



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO

FLEABAG E A TRADUÇÃO DE TEXTOS SUBVERSIVOS
Isabela Lourenço Cardoso

Brasília – DF
Setembro - 2022

ISABELA LOURENÇO CARDOSO

FLEABAG E A TRADUÇÃO DE TEXTOS SUBVERSIVOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras-Tradução Inglês da Universidade de Brasília como quesito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras Tradução Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Diana Hamilton

**Brasília – DF
2022**

ISABELA LOURENÇO CARDOSO
FLEABAG E A TRADUÇÃO DE TEXTOS SUBVERSIVOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras-Tradução Inglês da Universidade de Brasília como quesito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Letras Tradução Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Norma Diana Hamilton

Brasília, ____ de setembro de 2022.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Norma Diana Hamilton
(Orientadora)

Profa. Dra. Cristiane Roscoe-Bessa
(Examinadora)

Profa. Dra. Flávia Cristina Cruz Lamberti Arraes
(Examinadora)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família por nunca deixar de acreditar no meu potencial, mesmo sem entender completamente o que diabos eu estou fazendo da minha vida. Minha mãe por pacientemente responder todas as minhas perguntas do tipo “como você diria isso naturalmente?”. Meus amigos e colegas de curso que estiveram ao meu lado durante todos os muitos surtos e momentos de crise. Especialmente, a Amanda Pessoa, que foi instrumental na minha formação acadêmica, pelo seu apoio e parceria, sou eternamente grata. A minha inspiradora orientadora que forneceu todo o suporte e sabedoria que um graduando poderia desejar. E por fim, aos meus últimos neurônios que eu fui capaz de convencer a funcionar em prol da escrita deste trabalho.

RESUMO

O objetivo geral deste trabalho é trazer uma reflexão a respeito da tradução de roteiros, de questões de gênero e da linguagem tabu no roteiro da série *Fleabag*. Os objetivos específicos incluem: i. realizar a tradução de dois episódios do roteiro de *Fleabag*; ii. identificar como a linguagem humorística e tabu é utilizada para trazer reflexões sobre questões de gênero, sexualidade e feminismo; iii. debruçar sobre o processo tradutório e o produto na busca de manter essas reflexões. Sendo assim, utilizou-se da teoria funcionalista como base para a análise. Na esfera da tradução de questões de gênero, são realizadas reflexões sobre as várias camadas de significados incorporados na linguagem da obra. Foram utilizadas várias estratégias de tradução de humor na tarefa de traduzir as múltiplas piadas do roteiro. Sobre a perspectiva da tradução de termos tabu, focalizou-se nas muitas facetas do palavrão *fuck*.

Palavras-chave: tradução de roteiros; tradução de humor; tradução feminista; linguagem tabu; *Fleabag*.

ABSTRACT

The general objective of this work is: to bring a reflection on the translation of scripts, gender issues and taboo language in the script of the series Fleabag. Moreover, the specific objectives are: I. propose the translation of two episodes of the script of Fleabag; II. Identify how humorous and taboo language is used to bring reflections on issues of gender, sexuality and feminism; III. Focus on the translation process and the product in order to maintain these reflections. Thus, the functionalist theory was used as the basis for the analysis. In the sphere of translation of gender issues, it was reflected on the various layers of meaning embedded in the language of the work. Various humor translation strategies were used in the task of translating the multiple jokes in the script. On the perspective of the translation of taboo terms, it focused on the many facets of swear word fuck.

Keywords: script translation; humor translation; feminist translation; taboo language; Fleabag.

LISTA DE TABELA

Quadro 1 - Fatores extratextuais e intratextuais.....	25
Quadro 2 - Ep. 3.....	31
Quadro 3 - Ep.3.....	32
Quadro 4 - Ep.3	33
Quadro 5 - Ep.3	34
Quadro 6 - Ep.3	36
Quadro 7 - Ep.3.....	37
Quadro 8 - Ep.3.....	38
Quadro 9 - Ep.3.....	38
Quadro 10 - Ep.3.....	39
Quadro 11 - Ep.3	40
Quadro 12 - Ep.3	40
Quadro 13 - Ep.3	42
Quadro 14 - Ep.3	43
Quadro 15 - Ep. 3	43
Quadro 16 - Ep.3	43
Quadro 17 - Ep.4	43
Quadro 18 - Ep.4	44
Quadro 19 - Ep.4	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	12
1.1 A obra: Enredo, personagens e autora	12
1.2 Gênero e feminismo	15
1.3 Traduzindo Humor	18
1.4 Linguagem tabu	21
CAPÍTULO 2	24
2.1 Teoria funcionalista	24
2.2 Tradução de roteiro.	28
CAPÍTULO 3	32
3.1 Análises do <i>script</i> e de sua tradução	32
3.2 Gênero e feminismo	32
3.3 Traduzindo Humor	37
3.4 Linguagem tabu	43
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
5. REFERÊNCIAS	48
6. APÊNDICE	50
6.1 Episódio 3	50
6.2 Episódio 4	50

INTRODUÇÃO

Em um mundo que constantemente cria produtos rápidos para consumo rápido, é de se esperar resultados de baixo impacto e qualidade. Por essa razão, quando nos deparamos com uma obra televisiva e para todos os efeitos rápida, que subverte as expectativas do telespectador, enquanto o delicia com seu humor sagaz, ficamos deslumbrados. Refiro-me à série televisiva *Fleabag*, que extrapola o gênero da comédia e esbarra no drama, ao tratar de temas difíceis sem perder a graça. A série, apresenta uma versão direta dos pensamentos e sentimentos da personagem principal, além de explorar com destreza suas complexas relações interpessoais. Aliás, consegue despertar interesse, por todos seus personagens, e proporcionar um entendimento de suas escolhas e desenvolvimento dentro de um curto tempo de tela. Tudo isso usando técnicas perspicazes e um vocabulário econômico e atrativo.

Portanto, é apenas natural que a obra seja estudada em todos os seus ricos detalhes. Pensando apenas do ponto de vista da tradução, temos a possibilidade de estudar os aspectos de tipo textuais (roteiro), regionais (inglês britânico), transgressivos (uso de língua tabu) e culturais (cultura britânica/ocidental). Nesse sentido, o objetivo geral deste trabalho é trazer uma reflexão a respeito da tradução de roteiros, de questões de gênero e da linguagem tabu no roteiro da série *Fleabag*. Sendo os objetivos específicos: i. realizar a tradução de dois episódios do roteiro de *Fleabag*; ii. Identificar como a linguagem humorística e tabu é utilizada para trazer reflexões sobre questões de gênero, sexualidade e feminismo; iii. Debruçar sobre o processo tradutório e o produto na busca de manter essas reflexões.

O presente trabalho possui quatro capítulos. O primeiro está dividido em quatro seções; a seção (1.1) está dedicada a apresentar a obra, sua autora e repercussão; a (1.2) em revisar a literatura no campo de gênero e do feminismo; a sessão (1.3) discute a difícil tarefa de traduzir humor; e a seção (1.4) aborda as nuances da tradução de linguagem tabu. No capítulo seguinte, discutimos as bases teóricas utilizadas, a começar pela teoria funcionalista (2.1) e em seguida, exploramos a escassa literatura a respeito da tradução de roteiros e suas semelhanças com outros campos de estudo. O terceiro capítulo apresenta a análises do *script* e de sua tradução, e está separado em quatro seções; A primeira (3.1) traz a experiência abrangente de traduzir a obra em questão; A segunda (3.2), discute as particularidades da linguagem que evidencia discussões de gênero dentro da narrativa; A seção (3.3), retrata o processo de desconstruir o humor do texto fonte e reconstruí-lo na língua de chegada; A sessão seguinte (3.4), expõe a diversidade

de conflitos encontrados na tradução da linguagem tabu. Por último, o capítulo quatro apresenta as considerações finais.

CAPÍTULO 1

1.1 A obra: Enredo, personagens e autora

O livro *'Fleabag: The Scriptures'* foi escrito pela inglesa Phoebe Waller-Bridge baseado no roteiro original da série intitulada *Fleabag*. Ambos foram desenvolvidos a partir de um monólogo curto que mais tarde se tornaria uma peça teatral, com atuação solo de Waller-Bridge. A série foi co-produzida pelo canal BBC *three* e pelos estúdios *Amazon*, e também conta com a autora no papel principal em suas duas temporadas, com seis episódios em cada temporada. A primeira temporada estreou em 21 de julho de 2016 e a segunda em 4 de março de 2019, com término em 8 de abril de 2019.

O enredo convida o espectador a acompanhar sua heroína des-nomeada - ou melhor, perversamente nomeada de *Fleabag* (Saco de pulgas em tradução livre) - em sua conturbada vida emocional, familiar, profissional e sexual. A personagem principal constantemente quebra a quarta parede, ou seja, narra seus pensamentos diretamente para a câmera, com monólogos direcionados a audiência. Entre os personagens coadjuvantes temos a irmã de *Fleabag* Claire (Sian Clifford), o marido de Claire, Martin (Brett Gelman), o pai (Bill Paterson), a madrastra/madrinha (Olivia Colman), sua melhor amiga, Boo (Jenny Rainsford), e na segunda temporada, o padre (Andrew Scott).

O enredo da primeira temporada da série apresenta uma *Fleabag* presa em uma espiral de destruição criado por ela mesma. Sua cafeteria está prestes a falir, e ela está lidando com a perda da sua melhor amiga e de sua mãe, e com o fim de um relacionamento. Suas relações familiares estão longe de fornecer qualquer apoio ou conforto. Sendo assim, ela se apoia em seu sarcasmo e cinismo para enfrentar todas as situações, fazendo piadas para o público e, assim, fugindo de sua realidade. Trata-se de uma mulher branca, de classe média de trinta e poucos anos, que mora em Londres, ou seja, privilegiada em vários aspectos sociais. Mesmo assim, a personagem constantemente se depara com as dificuldades de ser uma mulher moderna, e feminista, chegando a dizer: “Eu tenho um sentimento horrível de que eu sou uma mulher gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada, moralmente falida, que não pode nem ao menos se chamar de feminista.”¹ (Waller-Bridge, 2019, P.37, Tradução nossa)

¹ I have a horrible feeling that I am a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist”.

Se na primeira temporada o tema é "Eu me odeio", na segunda o tema apresentado pela personagem já no primeiro episódio é "Isso é uma história de amor". E assim sendo, passa boa parte da trama se apaixonando, a princípio, pelo padre, mas também por si mesma. Vemos então *Fleabag* resistindo aos seus impulsos destrutivos, e focando-se em reconstruir sua vida e suas relações familiares. Isso não quer dizer que a personagem deixa de cometer erros ou ter problemas, mas sim que aprende a levar a vida com um pouco menos de cinismo.

