



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA INGLESA**

MARIANA ASSIS MACIEL

**UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM HOLLY GOLITHLY
PELA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E LEGENDAS:
DO ROMANCE BREAKFAST AT TIFFANY'S AO
FILME BONEQUINHA DE LUXO**

CAMPINA GRANDE - PB

2016

MARIANA ASSIS MACIEL

**UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM HOLLY GOLITHLY
PELA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E LEGENDAS:
DO ROMANCE BREAKFAST AT TIFFANY'S AO
FILME BONEQUINHA DE LUXO**

**Monografia apresentada ao Curso de
Licenciatura em Letras - Língua Inglesa
do Centro de Humanidades da
Universidade Federal de Campina
Grande, como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciada em
Letras – Língua Inglesa.**

Orientadora: Professora Dra. Sinara de Oliveira Branco.

CAMPINA GRANDE - PB

2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

M152a Maciel, Mariana Assis.
Uma análise da personagem Holly Golightly pela tradução intersemiótica e legendas : do romance *Breakfast at Tiffany's* ao filme *Bonequinha de Luxo*/ Mariana Assis Maciel. – Campina Grande, 2016.
71 f. il. color.

Monografia (Licenciatura em Licenciatura em Letras – Língua Inglesa) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2016.
"Orientação: Profa. Dra. Sinara de Oliveira Branco".
Referências.

1. *Breakfast at Tiffany's*. 2. Tradução Intersemiótica. 3. Legendagem. 4. Análise de Imagem. I. Branco, Sinara de Oliveira. II. Título.

CDU 81'22 (043)

MARIANA ASSIS MACIEL

**Uma análise da personagem Holly Golithly pela tradução
intersemiótica e legendas: do romance *Breakfast at
Tiffany's* ao filme *Bonequinha de Luxo***

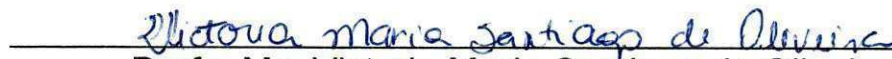
Monografia de conclusão de curso
apresentada ao Curso de Letras – Língua
Inglesa da Universidade Federal de Campina
Grande, como requisito parcial à conclusão
do curso.

Aprovada em 27 de setembro de 2016

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sinara de Oliveira Branco – UFCG
(Orientadora)



Profa. Ms. Victoria Maria Santiago de Oliveira – IFPB
(Examinadora)



Profa. Dra. Danielle Marques de Lima – UFCG
(Examinadora)

CAMPINA GRANDE - PB
2016

**À Deus,
pela inspiração divina.**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus, por toda força e coragem que Ele me proporciona todos os dias da minha vida.

Aos meus pais, Virginia e Dario, por todo o apoio, força, dedicação e amor, por me aguentarem nos meus momentos de desespero, de raiva e de abusos, e principalmente por me ensinarem a ser a pessoa que eu sou hoje, pois sem vocês eu não teria conseguido.

À Cacá, minha irmã, por toda a alegria que ela me proporciona só por existir, por todas as risadas, por toda força e apoio, por me mostrar que quando a gente quer a gente consegue e que não devemos desistir tão fácil.

À minha tia Lola, minha segunda mãe, por todo o carinho, dedicação, por toda a ajuda que você tem nos proporcionado desde sempre. Saiba que sem você, eu não teria chegado até aqui.

À Sinara, minha orientadora, por ter me dado a oportunidade de ter uma iniciação científica, por todos os ensinamentos, por ter aceitado me orientar, e principalmente por ter acreditado em mim.

Aos professores que tive durante esses quatro anos de graduação, agradeço pelos ensinamentos e por me ensinarem algo novo a cada aula.

À minha turma #murderedbymycourse por embarcarem nessa jornada comigo e por ser um dos motivos para eu ter ficado até o final. Agradeço à Lulu pelas conversas, pelas risadas, pelas referências nerds, geeks e musicais que eu achei que nunca fosse usar; agradeço a Sarah por toda a sua doçura que me fez ver que ainda existe pessoas boas nesse mundo e, principalmente por me fazer rir só com a sua risada que só de lembrar eu já começo a rir; agradeço à Walter por me ajudar nos momentos acadêmicos mais difíceis, por compartilhar seus conhecimentos comigo; por todas as conversas que a gente teve e que continuaremos a ter; e por últimos, mas não menos importante, agradeço a Edith por ter me ajudado e cuidado de mim quando eu precisei, por dividir comigo as suas preocupações e por me contar as melhores histórias que eu já ouvi. Então, só me resta dizer: Ah como vocês me divertem!!

