daniel Rabinovich: Muchas veces mis alumnos me preguntan si la hermenéutica telúrica incaica transtrueca la peripatética anotrética de la filosofía aristotélica, por la inicuidad fáctica de los	Daniel Rabinovich: Meus alunos me perguntam por que a hermenêutica telúrica incaica transtrueca e peripatética anotrética da filosofia aristotélica, pela iniquidade factual dos diálogos socráticos não dogmáticos	Daniel Rabinovich: Meus alunos perguntam se a hermenêutica telúrica incaica transtroca peripatética anotrética da filosofia aristotélica, pela iniquidade de diálogos socráticos não dogmáticos	Translat ion

	diálogos socráticos no dogmáticos			
27	Yo siempre les respondo que no	E sempre respondo que não	E sempre respondo que não	Translation
28	Carlos Núñez Cortés: ¿Que no qué?	Carlos Núñez Cortés: Que não o quê?	Carlos Núñez Cortés: Que não, o quê?	Translation
29	Daniel Rabinovich: Que no sé	Daniel Rabinovich: Que não sei	Daniel Rabinovich: Que não sei	Translation
30	Carlos Núñez Cortés: Perdón, ¿se puede saber alumnos de qué?	Carlos Núñez Cortés: Perdão, posso saber alunos de que?	Carlos Núñez Cortés: Perdão, alunos de que?	Translation
31	Daniel Rabinovich: Basketball	Daniel Rabinovich: Basquetebol	Daniel Rabinovich: Basquetebol	Translation
32	Carlos López Puccio: Bien, les vamos a cantar ahora la canción del indio que regresa a su choza	Carlos López Puccio: Bom, agora vamos cantar a canção do índio que regressa para casa	Carlos López Puccio: Agora cantaremos a estória do índio que retorna à cabana	Translation
33	Daniel Rabinovich: Es buenísima, yo la tengo en compact	Daniel Rabinovich: É excelente, eu tenho o Compact Disk	Daniel Rabinovich: É muito boa, tenho o CD.	Translation
34	Carlos López Puccio: Como acabamos de regresar de Francia les vamos a cantar la versión didáctica que hacíamos allí, con explicación de algunas palabras de nuestro folklore y traducción simultánea al francés	Carlos López Puccio: Como acabamos de voltar da França vamos cantar a versão didática que fizemos lá, explicando algumas palavras do nosso folklore e traduzindo simultaneamente ao francês	Carlos López Puccio: Cantaremos a versão didática que fazíamos na França, explicando as palavras do nosso folklore indígena. Com tradução simultânea ao francês	Translation
36	Todos: Tras las montañas el sol	Todos: Por trás das montanhas o sol	Todos: Atrás das montanhas o sol	Translation
37	Marcos Mundstock: Derrière les montagnes le soleil	Marcos Mundstock: Derrière les montagnes le soleil	Marcos Mundstock: Derrière les montagnes le soleil	Translation
38	Todos: Desapareció	Todos: Desapareceu	Todos: Desapareceu	Translation
39	Marcos Mundstock: A disparu... ¡Ohhh!	Marcos Mundstock: A disparu... Ohhh!	Marcos Mundstock: A disparu... Ohhh!	Translation

40	Todos: Un hombre camina triste	Todos:Um homem caminha triste	Todos:Um homem caminha triste	Translat ion
41	Marcos Mundstock: Un homme marche triste	Marcos Mundstock: Un homme marche triste	Marcos Mundstock: Un homme marche triste	Translat ion
42	Todos: ¡Alégrenlo!	Todos: Alegrem-no!	Todos: Alegrem-no!	Translat ion
43	Marcos Mundstock: Alain Delon	Marcos Mundstock:Alain Delon	Marcos Mundstock:Alain Delon	Translat ion
44	Todos: Uh, uh, uh	Todos:Uh, uh, uh	Todos:Uh, uh, uh	Translat ion