Ambas as temporadas da série foram muito bem recebidas pelo público e pela crítica e indicada a várias categorias em diversas premiações. Os principais prêmios vencidos foram: de melhor performance de comédia, *British Academy Television Award*, na primeira temporada, e na segunda temporada, dentre as onze indicações para o *Primetime Emmy Awards*, venceu em seis categorias, entre eles melhor série de comédia (*outstanding comedy series*). No Globo de Ouro de 2019, *Fleabag* foi premiada por melhor série televisiva e melhor atriz para Phoebe Waller-Bridge. Além disso, a série se encontra na lista de oitava melhor série do século XXI segundo o site *The Guardian*.

Phoebe Waller-Bridge é uma roteirista, atriz e produtora britânica. Formada pela *Royal Academy of Dramatic Art (RADA)*, a atriz começou sua carreira na atuação teatral em 2007, quando também cofundou uma companhia de teatro chamada *DryWrite* com Vicky Jones. Sua estreia na televisão aconteceu em 2009, com pequenos papéis em filmes e episódios de séries. Contudo, sua estreia como roteirista aconteceu em 2016 com a estreia da série cômica, *Crashing*, na qual Waller-Bridge também atuou. Sua próxima estreia na TV seria a primeira temporada de *Fleabag* em 2016, da qual o sucesso lhe proporcionou a oportunidade de trabalhar como roteirista de várias outras produções de sucesso, tais como, A série *Killing Eve* (2018) - como roteirista, produtora e *showrunner* da primeira temporada - e *No Time to Die* (2021) da franquia de filmes James Bond - como co-roteirista.

O livro foi lançado também em 2019, como resposta ao sucesso extraordinário da primeira e principalmente da segunda temporada da série. O livro contém o roteiro de todos os episódios da primeira e da segunda temporada, além de direção de cena e comentários da autora e demais envolvidos na produção. Para os propósitos deste trabalho focaremos nos episódios três e quatro da segunda temporada. O roteiro como livro geralmente é material de estudo ou apoio no estudo de obras com intuito de aplicação, por exemplo, de propor uma nova interpretação do material, ou apenas para estudo aprofundado do conteúdo. Entre os dois se

encontra o leitor fã da obra em sua versão de palco ou de tela, que apesar de mais raro, quando se trata de um conteúdo popular, se torna mais propenso a procurá-lo.

1.2 Gênero e feminismo

Desde as primeiras cenas da série, fica claro que a obra apresenta temas relativos ao papel da mulher na sociedade atual. Chegando até mesmo a discutir diretamente o papel do feminismo em diversos episódios. Neste sentido, a investigação de algumas teorias de gênero, feminismo e sexualidade feminina na tradução será de grande ajuda na análise do corpus.

Uma das maiores teóricas de gênero e da teoria *queer* das gerações passadas e atuais é a filósofa Judith Butler. Seu livro “Problemas de Gênero” (2016) é utilizado como base de incontáveis artigos, estudos e discussões. Nele, a autora aponta para a problemática criada pela presunção imposta pelo termo mulheres como base do feminismo. Isto é, o feminismo pretende representar mulheres, no entanto, o que chamamos de mulher é criado e reforçado pela cultura e instituições sociais. Portanto, não são conceitos estáveis nem inerentes às pessoas do sexo feminino. A autora então chega a questionar "estariam as “mulheres” ligadas em virtude somente de sua opressão?"(BUTLER, 2016. p.22).

Ao definir um sujeito como "Mulher", reforça-se não só uma dicotomia binária entre feminino/masculino, mas também exclui outros sujeitos que não se encaixam na definição proposta, tornando assim o objetivo principal do feminismo, representar "mulheres", uma tarefa falha já em sua concepção. Ademais, é importante notar que por mais que a cultura tenha reforçado amplamente a ideia de um gênero binário, ou seja, que condiz com um sexo biológico feminino ou masculino, Butler reafirma que o gênero é um "artifício flutuante"(p.26). A autora acrescenta ainda que:

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (Butler, 2016, p.27)

Sendo assim, a autora introduz a ideia de performance de gênero, que seria as construções sociais de gênero se manifestando através de uma performance, ou roteiro, de como agir como ‘mulher’, ou como ‘homem’. Neste sentido, Adichie (2014) comenta em seu famoso discurso sobre o feminismo:

O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero.(ADICHIE, 2014, p.11)

Em seu projeto final de monografia intitulado “SOMOS MÁ S FEMINISTAS”: uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*, Januário, (2020) utiliza a teoria da análise de discurso a partir da qual estuda as “sequências discursivas” de *Fleabag*. A autora então identifica na narrativa "seis posições sujeito ocupadas pela personagem", sendo elas mulher cínica, lasciva, vulnerável, insegura, empoderada e orgulhosa. Desta maneira, a autora explica que a personagem aparece em posição-sujeito cínica, por exemplo, quando não consegue lidar com sua própria dor, e recorre ao humor ácido e atitudes moralmente dúbias como resposta. A posição-sujeito mulher lasciva também aparece com frequência por se tratar de uma personagem sexualmente livre. Pois, *Fleabag* aparece com múltiplos parceiros sexuais, e fala sobre sexo abertamente em diversas cenas. Como posição-sujeito insegura, a autora comenta que apesar de se tratar de uma mulher dentro dos padrões ocidentais de beleza, a personagem verbaliza insatisfação com a própria imagem em mais de uma cena. Na posição-sujeito empoderada, a autora analisa as instâncias nas quais a *Fleabag* questiona as relações de gênero, além de apontar os lugares sociais ocupados por ela, como ser dona do próprio negócio, e os que ela recusa, ser limitada pela vida amorosa. E por último, como mulher orgulhosa, a autora relaciona tal posição ao feminismo liberal. E usa como exemplo, a recusa da personagem em pedir ajuda financeira a sua família, mesmo sabendo que ambos, seu pai e irmã, poderiam ajudá-la.

Ao analisar as representações de gênero em comédias dubladas e legendadas, De Marco (2009) comenta que personagens femininos são comumente associados à sexualidade através de representações visuais e verbais que reforçam os estereótipos sexistas nas telas. No entanto, *Fleabag* está longe de reforçar esse estereótipo. Apesar de a personagem ter uma visão cínica do feminismo, e aparecer em atos sexuais em diversas cenas, a série apresenta todas as personagens femininas com complexidade e sensibilidade. Talvez por refletir os sentimentos de sua criadora, que escreveu sobre a criação da série:

“Eu tinha vinte e sete anos e estava em uma espiral de cinismo. Convencida de que meu trabalho e cérebro carregava menos valor que a minha desejabilidade, uma fúria cresceu em mim pelas palestras invisíveis que eu sentia estar recebendo a toda hora sobre como ser uma mulher, como ser uma feminista.”² (WALLER-BRIDGE, 2019, p.450, tradução nossa)

² I was twenty-seven and in a cynical spiral. Convinced my work and my brain carried less value than my desirability, a rage grew in me at the invisible lectures I felt I was getting all the time about how to be a woman, how to be a feminist.

Considerando ainda as ideias de Santaemilia (2015), a respeito de uma tradução feminista, onde reitera;

Este paradoxo em relação ao status da mulher, que tem sido, desde há muitos anos, a causa de conflitos ideológicos entre os feminismos, não pode tornar-se problemático. Pelo contrário, devemos abraçá-la como um conceito que implica uma transferência constante e, desta forma, evitar a polarização do estudo feminista em campos antagônicos. Só aceitando que a categoria 'mulheres' representa a base fluida das suas práticas é que traduzir como uma mulher pode libertar o conceito das noções binárias que atualmente enquadram toda a discussão. Desta forma, a categoria 'mulheres' pode ser utilizada em futuros discursos, incluindo os de tradutores(a), como um que está aberto à revisão e (re)significação.³ (SANTAEMILIA, 2015, p. 12, tradução nossa)

Justamente pelo fato de a personagem estar sempre negociando posições como mulher e como feminista, que a tradutora de tal obra deve também se comprometer em negociar sempre a representação da personagem em outro idioma, sem perder de vista a oportunidade de apresentá-la a um novo público que poderá então decidir o que fazer com suas próprias inquietações.

³ This paradox regarding the status of woman, which has for many years been the cause of ideological conflicts among feminisms, cannot be made non-problematic. Rather, we should embrace it as a concept which involves constant transfer, and in this way avoid the polarization of feminist study into antagonistic camps. Only by accepting that the category 'women' represents the fluid base of its practices can translation as/like a woman free the concept from the binary notions which currently frame all discussion. In this way, the category 'women' may be used in future discourses, including those of translators, as one which is open to revision and (re)signification. (Santaemilia, 2015, p.12)

1.3 Traduzindo Humor

Diversos teóricos já discutiram as dificuldades atadas à tarefa de traduzir humor. Conseqüentemente, muitos desses desafios estão categorizados e numerosas sugestões de como solucioná-los foram propostas. Veiga (2009) distingue entre uma piada escrita para fazer os personagens rirem, versus piadas voltadas apenas para o telespectador. Ou seja, nem sempre o que faz o personagem rir é bem-sucedido em fazer o telespectador rir. Essas e outras peculiaridades do humor transpassam a tradução. Além disso, o que é percebido como engraçado varia vastamente entre culturas, grupos e línguas. Até mesmo pessoas que compartilham dos aspectos já citados, podem não compartilhar do mesmo senso de humor (VEIGA, 2009). Portanto, é seguro dizer que o que se entende como engraçado também pode variar de indivíduo para indivíduo, e até mesmo de um contexto ao outro.

Em seu trabalho acadêmico (ŘEHOLOVÁ, 2010) cita as diferentes categorias de piadas criadas por Raphaelson-west (1989), para classificar piadas da *sitcom Friends*. Trata-se de três categorias amplas, porém que ajudam a organizar as dificuldades e soluções envolvidas na tradução de humor; piadas linguísticas, como expressões idiomáticas e jogo-de-palavras. Piadas culturais, que envolvem um conhecimento prévio da cultura de saída. Por fim, piadas universais, as quais são facilmente entendidas pelo público de chegada ou facilmente substituídas (ŘEHOLOVÁ, 2010).