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar a construção intersemiótica de Holly Golightly, personagem principal do filme *Breakfast at Tiffany's* (1961) e do romance, ao longo da adaptação fílmica, investigando como os lugares que ela frequenta e as pessoas com quem convive influenciam no seu modo de se comportar e de falar, levando em consideração a relação entre o contexto imagético e a linguagem verbal (relação palavra-imagem) nos diferentes ambientes em que a personagem está inserida. A presente monografia está fundamentada em um arcabouço interdisciplinar envolvendo Teoria da Adaptação (HUTCHEON, 2013); Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 1958; 2004; PLAZA, 2013); Legendagem (DÍAZ CINTAS, 2010; GEORGAKOPOULOU, 2009; LINDE; KAY, 2009); e Análise da Imagem (AUMONT, 2011) e da Narrativa Fílmica (GAUDREAU; JOST, 2009). Em termos metodológicos, fazemos uso de um corpus multimodal composto pelas cenas selecionadas do filme e de um corpus textual formado pelas cenas e legendas selecionadas e pelos excertos do romance. Os resultados obtidos através da análise das cenas, legendas e dos excertos mostraram que Holly sofre algumas mudanças, quando é adaptada para o cinema, e que sua personalidade e o modo de se vestir vão mudando ao longo da narrativa fílmica. Por meio da análise das cenas, também mostramos como a tradução intersemiótica e as legendas auxiliam na construção e na interpretação de uma personagem.

Palavras-chave: *Breakfast at Tiffany's*. Tradução Intersemiótica. Legendagem. Imagem.

ABSTRACT

The purpose of this investigation is to analyze the intersemiotic construction of Holly Golightly, the main character of the film *Breakfast at Tiffany's* (1961) and of the novel, throughout the film adaptation, analyzing how the places she goes to and the people she meets influence her way of behaving and speaking; taking into consideration the relationship between the imagetic and verbal contexts (word-image relationship). This monograph is based on an interdisciplinary theoretical framework involving Theory of Adaptation (HUTCHEON, 2013); Intersemiotic Translation (JAKOBSON, 1958, 2004; PLAZA, 2013); Subtitling (DÍAZ CINTAS, 2010; GEORGAKOPOULOU, 2009; LINDE; KAY, 2009); and Image Analysis (AUMONT, 2011) and Film Narrative (GAUDREULT; JOST, 2009). Methodologically speaking, a multimodal corpus comprised of selected scenes from the film and a textual corpus formed by the selected scenes and subtitles as well as the extracts from the novel is used. The scenes, subtitles and excerpts analyzed have shown that Holly has suffered some changes in the movie adaptation. Regarding her personality and the way she dresses throughout the film, changes have also been marked. Moreover, results have shown that the analysis carried out confirms how intersemiotic translation and subtitles help the building and the interpreting of a character.

KEYWORDS: *Breakfast at Tiffany's*. Intersemiotic Translation. Subtitling. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Página inicial do Bandicam	29
Figura 2	O bairro e o apartamento	31
Figura 3	Tiffany's	32
Figura 4	Holly se esquivando do seu cliente	34
Figura 5	Festa	36
Figura 6	Holly e Rusty Trawler	37
Figura 7	Holly chama seus clientes de “ratos”	41
Figura 8	Holly fala sobre sua profissão	44
Figura 9	Holly diz que Rusty parece com um porco	45
Figura 10	Holly sabe que não pode se casar com Paul	48
Figura 11	Holly tem seus 30 segundos de fama	49
Figura 12	Apartamento de Holly	52
Figura 13	Descrição de Holly no filme	53
Figura 14	Holly se arrumando	55
Figura 15	Holly se transforma	57
Figura 16	Holly fica triste ao lembrar-se o seu irmão	60
Figura 17	Holly cantando Moon River	61
Figura 18	Holly se torna uma pessoa diurna	62
Figura 19	Holly na biblioteca	65
Figura 20	Holly aceita que está apaixonada por Paul	66