45	Marcos Mundstock: Uh, uh, uh	Marcos Mundstock: Uh, uh, uh	Marcos Mundstock: Uh, uh, uh	Translat ion
46	Todos: Vuelve ya el indio a su casa	Todos: Já retorna o índio à sua casa	Todos: O índio retorna para seu lar	Translat ion
47	Marcos Mundstock: Il retourne chez-lui le... mmm... le...	Marcos Mundstock: Il retourne chez-lui le...hum... le...	Marcos Mundstock: Il "retornê" chez-lui o...é... le...	Translat ion
48	Carlos López Puccio: ¡Indio!	Carlos López Puccio: Índio!	Carlos López Puccio: Índio!	Translat ion
49	Marcos Mundstock: Indio, sí, pero... ¿cómo se dice?	Marcos Mundstock: Índio, sim, mas...como se diz?	Marcos Mundstock: Índio, sim, mas...como fala?	Translat ion
50	Le... uh, uh, uh	Le... uh, uh, uh	Le... uh, uh, uh	Translat ion
51	Todos: Vuelve ya el indio a su casa, el día glorioso ha llegado	Todos: Já retorna o índio à sua casa, o dia glorioso chegou	Todos: E retorna o índio ao lar, o dia glorioso chegou	Translat ion
52	Marcos Mundstock: Le jour de gloire est arrivé	Marcos Mundstock: Le jour na glorie est arrivé	Marcos Mundstock: Le jour de gloire est arrivé	Translat ion
53	Todos: Por un camino que pasa junto a los Andes nevados	Todos: Por um caminho que passa pelos Andes nevados	Todos: Por um caminho que passa pelos Andes nevados	Translat ion
54	Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont una chaîne de montagnes très hautes qui va à l'étrouit de "Ma-ga-ya-néssssss	Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont una chaîne de montagnes très hautes qui va à l'étrouit de provinciê de	Marcos Mundstock: Par un chemin près des Andes... Les Andes sont una chaîne de montagnes,para l'étrouit da região de "Magalhanês",l'Améri que du Nord,	Translat ion

	” l'Amérique du Nord, l'Amérique Central, l'Amérique du Sud ¡Uh, là, là quelles montagnes!	“Ma-ga-ya-nésssss” l'Amérique du Nord, l'Amérique Central, l'Amérique du Sud ¡Uh, là, là quelles montagnes!	l'Amérique Central ¡Uh, lá, là, e que montagnes!	
55	Todos: Ojos enormes y pardos	Todos: Olhos enormes e castanhos	Todos: Olhos grandes e castanhos	Translat ion
56	Marcos Mundstock: Des grandes yeux et “pardes”	Marcos Mundstock: Des grandes yeux et “castanhes”	Marcos Mundstock: Des grandes yeux et “castanhê”	Translat ion
57	Todos: Cuerpo cansado arrastrando Marcos Mundstock: ¡Revent é!	Todos: Corpo cansado se arrastando Marcos Mundstock: Cansadé!	Todos: Corpo cansado se arrastando Marcos Mundstock: Cansadê!	Translat ion
58	Todos: Pies que se enredan en cardos	Todos: Pés que se emaranham em cardos	Todos: Pés que tropeçam em flores de cardos	Translat ion
59	Marcos Mundstock: Pierre Cardin	Marcos Mundstock: Pierre Cardin	Marcos Mundstock: Pierre Cardin	Translat ion
60	Todos: Va por la puna callando	Todos: Vai pela Puna em silêncio	Todos: Andando por montanhas da Puna em silêncio	Translat ion
61	Marcos Mundstock: Il va par la Puna... La Puna c'est une mesète de trois-mille mètres d'altitude, placée à côte des Andes entre la Bolivie et l'Argentine	Marcos Mundstock: Il va par la Puna... La Puna c'est une mesète de trois-mille mètres d'altitude, placée à côte des Andes entre la Bolivie et l'Argentine	Marcos Mundstock: Il va pela Puna... La Puna é une montanhê de trois-mille mètres, “situê ao ladé” des Andes entre la Bolivie et l'Argentine	Translat ion