A autora então se debruça sobre a categoria linguística, utilizando-se de ideias de Baker, Delabastita e Leppihalme para aprofundar a discussão. Começando pelos *idioms* ou expressões idiomáticas, que são frases fixas que se fazem entender não pelo sentido literal, mas pelo significado culturalmente adquirido. Tornando assim a tradução desse fenômeno extremamente complicado, pois requer primeiramente que o tradutor compartilhe do conhecimento da cultura do texto de saída o suficiente para reconhecer uma expressão idiomática. E em seguida, que possua criatividade para fornecer uma solução adequada para a cultura de chegada. Neste sentido, Řeholová (2010), menciona métodos criados por Baker, sendo eles, sugerir um *idiom* similar em sentido e forma, usar uma expressão idiomática de sentido similar, mas forma distinta, parafrasear ou omitir (Baker, 1992 apud ŘEHOLOVÁ, 2010).

Outro tipo de piada linguística, envolvem os jogos de palavras, ou trocadilhos, que são mudanças nas estruturas convencionais de palavras ou frases com o intuito de criar humor. No caso dos jogos de palavras, a autora apresenta a categorização sugerida por Delabastita (1996),

que separa os jogos de palavras em quatro categorias; Homonímia, quando duas palavras possuem a mesma pronúncia e grafia, mas significados diferentes. Homografia, duas palavras com mesma grafia, mas pronunciadas diferentemente. Homofonia, possuem a mesma pronúncia, mas grafia distinta. E paronímia palavras que possuem semelhança, mas diferem em grafia e som (DELABASTISTA, 1996). O autor distingue ainda entre os jogos de palavras verticais ou horizontais, isto é um jogo de palavras que ocorre na mesma porção do texto (vertical), ou que ocorre em sequência dentro do texto (horizontal) (DELABASTISTA, 1996)

Outro assim, temos os trocadilhos intertextuais, modificações em versos, provérbios, nomes de livros, filmes famosos, entre outros (LEPPIHALME 1997, apud, ŘEHOLOVÁ, 2010). Já os trocadilhos *portmanteaux*, acontecem quando o sentido de duas palavras diferentes é amalgamado (Walter Nash, 1985, Apud, ŘEHOLOVÁ, 2010). A autora comenta então que esses dois últimos fenômenos fornecem amplo espaço para a criatividade do tradutor, ademais:

O tradutor não pode esperar encontrar uma solução equivalente todas as vezes e a tradução literal não parece ser uma opção aceitável, pois o significado provavelmente estaria perdido. Jogos de palavras não podem, entretanto, ser ignorados. Sua aparição nos textos multimídia são importantes, já que seu reconhecimento e compreensão dão ao receptor certa satisfação intelectual.⁴ (ŘEHOLOVÁ, 2010, p.20, tradução nossa)

Neste sentido, Sanderson (2009) chama atenção para outro tipo de "trocadilhos verticais", aqueles que ocorrem quando uma piada tem aspectos visuais e linguísticos em produções audiovisuais. Ou seja, piadas que só fazem sentido com o aspecto visual, tornando a tradução intrinsecamente pressa ao que está acontecendo em tela. Similarmente, Viega (2009), categoriza as dificuldades na tradução de piadas em produtos audiovisuais, em piadas técnicas, linguísticas e culturais. Acrescenta ainda que; "O público alvo de um filme humorístico legendado deve se relacionar tanto com o diálogo quanto com a ação original para que a cooperação comunicativa entre a versão fonte e alvo possa ser atingidas"⁵ (p.160, tradução nossa)

Outra teoria frequentemente mencionada no estudo da tradução de humor é a *Semantic Scripts of Humor (SSTH)* criada por Raskin. Raskin teoriza que possuímos roteiros internos que

⁴ The translator cannot expect to find an equivalent solution every time and literal translation does not seem to be an acceptable option as the meaning would be most probably lost. Wordplays cannot be, however, completely ignored. Their appearance in the multimedia text is important as their recognition and comprehension gives the receiver certain intellectual satisfaction. (ŘEHOLOVÁ, 2010, p20)

⁵ "the target viewer of a subtitled humorous film must relate to both the original dialogue and the original action so that communicative cooperation between the source and the target versions can be achieved."(p.160).

pré-estabelecem a interpretação das informações que recebemos diariamente. Possuímos então uma visão predeterminada de como uma situação pode acontecer, um script. Deste modo, uma piada é criada a partir de dois roteiros opostos, que são ambíguos por boa parte do texto, até que atinja seu gatilho, que subverte a expectativa de um *script* ao outro (ATTARDO; RASKIN, 1991). Ou seja, para que achemos algo engraçado, o roteiro pressuposto deve ser desafiado (FERREIRA, 2011). Além disso, o autor categoriza os roteiros de oposição da seguinte forma;

SSTH postula três níveis de oposição à escrita (sem realmente dizer isso explicitamente). Primeiro, no nível mais abstrato, a piada opõe o real ao irreal, isto é, a realidade fatural a uma realidade imaginada. Isso pode assumir três formas possíveis, existindo em um nível inferior de abstração, nomeadamente, o Real vs. não Real, normal vs. anormal é possível vs. impossível. No nível mais baixo de abstração, estes três podem manifestar-se por tais oposições: Boa vs. má, vida vs. morte, sexo vs. sem-sexo, dinheiro vs. sem-dinheiro, alta estatura vs. baixa estatura, etc.⁶ (ATTARDO; RASKIN, 1991, p. 307,308)

Mais tarde a *SSTH* seria revisada não apenas pelo autor, mas também por diversos pares. Em um artigo publicado em 1991, Raskin incorpora sua teoria ao modelo de cinco níveis de representação de piadas de Attardo. Os dois autores então atualizaram suas teorias em conjunto, e começaram por traçar seu objetivo geral, que seria a criação de uma teoria geral do humor verbal ou *General Theory of Verbal Humor (GTVH)*. A partir da qual se criou um modelo hierárquico de seis níveis de piadas (ATTARDO; RASKIN, 1991). Em suma, uma piada estaria dividida em recursos de conhecimento (KR) sendo eles, "A oposição de roteiro (OR), mecanismo lógico (ML), situação (SI), alvo (AL), estratégia de narrativa (EN), e linguagem (LA)" ⁷(ATTARDO; RASKIN, 1991,p.312,313, tradução nossa).

Trata-se de uma teoria ampla e complexa, que como apontam os próprios autores, pode envolver diversos campos de estudo. Tendo em vista que os autores definem *GTVH* como uma resposta para 'o que é humor', pretende-se utilizar dos aparatos criados pela teoria, quando durante a tradução de aspectos humorísticos do texto em questão ocorram dúvidas sobre a recriação do efeito humorístico na língua de chegada.

⁶ SSTH postulated three levels of script Opposition (without actually saying so explicitly). First, at the most abstract level, the joke opposes the real to the unreal, that is, factual reality to an imagined one. This may take three possible forms, existing at a lower level of abstraction, namely, the actual vs. nonactual, normal vs. abnormal, and possible vs. impossible. At the lowest level of abstraction, these three can be manifested by such oppositions as good vs. bad life vs. death, sex vs. nonsex, money vs. no-money, high stature vs. low stature, etc. (Attardo; Raskin, 1991, p.307,308)

⁷ "the script oppositions (SO), logical mechanisms (LM), situations (SI), target (TA), narrative strategy (NS), and language (LA)"(Attardo; Raskin, 1991,p.312,313)

1.4 Linguagem tabu

Por se tratar de uma série para um público adulto, a autora usa uma linguagem sexual, e repleta de palavrões. Tendo em vista que até mesmo o nome da série, e da personagem, é uma ofensa, faz-se necessário refletirmos sobre o vocabulário tabu presente em *Fleabag*, que inclui referências sexuais, de fluidos corporais, e por vezes com alusões religiosas.

Ao discutir a tradução de palavras de baixo calão na dublagem em espanhol do desenho animado *South Park*, Fernández (2009) aponta para algumas das similaridades no uso de tais expressões. Por se tratar de duas línguas - espanhol e português - latinas, que, portanto, compartilham semelhanças na estrutura gramaticais, vejamos as reflexões da autora, porém seguida de exemplos em português. São elas a possibilidade de tornar palavrões em adjetivos e intensificadores, um bom exemplo em *Fleabag* seria "*The fucking MENOPAUSE*", [A porra da menopausa] que analisaremos mais profundamente na sessão de análise. A autora comenta que a frase poderia ser facilmente adaptada ao espanhol fazendo uso parecido do palavrão. Ademais, ambas as línguas possuem expressões fixas para insultos. E o caso de "*What the fuck*" ou "*Go to hell*" em inglês, e em português "*Vai se fuder*", "vai pra puta que pariu".

A autora aponta também para as diferenças no uso de palavras chulas. Seu principal exemplo envolve um dos palavrões mais falados da língua inglesa "Fucking". Isso porque, tem a capacidade de modificar várias categorias gramaticais (DÍAZ-CINTAS, 2009). Entretanto, sua tradução literal nem sempre pode ser utilizada da mesma forma em espanhol, assim como no português. Neste sentido destaca-se um estudo feito através de corpus que analisou os usos de "*fuck*";

Este estudo baseia-se no British National Corpus, um corpus de 12 a 100 milhões de palavras de textos escritos e orais, em que a *fuck* é fundamentalmente utilizada como 'intensificador enfático' (55,85% das Ocorrências)- ou seja, o seu principal objetivo é acrescentar valores emocionais às palavras ou frases que acompanha. Outros valores significativos do termo estão relacionados a usos exclamativos ou figurativos—como 'frase idiomática' (12,30%), como palavrão geral (5,72%), como palavrão maldoso (5,99), em um uso destinado (5,43%). O que é mais impressionante, talvez, é que o significado sexual denotativo de *fuck* ('copular') é raramente usado (7,16% dos casos), em oposição a 92,84% dos usos não sexuais. Isso parece indicar um processo óbvio de desemantização— e mesmo de dessensibilização — do lexema *fuck* em inglês entre cenários e gêneros, e uma preferência marcada por valores emotivos e enfáticos. Apesar desta diferença, no entanto, não podemos deixar de perceber uma certa 'sexualização' dos eventos comunicativos em que o lexema *fuck* é usado. A capacidade chocante deste termo

permeia toda a língua e um certo quê de sexual(isado) é inevitável.⁸ (SANTAEMILIA, 2008 apud. MCENERY e XIAO, 2004, p. 232)