LISTA DE TABELAS E EXCERTOS

Tabela 1: Diálogo entre Holly e Sr. Arbuck	32
Tabela 2 Diálogo entre Holly e Paul	36
Tabela 3 Diálogo entre Holly e José.....	37
Tabela 4 Fala de Sally	40
Tabela 5 Fala de Holly	40
Tabela 6 Fala de Holly	42
Tabela 7 Diálogo entre Holly e Paul	47
Tabela 8 Entrevista de Holly.....	50
Tabela 9 Fala de Holly	54
Tabela 10 Fala de Holly	55
Tabela 11 Conversa entre Holly e Paul.....	58
Tabela 12 Diálogo entre Holly e Paul	63
Tabela 13 Fala de Paul	65

Excerto 1 Diálogo entre Holly e Sr. Arbuck	32
Excerto 2 Conversa entre Holly e Rusty Trawler.....	39
Excerto 3 Holly falando sobre seu ex-marido.....	45
Excerto 4 Notícia sobre o casamento de Rusty.....	48
Excerto 5 Notícia sobre a prisão de Holly	51
Excerto 6 Descrição de Holly	53
Excerto 7 Personalidade de Holly	60

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2	REFERENCIAL TEÓRICO	13
2.1	Tradução e Adaptação	13
2.2	Adaptação e Narrativa Fílmica	15
2.3	Tradução Intersemiótica	18
2.4	Tradução Audiovisual (TAV)	20
2.5	Legendagem	22
3	METODOLOGIA	25
3.1	Tipologia de pesquisa	25
3.2	Descrição do romance/filme	26
3.3	Descrição do corpus	27
3.4	Procedimentos metodológicos	28
3.5	Bandicam	29
4	ANÁLISE DAS CENAS	31
4.1	O mundo de Holly	31
4.2	Holly Golithly	51
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
	REFERÊNCIAS	70

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente monografia tem como objetivo analisar a construção da personagem principal do filme *Breakfast at Tiffany's* (1961), dirigido por Blake Edwards, comparada ao romance homônimo, em que o filme se baseia, escrito por Truman Capote (1924–1984) em 1958. Através da compilação e seleção de cenas legendadas e não legendadas do filme, buscamos apresentar Holly Golightly em seu contexto e como essa personagem é construída à medida que a narrativa fílmica acontece. Tanto o título do filme quanto o título do livro foram traduzidos para o português brasileiro como *Bonequinha de Luxo*. O filme chegou ao Brasil no mesmo ano em que foi lançado, em 1961, mas o romance, traduzido para o português brasileiro por Samuel Titan Júnior, só foi lançado em 2005, pela Companhia das Letras.

A relevância desta pesquisa está no uso de um corpus multimodal, reforçando a interdisciplinaridade dos Estudos da Tradução e buscando contribuir para a divulgação de trabalhos e estudos relacionados ao Cinema, à Tradução e aos estudos sobre Cultura. A característica interdisciplinar dos Estudos da Tradução foi o que mais chamou a atenção desta pesquisadora desde o primeiro contato com a tradução, por meio de dois Projetos de Iniciação Científica (PIBIC). O primeiro projeto intitulado **Tradução Intersemiótica e Legendas: as formas de traduzir para o cinema** teve como arcabouço teórico questões relacionadas à Tradução Intersemiótica, Legendagem, Cinema e Teoria do Cinema e foi investigado, nos filmes *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992) e *Romeu e Julieta* (1996), o uso da tradução intersemiótica e de legendas como formas de traduzir para o cinema, mostrando que o espectador é capaz de compreender a narrativa fílmica tanto por meio das legendas quanto por meio do uso da tradução intersemiótica, que aparece em contexto fílmico através da linguagem corporal das personagens e da forma como as imagens são filmadas (os planos). Este projeto serviu de base para o artigo **Cinema e Tradução Intersemiótica: as formas de traduzir para o cinema**, de autoria desta pesquisadora, publicado na *Revista Livre de Cinema*. Este artigo foi um recorte do relatório final do PIBIC e também seguiu o foco do projeto: descrever o uso da tradução intersemiótica em contexto fílmico.