62	Voyez; La Bolivie, l'Argentine y ahí ¡pup!	La Bolivie, l'Argentine e daí...pup!	Aqui La Bolivie, l'Argentine ali ,e tchanam...	Translat ion
63	La Puna	A Puna	La Puna	Translat ion
64	Todos: Cuando se acerca a su choza	Todos: Quando se aproxima da sua casa	Todos: Quando se aproxima da sua cabana	Translat ion
65	Marcos Mundstock: Près de sa chose	Marcos Mundstock: Près de “essa coisê”	Marcos Mundstock: Près de sa “cabanê”	Translat ion
66	Todos: Alza su voz hacia el cielo	Todos: Eleva sua voz em direção ao céu	Todos: Eleva sua voz em direção ao céu	Translat ion

67	Marcos Mundstock: Sa voix jusqu'au ciel	Marcos Mundstock: Sa voix jusqu'au ciel	Marcos Mundstock: Sa voix jusqu'au ciel	Translat ion
68	Todos: Vuela su rezo a lo alto	Todos: Sua prece voa alto	Todos: Sua prece voa alto	Translat ion
69	Marcos Mundstock: Sa priè "très en aut"	Marcos Mundstock: Sa priè "très em haut"	Marcos Mundstock: Sa priè "très no haut"	Translat ion
70	Todos: Alto cual cóndor en vuelo	Todos: Alto como o voo do condor	Todos: Tal como o condor, em pleno voo	Translat ion
71	Marcos Mundstock:¡Oh, comme le vol du cóndor!	Marcos Mundstock:Oh, comme le vol du cóndor!	Marcos Mundstock:Oh, comme le vol du cóndor!	Translat ion
72	Le cóndor le grand oiseau de la famille des vulturides, avec son bec un peu curvèe, il mange les animaux plus petits de la région, mange, mange, mange. Il vole majestueux avec ses ailes largue et longues et son cri au besoin ¡Graaaaaaacckkk!	Le cóndor le grand oiseau de la famille des vulturides, avec son bec un peu curvèe, il mange les animaux plus petits de la région, mange, mange, mange. Il vole majestueux avec ses ailes largue et longues et son cri au besoin ¡Graaaaaaacckkk!	Le cóndor le grand ave de la "familiê" des vulturides, avec son "biqué" un peu curvèe, mange les animaux plus petits...mange, mange, mange...E voa majestueux...avec ses ailes...et son cri...¡Graaaaaaacckkk !	Translat ion
73	Carlos López Puccio: ¡Señor!	Carlos López Puccio: Senhor!	Carlos López Puccio: Senhor!	Translat ion
74	Marcos Mundstock: ¿Qué?	Marcos Mundstock:Que?	Marcos Mundstock:O quê?	Translat ion
75	Carlos López Puccio: No, Señor.....	Carlos López Puccio: Não, Senhor.....	Carlos López Puccio: Não, Senhor	Translat ion
76	Marcos Mundstock:¡Monsie ur!, no sé...	Marcos Mundstock:Monsieur !Não sei...	Marcos Mundstock:Monsieur! Não sei...	Translat ion
77	Carlos López Puccio: ¡Dios de los cristianos!	Carlos López Puccio:Deus dos cristãos!	Carlos López Puccio:Deus dos cristãos!	Translat ion
78	Marcos Mundstock: Cristian Dior	Marcos Mundstock: Cristian Dior	Marcos Mundstock: Christian Dior	Translat ion
79	Carlos López Puccio: Haz que ella me haya esperado	Carlos López Puccio: Fazei com que ela tenha me esperado	Carlos López Puccio: Fazei com que ela tenha esperado	Translat ion

80	Marcos Mundstock: Fais qu'elle m'aie atendí	Marcos Mundstock: Fais qu'elle m'aie atendí	Marcos Mundstock: Fais qu'elle me esperê	Translat ion
81	Carlos López Puccio: Si no lo hizo	Carlos López Puccio: Se não o fizer	Carlos López Puccio: Se não o fizer	Translat ion
82	Marcos Mundstock: S'il ne le fait pas	Marcos Mundstock: S'il ne le fait pas	Marcos Mundstock: S'il elle ne le "fazê" pas	Translat ion