Ao enfatizar a necessidade de produzir uma tradução adequada para produções audiovisuais, Fernández (2009) aponta que frequentemente os textos com palavras tabus são higienizados por motivos de adequação para o público de chegada ou, no caso da dublagem, para sincronizar com os movimentos labiais. No entanto, um texto repleto de palavrões frequentemente significa um texto cheio de emoções, seja ela surpresa, raiva, desespero ou apenas para efeito humorísticos, a sanitização dessas expressões também representa uma perda na força da mensagem original do texto (DÍAZ-CINTAS, 2009). Além disso, há também a chance do espectador perceber a tradução/dublagem/legendagem como antinatural. Fernández (2009) enfatiza então a importância cultural dessas palavras ao declarar:

A língua tabu faz parte do nosso patrimônio cultural; todos os países e comunidades seguem padrões linguísticos diferentes quando falam palavrões e estes não devem ser traduzidos literalmente. Os palavrões contêm uma intenção pragmática que deve ser considerada no processo de tradução, e os tradutores devem ter competência pragmática intercultural para serem bem sucedidos. Deve encontrar-se uma solução que, ao mesmo tempo que brinca com o significado do original, mantém o tom, o registo e a intenção no TL, sem esquecer de respeitar as preferências idiomáticas e o contexto sociocultural da língua-alvo. Não é uma tarefa fácil.⁹ (Fernández, 2009, p. 225)

Orsi (2011) ressalta que os palavrões e a linguagem erótica-obscena caminham lado a lado quando se trata de expressar sentimentos e/ou mascarar o nome científico dos órgãos sexuais. Nesta lógica, os palavrões são considerados "projéteis verbais", palavras ou termos catárticos, que ultrapassam os limites das convenções sociais, dando a sensação de transgressão (ORSI, 2011). Consequentemente, tal tipo de vocabulário está ligado, a princípio, à comunidade de falantes de baixo prestígio, no entanto, esses vocabulários vão se 'vulgarizando', e se

⁸ This study is based on the British National Corpus, 12 a 100-million-word corpus of written and oral texts, where fuck is fundamentally used as an 'emphatic intensifier' (55.85% of occurrences)—i.e. its main aim is to add emotional values to the words or phrases it accompanies. Other significant values of the term are related to exclamative or figurative usages—as idiomatic 'set phrase' (12.30%), as a general expletive (5.72%), as cursing expletive (5.99), in a destination usage (5.43%). What is most striking, perhaps, is that the denotative sexual meaning of fuck ('to copulate') is rarely used (7.16% of cases), as opposed to 92.84% of non-sexual usages. This seems to indicate an obvious process of de-semanticization—and even of de-sensitization— of the lexeme fuck in English across settings and genres, and a marked preference for emotive and emphatic values. In spite of this difference, however, we cannot help perceiving a certain 'sexualization' of the communicative events in which the lexeme fuck is used. The shocking capacity of this term permeates the whole language and a certain sexual(ised) flavour is inescapable.(p.232)

⁹ Taboo language is part of our cultural heritage; every country and community follows different linguistic patterns when swearing and these should not be translated literally. Swearwords contain a pragmatic intention that needs to be taken into account in the process of translation, and translators must have intercultural pragmatic competence to be successful. A solution should be found that while playing with the meaning of the original, it still maintains the tone, the register and the intention in the TL, without forgetting being respectful to the idiomatic preferences and the sociocultural context of the target language. Not an easy task. (p.225)

tornando amplamente usadas e eventualmente, ultrapassados. Em algum momento entre o surgimento de uma nova gíria ou palavrão, esse léxico se torna aceitável socialmente, ainda que em momentos específicos. Atualmente, o ciclo do afrouxamento da proibição de palavras chulas tem acontecido mais rapidamente, tornando assim o uso desses termos/palavras cada vez mais amplo e socialmente aceitáveis, tanto oralmente quanto por escrito (ORSI, 2011). Neste sentido, Orsi (2011), discorre a respeito do estudo de palavrões;

Um dos motivos de ainda serem inseridos em estudo secundário, prescindível e vulgar, deve-se ao fato de serem concebidos como tabus linguísticos. Em consonância com Arango (1991), podemos afirmar que a lexia obscena, além de retratar uma cultura, revela a essência do ser humano. De fato, “nela se expressa, na sua forma mais pura e transparente, sem véus e sem pudores, o misterioso instinto que existe desde a origem da vida” (ARANGO, 1991: 162). Obsceno, portanto, é sinônimo de indecente e imoral. Podemos qualificá-lo também como grosseiro e chulo. (ORSI, 2011, p.335)

Sobre a censura na tradução de linguagem tabu, Santaemilia (2008) explica que apesar de existir um aumento de repressão de conteúdos polêmicos durante períodos de repressão, é comum que tradutores continuem censurando suas traduções por autonomia própria. Isso acontece porque o tradutor tende a se preocupar tanto com a recepção social de sua tradução, quanto com sua percepção pessoal do que é aceitável moralmente (SANTAEMILIA, 2008). Conseqüentemente, o autor observa que ao traduzir termos relacionados ao sexo, tradutores tendem a optar por termos mais conservativos ou que diminuem a carga sexual do texto fonte (SANTAEMILIA, 2008).

CAPÍTULO 2

2.1 Teoria funcionalista

As principais ideias da teoria funcionalista foram desenvolvidas nas décadas de 80 e 90. Sendo seus autores precursores Katherina Reiss, Vermeer, e Justa Holz-Mänttari, cada qual à sua maneira teorizaram novas formas de pensar e praticar a tradução que iam no caminho contrário ao das noções da época. Mais especificamente, as ideias de fidelidade ao texto-fonte e equivalência. Neste sentido, Reiss desenvolveu ainda na década de 70 o conceito de ‘tipologia textual’, ou situações comunicativas, uma perspectiva voltada para o leitor e que mede a adequação do texto segundo os seus aspectos intratextual e extratextual (POLCHLOPEK; ZILPSEK; COSTA, 2012). Mais tarde, Reiss uniria forças com Vermeer para ampliar tais conceitos, o que também serviria de base para as teorias de Nord, que veremos em breve.

Assim sendo, Hans Vermeer tratou de ligar a teoria à prática, com a criação da teoria dos *skopos* (propósito), que pensa a tradução como uma ação, e como toda ação, possui um propósito. Não obstante, o propósito é intencional, e leva a um novo texto que pretende ser adequado para a cultura/língua de chegada (POLCHLOPEK; ZILPSEK; COSTA, 2012). Sendo assim, o texto fonte seria uma oferta de informação, que o/a tradutor(a) deve tentar traduzir conscientemente, respeitando os princípios do texto alvo, e com foco no público de chegada (NORD, 2014).

Nota-se ainda público-alvo da tradução *skopos*: brief de tradução: a tradução deve ser 'adequada' aos requisitos da proposta de tradução.”¹⁰ (NORD, 2014, p.35, tradução nossa). Sendo assim, uma tradução adequada na teoria do *skopos* é alcançada quando o/a tradutor(a) leva em consideração qual forma de equivalência deve ser almejada, de acordo com o propósito do texto fonte e de sua adequação ao público-alvo.

Outro contribuinte foi Justa Holz-Mänttari que também pensa a tradução como ação. Entretanto, a autora deixa o conceito de tradução para trás, para pensar em uma teoria ampla da ação, que não se restringe a textos. Portanto, ao invés de um tradutor

A ação tradutória tem por objetivo a transferência de mensagens através de barreiras culturais e linguísticas através de transmissores de mensagens produzidos por peritos. Os tradutores são especialistas na produção de transmissores de mensagens adequados na comunicação

¹⁰ “(...) refers to the qualities of a target text with regard to the translation brief: the translation should be ‘adequate to’ the requirements of the brief.

intercultural ou transcultural ou, como diz Holz-Mänttari, 'cooperação'.¹¹ (NORD, 2014, p. 12, 13)

Teorizando a partir das ideias dos teóricos mencionados, Christiane Nord aponta para a inexistência de um modelo de análise textual que embarque todos os diferentes propósitos da tradução, muito menos que sugere abordagens adequadas. A partir disso, a autora sugere um modelo de análise do texto fonte que forneça ao tradutor(a) uma sistematização que proporcione a escolha das melhores estratégias para qualquer tipologia textual que o profissional ou estudante esteja traduzindo (POLCHLOPEK; ZILPSEK; COSTA, 2012).

Tendo em mente que situações, ações e textos acontecem inseridos em ambientes socioculturais, e que esses tendem a ser específicos para cada comunidade linguística, país, região, etc, a autora comenta;

Traduzir significa comparar culturas. Os tradutores interpretam os fenômenos da cultura de origem à luz do seu próprio conhecimento específico dessa cultura, seja de dentro ou de fora, dependendo se a tradução é da ou para a língua e cultura nativas do tradutor.¹² (NORD, 2014, p. 34, tradução nossa)

Trata-se então de examinar o *skopos* do texto fonte, suas propostas e o contexto em que ele foi criado, além dos elementos linguísticos; é o primeiro passo no processo da tradução, assim como a especulação sobre o *skopos* do texto fonte. O passo seguinte *skopos* do texto alvo. Por último, o/a tradutor(a) produz um texto considerando o contexto do texto fonte e a Cultura alvo (NORD, 2018) (POLCHLOPEK; ZILPSEK; COSTA, 2012).

Conseqüentemente, a autora define como importante a relação entre o texto fonte e o texto alvo, e afirma que a "intenção do emissor do TF e a função do TA para que a tradução seja viável." (NORD, 2018). Contudo, não se trata de uma fidelidade ao texto fonte, mas sim do que a teórica chama de 'lealdade' - no sentido de um espelhamento do TF em uma nova língua - que se compromete com a situação do texto fonte assim como do texto alvo, ou seja, deve respeitar tanto o emissor/criador do TF, quanto o receptor ou público-alvo do TA (NORD, 2018).

¹¹ The purpose of translational action is to transfer messages across culture and language barriers by means of message transmitters produced by experts. Translators are experts in producing appropriate message transmitters in intercultural or transcultural communication or, as Holz-Mänttari puts it, 'cooperation':(p.12, 13)

¹² Translating means comparing cultures. Translators interpret source culture phenomena in the light of their own culture-specific knowledge of that culture, from either the inside or the outside, depending on whether the translation is from or into the translator's native language-and-culture. (p.34)

Nord também Deste modo, para a análise dos fatores extratextuais, deve-se apurar quem? Para quê? Para quem? Por qual meio? Em qual lugar? Quando? Por quê? Os questionamentos dos fatores intratextuais sobre qual assunto? O quê? O que não? Em qual ordem? Utilizando quais elementos não verbais? Com quais palavras? Com/em quais orações? Com qual tom? Levando em consideração as respostas dos fatores extratextuais chegamos à s perguntas intratextuais "com que efeito?"(NORD, 2018).

Neste trabalho irei fazer uso do quadro desenvolvido por Maria Paula Melo de Andrade (2021) em seu trabalho de conclusão de curso que se baseia na teoria funcionalista segundo Nord (2016) que tem como propósito o auxílio da reflexão do ato da tradução. Sendo assim, o quadro está separado em fatores, ao nível extratextuais e intratextuais.

Quadro 1 - Fatores extratextuais e intratextuais com base em Nord (2016)

FATORES EXTRATEXTUAIS		
	Texto Fonte	Texto Alvo
Emissor	Phoebe Waller-Bridge	Isabela Lourenço Cardoso
Intenção do Emissor	Criar uma peça, e posteriormente script, de comédia dramática.	Possibilitar o acesso aos falantes da língua portuguesa ao script.
Receptor	Expectadores de seriados e leitores de scripts.	Expectadores de seriados e leitores de scripts.
Meio	Sceptre An Imprint of Hodder & Stoughton An Hachette UK company.	Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade de Brasília.
Lugar	Grã-Bretanha	Brasília, Brasil.
Tempo	2019	2022
Motivo	Representar as frustrações e cinismo da autora para com o tratamento social dado as mulheres.	Propor uma tradução para o texto a fim de expor as ideias e o discurso da autora.
Função Textual	Entretenimento	Entretenimento
FATORES INTRATEXTUAIS		
	Texto Fonte	Texto Alvo
Assunto	Feminismo; humor; sexualidade; trauma; luto; família	Feminismo; humor; sexualidade; trauma; luto; família
Conteúdo	Apresenta a vida sobre a perspectiva de uma mulher britânica lidando com suas relações familiares, profissionais e sexual conturbadas, mas também aprendendo a lidar com o luto e aceita a si mesma.	Apresenta a vida sobre a perspectiva de uma mulher britânica lidando com suas relações familiares, profissionais e sexual conturbadas, mas também aprendendo a lidar com o luto e aceita a si mesma.
Estruturação	Script, dividido em capítulos e cenas.	Script, dividido em capítulos e cenas.
Léxico	Linguagem informal, com conteúdo explícito e sensível.	Linguagem informal, com conteúdo explícito e sensível.
Sintaxe	curta	curta

Efeito do Texto	Promover entretenimento para o espectador, por meio da comédia e da dramaticidade.	Promover entretenimento para o espectador, por meio da comédia e da dramaticidade
------------------------	--	---

Fonte: Elaborado pela autora

No quadro apresentamos a versão esquematizada das ideias de Nord 2016, que foi utilizado na identificação dos aspectos relevantes para a produção do texto alvo. Baseado na preexistência de uma instrução ou *brief* de tradução que indicaria o *skopos* pretende-se realizar uma análise do texto fonte e comparar com o texto alvo. Sendo assim, na primeira metade do quadro temos a comparação entre os fatores extratextuais do texto fonte e do texto alvo, nos aspectos; emissor, intenção do emissor, receptor, meio, lugar, tempo, motivo, função textual. Igualmente, a segunda parte, fatores intratextuais, traz as informações de; assunto, conteúdo, estruturação, léxico, sintaxe, efeito do texto. Ressaltasse ainda que as informações do texto fonte foram colhidas por consulta no livro e pesquisa na internet.

2.2 Tradução de roteiro

O leitor mais atento pode ter notado que, até aqui, utilizei-me de referências acadêmicas do campo audiovisual, verbal e literário. A razão disso se dá pelas características do texto em questão, ou seja, uma obra escrita para se tornar oralizada. No entanto, há ainda outro atributo que torna *Fleabag* uma obra peculiar para estudo, trata-se do passado teatral da autora e do texto em si que se faz notar tanto no livro quanto em tela; em vista disso, e devido à dificuldade de encontrar material relativo à tradução de roteiros. Discutiremos a seguir a tradução de roteiros teatrais além da tradução audiovisual, já que o texto de roteiro apresenta características orais com o uso de marcações no texto escrito que indicam a oralidade e visualidade.

Ao refletir sobre a tradução de textos teatrais, a acadêmica Susan Bassnett (2003) explica que se trata de um texto 'incompleto', um espetáculo em potencial. Logo, o tradutor está sujeito a escolher entre tentar traduzi-lo apenas como um texto literário ou traduzir levando em consideração as complexidades da elaboração de uma peça teatral (BASSNETT, 2003). A autora esclarece que para criar uma tradução que considere as características do texto dramático, é necessário primeiro identificar quais são essas características, e depois traduzi-las para a língua de chegada, mesmo que isso signifique modificações consideráveis no texto fonte (BASSNETT, 2003).

Em suma, o processo de tradução envolveu não apenas a transferência de uma sequência linguística da língua de partida para a língua de chegada ao nível do significado do discurso, mas também uma transferência da função do enunciado linguístico em articulação com os outros signos componentes do discurso teatral. (BASSNETT, 2003, p. 196)

Zurbach (2021) comenta sobre o posicionamento de Bassnett, apontando que a escolha do tradutor também seria de escolher entre focar na dramaturgia do texto de partida, ou focar na recepção desse texto. No entanto, levantasse a possibilidade de textos que exploram a dramaturgia, ou "texto inscrito em processos de experimentação cênica" de diversos tipos (ZURBACH, 2021, p.13). Para a autora, o tradutor então se ocuparia da parte linguística, que por vezes já traz em si os aspectos dramáticos (ZURBACH, 2021, p.13). No entanto, o trabalho de eventualmente torná-lo cênico não está nas mãos do tradutor. “Compete ao tradutor fazer justiça à vocação interdisciplinar e criativa da tradução, na fronteira entre Literatura, Tradução e Artes, acompanhando a ousadia dos caminhos traçados pela dramaturgia contemporânea.”(ZURBACH, 2021, p.16)

Similarmente, Aaltonen (2000, Apud LUIZ, 2020) argumenta que o propósito da tradução teatral pode ser dividido em três tipos, as traduções extremamente fiéis ao texto fonte,

as que se aproximam de uma adaptação para o palco, e as que se baseiam em apenas em algum ponto do texto. Em seu artigo sobre a tradução de humor no teatro, Luiz (2020) traz à tona o conceito de espontaneidade que o texto teatral cômico deve ter/manter para ser bem-sucedido tanto em leitura quanto em palco. Neste sentido comenta algo semelhante às reflexões do capítulo 1.3:

E para que o princípio de suscitar o riso no espectador aconteça, o tradutor de textos humorísticos tem três possibilidades: abrir mão da passagem cômica, comprometendo o desenrolar da ação, propor uma tradução literal, prejudicando o significado proposto no texto, ou realizar uma adaptação do conteúdo na língua em que versa, criando um ambiente ou um sentido de maneira quase semelhante ao texto-fonte, e que “o tradutor tem de tomar tal decisão de caso em caso, e não há nenhuma regra simples para saber como lidar com estes tipos de situações” (Luiz (a) 32).”(LUIZ, 2020, p.104)

Luiz (2020) ressalta ainda que é preciso considerar as "convenções linguísticas, teatrais e culturais de sua língua.". Uma vez que tais elementos seriam o que tornaria a interpretação cênica possível (LUIZ, 2020, p.99)

Cruz (2019) impõe a diferenciação entre o texto teatral e o texto dramático, sendo o primeiro fundamentalmente um texto que conta uma história teatral e o segundo uma produção audiovisual. Posto isto, (CRUZ, 2019) discorre:

Concordo que há diferenças entre o texto utilizado em uma encenação e o texto que lemos em páginas impressas. O texto levado à cena é menos cristalizado, pois precisa dispor de flexibilidade para se moldar ao presente da encenação e suas inúmeras contingências. (p.266).

Sobre a separação entre tradução para página e tradução para o palco, Cruz (2019) explica que há ainda outra diferença entre eles, a recepção, visto que, a leitura ativa de um texto, com a opção de escolha de local, ritmo. Ao passo que, quando assistimos a uma peça teatral, o entendimento do espetáculo deve acontecer quase totalmente durante a apresentação (CRUZ, 2019).

Outra característica marcante do texto teatral e aqui acrescento do roteiro, são as indicações de locais, gestuais e de personagem/locutor. As indicações textuais são o que Bassnett (2003), chama de 'texto gestual', que determina como o ator deve encenar aquele texto. Sobre as indicações de Locais e personagem/locutor, Cruz (2019) afirma que o texto dramático é um dos únicos que é "composto por dois tipos de textos, as rubricas e os diálogos, que existem em uma constante relação de complementaridade"(p.265).

Ao investigar a tradução de textos teatrais, Borges (2014), aponta que " O que em um romance se diz em trinta linhas, no teatro se diz em cinco, e a tradução de um texto dramático deve ser igualmente concisa." Visto que, esse texto carrega consigo a suposição do visual e auditivo, neste sentido, se relaciona com a tradução audiovisual que, como afirma Gottlib (Ferreira, 2011, apud GOTTLIB, 1994) quando falamos de traduções audiovisuais, estamos tratando de uma modalidade 'diagonal' de tradução, ou seja, que transpõe códigos orais em inscritos. Portanto, trata-se de uma modalidade espontânea, permeada de marcadores conversacionais, tais como pausas, repetições, hesitações.

Zurbach (2021) comenta sobre a classificação do texto de teatro como pertencente ao gênero dramático, e cita suas características genológicas e terminológica como sendo: "um texto dialógico, com uma ação linear desenvolvida por personagens ou tipos, que visa reproduzir a realidade pela mimese e pela ilusão teatral com recurso à chamada quarta parede, etc."(p.6). Neste ponto, Broseguini (2019) investiga a tradução da quebra da quarta parede na audiodescrição. A quarta parede é um recurso ilusório teatral, cinematográfico ou televisivo que consiste em uma parede que existe apenas para os personagens, pela qual o espectador assiste o desenvolver da história (BROSEGUINI, 2019). A quebra da quarta parede seria então o personagem se dirigir diretamente ao público.

Outra razão para discutirmos o teatro nesse texto, está ligada ao gênero de entretenimento em que a série se encaixa. Me refiro aqui à tragicomédia, um termo emprestado do teatro que designa uma peça que une comédia e tragédia em um só palco. Neste sentido, a mudança brusca de tom de cena para cena, ou até mesmo em uma mesma cena, é uma característica marcante da série.