83	Carlos López Puccio: Sufriré	Carlos López Puccio: Sofrerei	Carlos López Puccio: Sofrerei	Translat ion
84	Marcos Mundstock: Soufflé	Marcos Mundstock: Suflê	Marcos Mundstock: Suflê	Translat ion
85	Carlos López Puccio: Va a entrar	Carlos López Puccio: Vai entrar	Carlos López Puccio: Ele vai entrar	Translat ion
86	Marcos Mundstock: Il va entrer	Marcos Mundstock: Il va entrer	Marcos Mundstock: Il va "entrê"	Translat ion
87	Carlos López Puccio: ¿Estará esperándolo su india?	Carlos López Puccio: Estará sua índia o esperando?	Carlos López Puccio: Estará esperando sua índia?	Translat ion
88	Marcos Mundstock: Lattend-il sa...	Marcos Mundstock: Esperê-il sa...	Marcos Mundstock: "Esperê-il sa"...	Translat ion
89	Carlos López Puccio: ¡India!	Carlos López Puccio: Índia!	Carlos López Puccio: Índia!	Translat ion
90	Marcos Mundstock: India, sí, pero...Uh, uh, uh...	Marcos Mundstock: Índia, sim, mas... Uh, uh, uh...	Marcos Mundstock: Índia, sim, mas... Uh, uh, uh...	Translat ion
91	Carlos López Puccio: No, india, femenino	Carlos López Puccio: Não, índia, feminino	Carlos López Puccio: Não, índia, feminino	Translat ion
92	Marcos Mundstock: Ahaaaa Carlos López Puccio: Entra	Marcos Mundstock: Ahaaaa Carlos López Puccio: Entra	Marcos Mundstock: Ahaaaa Carlos López Puccio: Entra	Translat ion
93	Marcos Mundstock: Il entre	Marcos Mundstock: Il entre	Marcos Mundstock: Il "entrê"	Translat ion
94	Carlos López Puccio: ¡Santo Cielo!	Carlos López Puccio: Meu Deus!	Carlos López Puccio: Meu Deus do céu!	Translat ion
95	Marcos Mundstock: ¡Merde!	Marcos Mundstock: Merde!	Marcos Mundstock: Merde!	Translat ion
96	Carlos López Puccio: ¡Ella no está sola!	Carlos López Puccio: Ela não está sozinha!	Carlos López Puccio: Ela não está sozinha!	Translat ion
97	Marcos Mundstock: ¡Ju, ju, ju, ju!	Marcos Mundstock: Uh, hu, hu!	Marcos Mundstock: Uh, hu, hu!	Translat ion
98	Carlos López Puccio: ¡Está con su	Carlos López Puccio: Está com seu bebê,	Carlos López Puccio: Está com seu bebê, que acaba de nascer!	Translat ion

	bebé, que acaba de nacer!	que acaba de nascer!		
99	Ella ha dado a luz	Ela deu a luz	Ela deu a luz	Translat ion
100	Marcos Mundstock: ¡Ah, ah, ah, Paris!	Marcos Mundstock: Ah, ah, ah, Paris!	Marcos Mundstock: Ah, ah, ah, Paris	Translat ion
101	Todos: El indio abraza a su india	Todos: O índio abraça sua índia	Todos: O índio abraça sua índia	Translat ion
102	Marcos Mundstock: Uh, uh, uh Todos: Ella lo abraza a su vez	Marcos Mundstock: Hu, hu, hu Todos: Que por sua vez também o abraça	Marcos Mundstock: Hu, hu, hu Todos: E ela também o abraça	Translat ion
103	Marcos Mundstock: Ahaaaa	Marcos Mundstock: Ahaaaa	Marcos Mundstock: Ahaaaa	Translat ion
104	Todos: El niño llora en sus brazos	Todos: O bebê chora em seus braços	Todos: O bebê chora em seus braços	Translat ion
105	Marcos Mundstock: ¡Buahh, buahh!	Marcos Mundstock: Buá, buá!	Marcos Mundstock: Buá, buá!	Translat ion
106	Todos: La luna con su luz ilumina a los tres	Todos: A lua com toda luz ilumina os três	Todos: A lua com sua luz ilumina os três	Translat ion
107	Marcos Mundstock: ¡Toulouse Lautrec!	Marcos Mundstock: Toulouse Lautrec!	Marcos Mundstock: Toulouse Lautrec!	Translat ion