No que diz respeito às dificuldades impostas pelas duas categorias audiovisuais mais conhecidas, legendagem e dublagem, Judith McGinn, em seu artigo publicado em 1996, explora o campo da tradução de roteiro de filmes. A autora define o foco desse tipo de tradução, como sendo "[...] Converter a realidade extralinguística do roteiro fonte em uma forma escrita e verbal apropriada, na língua de chegada"¹³ (MCGINN, 1996, p.131, Tradução nossa). Além disso, cabe ao legendista providenciar uma tradução que capture as convenções orais da em formato escrito, usando apenas pontuação e símbolos (MCGINN, 1996). Neste sentido, os aspectos culturais de

¹³ [...] converting the extralinguistic reality of the Source Script into an appropriate written or verbal form in the Target Language.

um filme também representam um desafio ao tradutor, já que, apesar de serem relevantes para ambientação, nem sempre é possível mantê-los sem uma explicação para a nova audiência, e apenas retirá-los significa uma perda ao texto de chegada (MCGINN, 1996). Similarmente, os fatores sociolinguísticos são frequentemente neutralizados. Como exemplo, a autora cita a neutralização de linguagem tabu e os sotaques.

A tradução tanto para a dublagem como para a legendagem implica, portanto, a fusão de fatores linguísticos e metalinguísticos que incluem considerações temporais, espaciais e dialéticas, todas determinadas pela natureza do próprio filme e pelas exigências do público-alvo (LAA).¹⁴ (MCGINN, 1996, P.135, tradução nossa)

Tendo em vista, que o presente trabalho não pretende propor uma tradução audiovisual (dublagem, legendagem), as restrições normalmente impostas pelo meio não necessariamente precisam fazer parte do processo proposto. Portanto, a discussão é focada em volta das restrições e soluções impostas pelo tipo textual da obra, com dificuldades inerentes à mesma. Notavelmente a linguagem humorística, as indicações visuais não presentes no texto, e as questões de gênero presentes na obra.

¹⁴ Translation for both dubbing and subtitling therefore involves the merging of both linguistic and metalinguistic factors which include temporal, spatial and dialectic considerations, all of which are determined by the nature of the film itself, and the demands of the Target Language Audience (TLA).”(p.132)

CAPÍTULO 3

3.1 Análises do *script* e de sua tradução

A tradução de ambos capítulos foi produzida com o auxílio da *CATTool Smartcat*, além de dicionários de línguas, de sinônimos, e de rima online, Assim como pesquisas na ferramenta de busca *Google*. Ainda assim, foram necessárias diversas revisões, para alcançar os objetivos propostos, e pensar em soluções criativas para todos os desafios encontrados. Analisemos agora algumas das escolhas mais relevantes.

3.2 Gênero e feminismo

Como já mencionado, a temática do feminismo e papéis de gênero aparecem de diversas formas e em diversos pontos do roteiro. Outrossim, o ponto de vista e linguagem usada para expressar o tema nunca são além de inventivas e fornecerem profundidade e veracidade a suas personagens. No episódio três da segunda temporada vemos isso acontecer constantemente devido ao contexto dos eventos que decorrem. Em suma, o episódio começa com *Fleabag* fornecendo os petiscos para um evento que sua irmã está responsável pela organização em seu trabalho. A festa é uma premiação intitulada 'melhor mulher de negócios'. Antes mesmo do evento começar, Claire expõe a seguinte inquietação no exemplo do quadro 2:

Quadro 2 - Ep. 3

CLAIRE	CLAIRE
Check the award.	Verifique o troféu.
FLEABAG	FLEABAG
Why?	Por quê?
CLAIRE	CLAIRE
Just to make sure it's not pink or anything horrifically female.	Só para ter certeza de que não é rosa ou algo feminino demais.
She'll loathe that.	Ela iria detestar isso.

Aqui vemos que até mesmo quando se trata de uma premiação voltada a mulheres, é preciso tomar cuidado para não ser 'tão feminino', já que principalmente no campo dos negócios, essa não é uma qualidade desejável. A forma como Waller-Bridge decide escrever está repleta de ironia, expressa por quase todas as mulheres envolvidas nessa cena. Cada uma delas traz uma forma de encarar os novos modos nos quais as expectativas de gênero tentam

apreender mulheres. Portanto, quando vemos ou lemos a seguinte reação no quadro 3, o público entende perfeitamente o que ela está pensando com apenas uma expressão facial;

Quadro 3 - Ep.3

She sees two stand-up banners that say:	Ela vê dois banners que dizem:
'BEST WOMAN IN BUSINESS'.	"MELHOR MULHER DE NEGÓCIOS".
Fleabag frowns at them.	Fleabag franze a testa para eles.

Sendo assim, tivemos aqui dois diferentes desafios na tradução desse trecho, o primeiro no nome da premiação, que aparece no banner, e a segunda na descrição da expressão facial. No primeiro caso, levou-se em consideração premiações existentes na realidade, que quase sempre tratam das premiadas no plural, “*Best women*” e, portanto, a escolha de manter o feminino no singular está carregada de significado. Outro indicativo do fato é a escolha do adjetivo “*Best*” que prontamente propõe uma hierarquia dentre as diversas mulheres indicadas ao prêmio, e que ali trabalham, colocando assim apenas uma no topo de sua “categoria”. Logo, a tradução desse título procura refletir o singular do texto fonte, assim como sua natureza hierarquizante.

No entanto, na parte gestual da cena pode-se queixar de uma perda da acentuação que o adjetivo ‘*frowns*’ proporciona para a descrição da cena. O significado de *Frowns* indica tanto uma expressão facial, quanto uma emoção, como descrito nas seguintes definições “*to contract the brow, as in displeasure or deep thought; scowl.*” “*to look displeased; have an angry look.*” (Dictionary.com, 2022). Já a tradução proposta em português indica apenas uma expressão facial, não tão carregada de significados emotivos quanto no texto fonte. Outra opção seria explicitar os sentimentos por trás da expressão, por exemplo; “ela expressa desgosto”. No entanto, tal informação deixa em aberto que tipo de expressão facial a atriz deveria expor, e também perderia uma das nuances do termo proposto no texto fonte.

No quadro quatro, temos outro exemplo, dessa vez de forma mais direta, da frustração das mulheres para com esse evento. A ganhadora do prêmio, Belinda, descreve incisivamente o que o prêmio significa;

Quadro 4 - Ep.3

BELINDA	BELINDA
---------	---------

It's infantilising bollocks.	É uma besteira infantilizante.
FLEABAG	FLEABAG
What?	O que?
Don't you think it's good that ...	Você não acha que é bom que ...
BELINDA	BELINDA
No.	Não.
No.	Não.
It's ghettoising.	É marginalizante.
It's a subsection of success.	É uma subseção do sucesso.
It's the fucking children's table of awards.	É a maldita chupeta das premiações.
FLEABAG	FLEABAG
(laughing)	(rindo)
Why did you go?	Por que você foi?
BELINDA	BELINDA
Because I'd be an arsehole not to.	Porque eu seria uma babaca se não fosse.

A primeira frase destacada, traz uma palavra genuinamente britânica, '*bollocks*' , precedida pelo termo '*infantalizing*' que foi traduzido como 'besteira infantilizante'. A personagem descreve a experiência como sendo '*ghettoising*' que foi traduzido como marginalizante. Todavia, a frase que representa mais obstáculos dentre essas é a referência a uma '*childrens table of awards*', que de novo traz um aspecto cultural que não encontra similaridade com o da cultura brasileira, pois é comum que as crianças comam na mesma mesa que os adultos no Brasil. No entanto, desconstruir a referência, como significando uma versão inferior de algo, tornou possível a procura de uma expressão idiomática similar em português. Sendo assim, selecionei a expressão 'é a chupeta das premiações' que reintegra a referência à

Aprofundando o comentário, Claire agradece uma série de homens que criou o prêmio, indicando assim, que a incongruência entre o que a premiação pretende alcançar, parabenizar mulheres, e o que acaba acontecendo, pode ser explicado pelos reflexos das estruturas patriarcais. Toda a situação toma um carácter ainda pior, e mais engraçado, quando por um erro

de *Fleabag*, o troféu com o qual Belinda é premiado e um busto dourado de uma mulher pelada, descrito como; “Apenas uma mulher dourada descabeçada com peitos”¹⁵(p.324)

Quadro 5 - Ep.3

Women are born with pain built in.	As mulheres nascem com dor embutida.
It's our physical destiny.	É o nosso destino físico.
Period pains, sore boobs, child birth, you know.	Dores da menstruação, seios doloridos, parto, você sabe.
We carry it within ourselves throughout our lives.	Nós carregamos dentro de nós por toda nossa vida.
Men don't.	Os homens não.
They have to seek it out.	Eles têm que procurar.
They invent all sorts of gods and demons and things so they can feel guilty about things, which is something we do very well on our own.	Eles inventam todos os tipos de deuses e demônios, e coisas assim para poder se sentir culpados, o que é algo que fazemos muito bem sozinhos.
Then they create wars so they can feel things and touch each other, and when there aren't any wars they play rugby.	Então eles criam guerras para poder sentir as coisas e tocar uns aos outros, e quando não há guerras, eles jogam rugby.
We already have it all going on in here, inside.	Nós já temos tudo acontecendo aqui, dentro.
We have pain on a cycle for years and years and years and then, when you feel like you've made peace with it all ... you know what happens?	Nós temos dor em um ciclo por anos e anos e anos e depois, quando você sentir que fez as pazes com tudo isso ... sabe o que acontece?
The MENOPAUSE comes.	A MENOPAUSA chega.
The fucking MENOPAUSE comes and it is —	A porra da menopausa vem e é —
Fleabag's face is contorted in horror.	O rosto de Fleabag está contorcido em horror.
BELINDA (CONT'D)	BELINDA (CONTINUAÇÃO)
— the most WONDERFUL fucking thing in the world.	- a coisa mais maravilhosa do mundo.
Yes, your entire pelvic floor crumbles and you get fucking HOT and no-one cares, but then you're free.	Sim, todo o seu assoalho pélvico desmorona e você sente calor pra caralho e ninguém se importa, mas então você está livre.
No longer a slave, no longer a machine, with parts.	Não é mais uma escrava, não é mais uma máquina, com partes.
You are just a person.	Você é apenas uma pessoa.
In Business.	Fazendo negócios.
FLEABAG	FLEABAG

¹⁵ Just a gold headless woman with boobs.

I was told it was horrendous.	Me disseram que era horrível.
BELINDA	BELINDA
It is horrendous.	É horrível.
But then it's magnificent.	Mas depois é magnífico.
Fleabag stares at her.	Fleabag observa ela.
BELINDA	BELINDA
Something to look forward to.	Algo para se almejar.

O quadro cinco traz um dos monólogos mais emblemáticos dessa temporada. O diálogo acontece quando Belinda e *Fleabag* conversam em um bar. Belinda, sendo mais velha que *Fleabag* aproveita a oportunidade para transmitir um pouco de sua sabedoria para a mulher mais jovem. A analogia usada pela personagem, a da mulher como uma máquina, que ao decorrer de sua vida é usada de formas diferentes, traz um interessante contraste com a mensagem de alguma forma positiva do seu discurso. Apesar de a sociedade tentar encaixá-la no seu rótulo de mulher, de alguma forma na fase na qual seu corpo não é mais considerado útil socialmente, ela encontra a possibilidade de apenas ser.

Nesse sentido, é interessante também pensar como a analogia de uma máquina que além de trazer consigo muitas adversidades, ainda tem o dever de performar tudo aquilo que naquela sociedade se considera inerente ao feminino. E mesmo em uma sociedade pós-moderna na qual se considera vencidas diversas opressões de gênero, a personagem só se considera verdadeiramente livre na segunda idade.

3.3 Traduzindo Humor

Seguindo as categorias propostas por ŘEHOLOVÁ, (2010), entre piadas linguísticas, piadas culturais e piadas universais. A começar pela categoria mais simples de traduzir, as piadas universais, que estão nos quadros 6 e 7. Essas piadas foram selecionadas para servir de exemplo, por estarem conectadas. Sendo assim, embora as piadas universais não representem uma dificuldade de tradução no seu conteúdo, ainda é preciso ter uma preocupação com sua continuidade, assim como com a manutenção dos elementos humorísticos.

Quadro 6 - Ep.3

SYLVIA	SYLVIA
Four CEOs have been fired.	Quatro CEOs foram demitidos.
Two are being taken to court.	Dois estão sendo levados ao tribunal.
Women laugh.	As mulheres riem.
SYLVIA	SYLVIA
It's just sad.	É triste.
We felt like a family.	Nós nos sentíamos como uma família.
FLEABAG	FLEABAG
Especially sad when you have to tell your family not to touch each other up by the photocopier.	E muito triste quando você tem que dizer a sua família para não se agarrar na sala da fotocopidora.

A piada do quadro 6, e proferida por *Fleabag* para um pequeno grupo de mulheres antes do anúncio da premiação. É uma piada que surge como uma resposta esperta ao conteúdo sendo discutido naquele momento. Contudo, quando mais tarde Claire usa a piada como quebra de gelo antes de apresentar o prêmio, a mesma precisa adaptar a piada para esse contexto. Assim, a própria Claire traz o assunto polêmico à tona, para dar contexto à piada, mantendo apenas o gatilho da piada igual. O conteúdo da piada se torna importante, não só para a sequência de eventos, Claire rouba a piada, e mais tarde se ressentiu disso, mas também, oferece a contextualização necessária para entender as opiniões de Belinda a respeito da premiação.

Quadro 7 - Ep.3

CLAIRE (CONT'D)	CLAIRE (CONTINUAÇÃO)
(to Fleabag but through the mic)	(para Fleabag, mas através do microfone)
(to herself) I'd like to thank all the brilliant men and women who have supported each other here at Hurbots.	(para ela mesma) gostaria de agradecer a todos os homens e mulheres brilhantes que têm apoiado uns aos outros aqui em Hurbots.
We're a family, really.	Somos realmente uma família.
And if we've learned anything over the past 12 months it's that family really shouldn't touch each other up next to the photocopier.	E se aprendemos alguma coisa sobre os últimos 12 meses é que a família realmente não devem se agarrar na sala da fotocopidora.
Everyone laughs.	Todo mundo ri.
Claire looks at Fleabag who mouths 'funny!' She turns back to the crowd.	Claire olha para Fleabag que sussurra 'Engraçado!' Ela volta para a multidão.

As piadas linguísticas representaram um desafio mais substancial durante a tradução. Por se tratar de expressões idiomáticas e jogos de palavras, os 8 ao 10, apresentam os altos e baixos da adaptação desses fenômenos. No que diz respeito às diferenças linguísticas, ressalta-se ainda que as diferenças na estruturação gramatical, no caso, a do inglês, fornece frequentemente escape para a criação de piadas. Nomeadamente a possibilidade de transformar palavras e frases em substantivos e adjetivos (ŘEHOLOVÁ, 2010; DÍAZ-CINTAS, 2009).

A Começar com a tentativa de fazer piada falha de Claire, na qual o gatilho é o adjetivo '*hands-on*' que segundo o Dictionary.com significa 1. characterized by or involved in active personal participation in an activity; individual and direct: 2 requiring manual operation, control, adjustment, or the like; not automatic or computerized. O humor então estaria no duplo sentido, entre o significado oficial, está envolvido em algo, e a vaga sugestão aos casos de assédio, que aconteceram na empresa. Portanto, pertence à categoria de trocadilhos *portmanteaux* e foi traduzida por uma expressão idiomática brasileira que pode imprimir o mesmo duplo sentido.

Quadro 8 - Ep.3

CLAIRE (CONT'D)	CLAIRE (CONTINUAÇÃO)
(on mic)	(no microfone)
This has been a big year for business.	Este foi um grande ano para os negócios.
(beat)	(Pausa)
Particularly women in business.	Particularmente para mulheres de negócios.
Men have been pretty hands-on the past few decades.	Os homens têm colocado a mão na massa nas últimas décadas.
Fleabag lets out a laugh.	Fleabag solta uma risada.
Everyone else is silent.	Todo mundo está em silêncio.

O segundo exemplo, quadro 9, traz uma expressão idiomática, ‘*to go like clockwork*’, que tem equivalente em português, “funcionar como um relógio” ou “como um relóginho”. A expressão, no entanto, é dita de forma equivocada por Claire, que por estar com o ‘cérebro em outro lugar’, pronuncia a palavra “*cock*” (pênis) ao invés de “*clock*” (relógio). Criando assim um jogo de palavras da categoria paronímia, que foi traduzida com um jogo de palavras similar que traduz a palavra *cock* como “rola”.

Quadro 9 - Ep.3

CLAIRE	CLAIRE
I'm going to introduce Sylvia, who is going to introduce Belinda.	Vou apresentar Sylvia, que vai apresenta a Belinda.
When you hear me introducing Sylvia get her on stage.	Quando você me ouvir apresentando a Sylvia levá ela no palco.
It has to go like cockwork.	Tem que funcionar como um rolaginho.
FLEABAG	FLEABAG
Like what?	Como o quê?

CLAIRE	CLAIRE
Cockwork.	rolaginho.
FLEABAG	FLEABAG
Claire your brain is somewhere else right now.	Claire seu cérebro está em outro lugar agora.

Não obstante, o exemplo do quadro 10, traz uma alternativa não ideal para o trocadilho, entre a exclamação ‘*crap*’ e o marisco ‘*crab*’. A escolha de traduzir apenas a exclamação aconteceu pela dificuldade em encontrar um trocadilho similar em português. Entretanto, o exemplo também toca em outra categoria discutida anteriormente, a homografia.

Quadro 10 - Ep.3

She sees Sylvia is in a stall vomiting.	Ela vê Sylvia vomitando em um sanitário.
Clearly allergic to the shellfish canapé Fleabag served her earlier.	Claramente alérgica ao canapé de marisco que Fleabag serviu mais cedo.
FLEABAG	FLEABAG
(to camera)	(para a câmera)
Crab.	Merda.

Alguns dos exemplos apresentados anteriormente, já tocaram no tema cultural. Por exemplo, a “mesa das crianças”, o uso de blasfêmia na cultura inglesa, e nas expressões idiomáticas que são inerentemente culturais. Outra característica culturalmente rica é a culinária que, como mostra o exemplo 11, na qual, a característica humorística da piada depende em parte da capacidade do leitor/expectador de reconhecer um dos pratos característicos do Reino Unido, *Bangers and mash*. Trata-se de uma linguiça servida com puré de batata e molho, e no contexto da série provavelmente se trataria de uma reinterpretação do prato em versão de canapé. Sendo assim, quando Klare imita a onomatopeia ‘*bang*’ (som de tiros) e *Fleabag* faz o trocadilho com o nome do prato, *bangers* os personagens imediatamente entendem como algo engraçado. Da mesma forma, a tradução se refere à onomatopeia “puf” (som de

desaparecimento), e o trocadilho, embora não se referir a um prato específico, é bem-sucedido em evocar a ideia de maciez que um salgado pode ter.

Quadro 11 - Ep.3

KLARE	KLARE
I ate a sausage over there thinking it was a prune.	Eu comi uma salsicha ali pensando que era uma ameixa.
Fifteen years of vegetarianism.	Quinze anos de vegetarianismo.
Gone!	jogados fora!
Like bang,bang .	Tipo puf, puf .
He mimes eating two on each 'bang'.	Ele imita comendo dois em cada 'puf'.
FLEABAG	FLEABAG
We actually call them bangers.	Nós chamamos eles de pufinhos.
KLARE	KLARE
(laughs)	(dá risadas)

No entanto, o exemplo 12 mostra outro exemplo de nível linguístico e cultural, pois envolve um trocadilho entre a palavra *'period'*, que pode significar menstruação, mas no contexto cinematográfico significa um filme de época. É um filme americano 'Carrie' no qual a história envolve temas relativos à menstruação e sangue. Portanto, a tradução da piada com manutenção do trocadilho não foi obtida. Optando-se, assim, por uma referência a um filme que por ser de um passado recente (2001) torna a referência irônica, além de se tratar de um filme consagrado e já traduzido para o português.

Quadro 12 - Ep.3

Do you like old movies?	Você gosta de filmes antigos?
FLEABAG	FLEABAG

Some.	Alguns.
BELINDA	BELINDA
What's your favourite period film ?	Qual é o seu filme De época favorito?
FLEABAG	FLEABAG
Carrie.	O diário de Bridget Jones.
Belinda roars with laughter.	Belinda dá uma gargalhada.

3.4 Linguagem tabu

Ao longo do roteiro é comum encontrar uma linguagem mais relaxada, e informal, repleta de palavrões, pela qual, frequentemente, o humor aparece. A recepção dessa linguagem está intrinsecamente ligada a diversas circunstâncias sociais. Tais como ao nível de intimidade entre os falantes, lugar da fala e das características sociais dos falantes e do grau de emotividade (ORSI, 2011). Nota-se, portanto, a diversidade de falantes e situações nas quais os personagens se expressam através de vocabulário obsceno ou vulgar.