108	Carlos López Puccio: Y aquí termina esta bella canción de amor indio...	Carlos López Puccio: E aqui termina essa bela canção de amor índio...	Carlos López Puccio: Assim termina essa bela canção sobre o amor entre dois índios	Translat ion
109	Marcos Mundstock: Ici c'est finie cette belle chanson d'amour indien	Marcos Mundstock: Ici c'est finie cette belle chanson d'amour indien	Marcos Mundstock: Ici "finalizé" cette belle chanson d'amour indien	Translat ion
110	Carlos López Puccio: Ya caminan felices.....	Carlos López Puccio: E caminham felizes.....	Carlos López Puccio: E caminham felizes...	Translat ion
111	Marcos Mundstock: Ils marchent.....	Marcos Mundstock: Ils marchent.....	Marcos Mundstock: Ils "caminé"	Translat ion
112	Carlos López Puccio:junto a los Andes...	Carlos López Puccio: por os andes...	Carlos López Puccio: pelos andes...	Translat ion
113	Marcos Mundstock: ... Les Andes, la chaine de montagnes.....	Marcos Mundstock: ... Les Andes, la chaine de montagnes...	Marcos Mundstock: ... Les Andes, la 'cordilheiré'	Translat ion

114	Carlos López Puccio:Los Andes de la Puna.....	Carlos López Puccio: A Puna dos Andes.....	Carlos López Puccio: Os andes da Puna	Translat ion
115	Marcos Mundstock: ... La mesete de trois mille metres d'altitude placée à coté des...	Marcos Mundstock: ... La mesete de trois mille metres d'altitude placée à coté des...	Marcos Mundstock: ... La montanhê de trois mille metres situé...	Translat ion
116	Carlos López Puccio: A lo lejos sobrevuela un cóndor majestuoso...	Carlos López Puccio: Ao longe sobrevoa o condor majestoso...	Carlos López Puccio: Ao longe sobrevoa o condor majestoso...	Translat ion
117	Marcos Mundstock: Le vol majestueux du cóndor, avec ses ailes.....	Marcos Mundstock: Le vol majestueux du cóndor, avec ses ailes.....	Marcos Mundstock: Le vol majestueux du cóndor, avec...	Translat ion
118	Carlos López Puccio: ¡Es un bello poema.....	Carlos López Puccio: É um belo poema.....	Carlos López Puccio: É um belo poema.....	Translat ion
119	Marcos Mundstock: C'est un beau poème de.....	Marcos Mundstock: C'est un beau poème de.....	Marcos Mundstock: C'est un beau "poemê" de.....	Translat ion
120	Carlos López Puccio:... .. de indio...	Carlos López Puccio:... .. de índio...	Carlos López Puccio: Indígena	Translat ion
121	Marcos Mundstock: ...uh, uh, uh.....	Marcos Mundstock: ...uh, uh, uh.....	Marcos Mundstock: ...uh, uh, uh.....	Translat ion
122	Carlos López Puccio: Andes...	Carlos López Puccio: Andes...	Carlos López Puccio: Andes...	Translat ion
123	Marcos Mundstock: Andes, la chaine de montagnes.....	Marcos Mundstock: Andes, la chaine de montagnes.....	Marcos Mundstock: Andes, la "cordilheirê montanhê".	Translat ion
124	Carlos López Puccio: Puna...	Carlos López Puccio: Puna...	Carlos López Puccio: Puna...	Translat ion
125	Marcos Mundstock: La mesète de trois-mille mètres.....	Marcos Mundstock: La mesète de trois-mille mètres.....	Marcos Mundstock: La "montanhê situé".....	Translat ion
126	Carlos López Puccio: ¡Cóndor!...	Carlos López Puccio: Condor!...	Carlos López Puccio: O Condor!..	Translat ion
127	Marcos Mundstock: ¡Grrraaaaahhh!... ¡Pará, no puedo tan rápido, ché!	Marcos Mundstock: Grrraaaaahhh!... Para, não consigo tão rápido, tchê!	Marcos Mundstock: Grrraaaaahh!Para, não consigo tão rápido, tchê!	Translat ion