Os quadros 13 ao 19 trazem exemplos dos vários usos de *fuck*, dentro da narrativa. A palavra e seus derivados, *fucking*, *fuck's*, *fucked*, *motherfucker*, são amplamente usadas na língua inglês, e por isso representam boa parte dos palavrões em *Fleabag*. Posto isso, pode ser usada de formas, intenções e em posições diferentes, e também por raramente encontrarem uma tradução equivalente em todas as suas versões, esse palavrão representou um dos desafios que mais requiriram criatividade.

Quadro 13 - Ep.3

She looks at the camera.	Ela olha para a câmara.
Fuck.	Fudeu.

No primeiro exemplo, 13, vemos a palavra como interjeição, e aqui representa uma das raras vezes em que a tradução literal desse palavrão se mostra mais adequada. Isso porque, como realçado pela direção de palco, que antecede a fala, trata-se de um momento de cumplicidade, no qual o erro que a personagem acaba de cometer se torna também um problema do espectador. Sendo assim, interjeições como ‘merda’, ou até mesmo, ‘eita’ foram descartadas por serem apenas um comentário e não um convite a experimentar a gravidade do momento.

Nos exemplos 14 e 15 vemos a palavra como parte de uma expressão idiomática. A primeira expressão é uma modificação da expressão *for God's sake*, que encontra a tradução consagrada em português como “Pelo amor de Deus”. No entanto, utilizar a versão original dessa expressão significaria higienizar o texto fonte, e traduzir apenas o sentido. Sendo assim, é possível argumentar pela opção “puta que pariu”, onde o foco da interação se modifica, agora indicando mais surpresa do que indignação. Então foram duas as razões para optarmos pela primeira opção; a primeira e de cunho cultural, já que, ao contrário dos britânicos, os brasileiros

raramente usam palavrões com conotações religiosas; o segundo envolve a tradução da expressão idiomática seguinte que se ajustaria melhor com essa expressão, e portanto, evitaria a repetição.

Quadro 14 - Ep.3

CLAIRE	CLAIRE
For fuck's sake.	Pelo amor de Deus.

Quadro 15 - Ep. 3

FLEABAG	FLEABAG
What the fuck.	Putá que pariu.

Fucking é a forma que mais aparece nesse texto. E como comenta FERNÁNDEZ (2009) “é usado como um intensificador e pode modificar quase todas as categorias gramaticais; substantivos, pronomes, adjetivos, advérbios e verbos”¹⁶ (DÍAZ-CINTAS, 2009, p.218, tradução nossa). Neste sentido, não é possível traduzir a palavra literalmente, como ‘fudido’, já que em português não usamos esse palavrão para intensificar ou modificar verbo, e sim como interjeição. Portanto, no exemplo 16 e 17 optou-se pelo palavrão ‘porra’ que além de gramaticamente funcionar da mesma forma, também possui conotação erótica-sexual. Ressalta-se que as opções “merda” e “droga” foram dispensadas por essa razão, mas a palavra “caralho” poderia ser uma opção, caso fosse necessário evitar a repetição.

Quadro 16 - Ep.3

IT'S A FUCKING FOX.	É A PORRA DE UMA RAPOSA.
----------------------------	---------------------------------

Quadro 17 - Ep.4

Can you not think the fucking worst of someone for just a split fucking second ?	Você não consegue não pensar a porra do pior de alguém nem por a porra de um segundo ?
--	--

Apesar de o verbo ser de natureza sexual, assim como vimos na pesquisa de McEnery e Xiao, (SANTAEMILIA, 2008 apud. MCENERY e XIAO, 2004) em *Fleabag* a palavra é

¹⁶ It is used as an intensifier and it can modify almost every grammatical category: nouns, pronouns, adjectives, adverbs and verbs.

raramente utilizada com essa conotação. Portanto, o exemplo 18 é uma dessas exceções dentro dos episódios escolhidos. Aqui também a palavra é traduzida literalmente, embora houvesse outras opções, essas em sua maioria suavizariam a conotação erótica da frase.

Quadro 18 - Ep.4

She's definitely trying to fuck my Dad.	Ela definitivamente está tentando foder meu Pai.
--	---

No quadro 19 vemos o palavrão como uma interjeição de novo, no entanto, é importante aqui, considerar o intuito com o qual a palavra é utilizada, se o falante está apenas se expressando através daquela palavra/termo, ou se tem intenção de atingir ou constranger outra pessoa (ORSI, 2011). Neste sentido, apesar de a interjeição ser uma ofensa, a familiaridade entre os falantes, assim como o uso excessivo de palavrões no vocabulário pessoal dos dois, foram propriamente considerados durante a tradução. No entanto, a tradução dessa expressão é consagrada.

Quadro 19 - Ep.4

FLEABAG	FLEABAG
You Ok, Father?	Você está bem padre?
PRIEST	PADRE
Fuck you , calling me Father, like it doesn't turn you on just to say it.	Vai se fuder , fica me chamando de Padre, como se não te excitasse.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, apresentamos a relevância do roteiro de *Fleabag*, examinamos os temas nela presentes e discutimos o desafio de traduzi-la, além de revisitar as teorias fundamentais para o entendimento do texto e para a sua tradução. Dentre as muitas oportunidades proporcionadas pelo texto fonte

Ao re-contextualizar questões de gênero e sexualidade em outra língua, um tradutor tem uma grande responsabilidade social. E no caso de *Fleabag* partimos de um texto que já se encontra em tensão com as regras sociais que ditam como uma mulher deve ou não se comportar. Neste sentido, pela perspectiva da tradução de um texto genderizado, a tradutora manteve em mente a seguinte colocação de Santaemília;

Nós estamos em uma ‘era do feminismo’, de uma consciência de gênero aguda, o que torna todas as traduções, não uma atividade transparente ou impessoal, mas uma significante. Traduzindo hoje não podemos ignorar os significados e potenciais genderizados escondidos em qualquer texto. Além do fato de que traduções podem ser boas ou ruins, traduzir imagens ou linguagem sexual está se tornando mais e mais um ato político.¹⁷ (SANTAEMILIA, 2008, p.125, tradução nossa)

No que diz respeito aos elementos humorísticos, ressalta-se a dificuldade de navegar, um aspecto do estudo da tradução tão rico em opiniões e teorias; tornando assim, a escolha de qual perspectiva seguir um obstáculo a mais para ser considerado antes mesmo de nos depararmos com o texto fonte. No entanto, isso também significa que ao decidir-se por trabalhar com o fenômeno do humor, a gama de teorias que oferecem soluções é quase tão ampla quanto os problemas por ele impostos.

Por outro lado, o estudo da linguagem tabu ainda representa um campo pouco explorado. Talvez justamente por se tratar de temas socialmente difíceis de se comentar, esse é um dos aspectos do processo de tradução que frequentemente não é analisado. No entanto, esse é um assunto profundamente conectado com a cultura e seu estudo pode representar um entendimento maior dos textos/produtos fontes e suas traduções.

Sem dúvidas, outro elemento pouco investigado é a tradução de roteiros que, imagino, por motivo de ter um pequeno público-alvo, estudos e artigos nessa área são extremamente escassos. Por fim, considero que o presente trabalho representa, o que espero ser, um impulso

¹⁷We are in an ‘era of feminism’, of acute gender consciousness, which renders all translations not a transparent or impersonal activity, but a significant one. Translating today we cannot ignore the hidden gendered meanings and potentialities in any text. Beyond the fact that translations might be good or bad, translating sexual imagery or language is becoming more and more a political act. (p.125)

para a continuação dos estudos dos temas abordados. Mas que definitivamente, torna-me parte dos muitos que ao vivenciar o poder de uma obra impactante decide-se por desvendar o que a torna especial.

5. REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Editora Companhia das letras, 2014.
- ANDRADE, Maria Paula Melo de. **Tradução de artigos científicos: visibilidade à tradução feminista**. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021.
- ATTARDO, Salvatore; RASKIN, Victor. **Script theory revis (it) ed: Joke similarity and joke representation model**. 1991.
- BASSNETT, Susan. A tradução de textos dramáticos. Em: **Estudos de tradução: fundamentos Tradução de Vivina de Campos Figueiredo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 189 - 206.
- BORGES, Guilherme Pereira Rodrigues. **Especificidade cultural e linguística no teatro em tradução: The lover (1963) de Harold Pinter para o público brasileiro**. 2014. Monografia (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2016.
- BROSEGHINI, André Rezende. **Audiodescrevendo na quebra da quarta parede**. 2019.
- DELABASTITA, Dirk. Introduction» in Wordplay and Translation. **The Translator**, v. 2, n. 2, p. 127-139, 1996.
- FERREIRA, Maíra Porto. "O HUMOR NA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM: O CASO DE WOODY ALLEN EM DESCONSTRUINDO HARRY." *Tradução em Revista* 11.2 (2011): 2.
- FERNÁNDEZ, María Jesús Fernández. The translation of swearing in the dubbing of the film South Park into Spanish. In: **New trends in audiovisual translation**. Multilingual Matters, 2009. p. 210-225.
- JANUÁRIO, LUÍSA SANTINI. "Somos más feministas": uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*. 2020. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande Do Sul, Rio Grande do Sul, 2020.
- LUIZ, Tiago Marques. **A tradução de humor no teatro**. Cadernos de Tradução, v. 40, p. 91-109, 2020.
- NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained**. London Routledge, 2014.
- NORD, Cristiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- ORSI, Vivian. Tabu e preconceito linguístico. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem**, p. 334-348, 2011.

- POLCHLOPEK, Silvana Ayub; ZILPSEK, Meta Elisabeth; COSTA, Maria José R. Damiani. **Tradução como ação comunicativa: a perspectiva do funcionalismo nos Estudos da Tradução.** Tradução & Comunicação, v. 24, 2012.
- ŘEHOLOVÁ, Petra. Cultural clashes in understanding humour. Sitcom script in translation. 2010.
- SANDERSON, John D. Strategies for the dubbing of puns with one visual semantic layer. In: **New trends in audiovisual translation.** Multilingual Matters, 2009. p. 123-132.
- SANTAEMILIA, José. The translation of sex-related language: The danger (s) of self-censorship (s). TTR: traduction, terminologie, rédaction, v. 21, n. 2, p. 221-252, 2008.
- WALLER-BRIDGE, Phoebe. **Fleabag: The Scriptures.** Ballantine Books, 2019.
- VEIGA, Maria José. The translation of audiovisual humour in just a few words. In: **New trends in audiovisual translation.** Multilingual Matters, 2009. p. 158-175.
- ZURBACH. C. **A tradução de teatro (também) é literária.** Uevora.pt, 2021.

6. APÊNDICE

6.1 Episódio 3

6.2 Episódio 4