O segundo projeto foi intitulado **A circulação de obras literárias e HQ entre séries e cinema: um estudo sobre tradução intersemiótica**, propondo a investigação da construção intersemiótica das personagens Rick de *The Walking Dead*, Sherlock Holmes de *Elementary* e Emily de *Revenge*, considerando a forma como essas personagens são construídas visualmente. Este segundo projeto trouxe também um levantamento estatístico de vendas de livros no Brasil e de *downloads* das legendas em português das séries de TV analisadas, fazendo uma relação entre as diferentes mídias e a nova geração de leitores influenciados por essas mídias. Do mesmo modo do primeiro projeto, o segundo também teve um arcabouço teórico interdisciplinar envolvendo Teoria da Adaptação, Tradução Intersemiótica e Análise da Imagem. Entretanto, a coleta de dados desse segundo projeto envolveu mais de uma fonte, a citar: as séries de TV; HQ e graphic novel relacionadas as séries estudadas; site para coleta dos números de *downloads* por série; e sites que realizam o levantamento sobre vendas de livros no Brasil.

Outra pesquisa relevante para esta monografia foi desenvolvida em nível de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da UFCG, intitulada **Tradução para o Português Brasileiro de expressões idiomáticas nas legendas de fãs do seriado *Glee***. Na dissertação, Sátiro (2016) analisa as legendas, observando não apenas questões relacionadas à Legendagem em si, mas também se a tradução para o português brasileiro levou em consideração a relação palavra-imagem, que é de extrema importância para o campo da Legendagem, bem como se as legendas levaram em consideração questões culturais e contextuais das personagens analisadas.

Tendo como referência os trabalhos discutidos anteriormente, esta pesquisa também pretende divulgar a interdisciplinaridade dos Estudos da Tradução, através do uso de um corpus multimodal de imagens em movimento e de um arcabouço teórico interdisciplinar. O corpus desta pesquisa tem um total de 12 (doze) cenas selecionadas, sendo 11 (onze) cenas legendadas e 1 (uma) cena não legendada, que mostram a construção da personagem Holly ao longo da narrativa fílmica. E o referencial teórico envolve teorias sobre Tradução Intersemiótica, Adaptação, Legendagem, Narrativa Fílmica e Análise de Imagens.

Tendo isso em mente, para a presente monografia, os seguintes questionamentos a respeito do filme são feitos:

- i. Como o ambiente onde Holly vive influencia a construção dessa personagem?
- ii. Como a personagem é desenvolvida na adaptação fílmica? Quais são as suas características físicas e de personalidade?
- iii. A partir da construção narrativa do filme, como a personagem evolui em personalidade e fisicamente?

Partindo dos questionamentos acima, configura-se como **objetivo geral** da pesquisa, observar a construção intersemiótica da personagem principal, Holly Golightly, no filme *Breakfast at Tiffany's* (1961), a partir do contexto e da situação em que a personagem se encontra, comparando com o romance. Como **objetivos específicos** configuram-se os seguintes: i) selecionar cenas legendadas e não legendadas que apresentem o ambiente em que a personagem está inserida, observando a construção desse ambiente na adaptação fílmica; ii) descrever e analisar a construção da personagem na adaptação fílmica, considerando a relação entre o contexto imagético e a linguagem verbal (relação palavra-imagem).

Para tanto, esta pesquisa está organizada em três capítulos: o primeiro trata do referencial teórico, que servirá de suporte para análise do ambiente que Holly está inserida, bem como para a análise da construção dessa personagem em si. O segundo capítulo é referente à metodologia da pesquisa e envolve a tipologia de pesquisa, a descrição do filme e do corpus, e os procedimentos metodológicos. O terceiro e último capítulo consiste na análise das cenas selecionadas. E, finalizaremos esta monografia com as considerações finais.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo trataremos do referencial teórico utilizado, apresentando as diferentes facetas da Tradução e teorias sobre Adaptação, Narrativa Fílmica e Análise de Imagens. Para isso, divide-se este capítulo em cinco seções: i) Tradução e Adaptação; ii) Adaptação e Narrativa Fílmica; iii) Tradução Intersemiótica; iv) Tradução Audiovisual (TAV); v) Legendagem.

2.1 Tradução e Adaptação

De acordo com Campos (2004), traduzir significa transpor um texto escrito de uma língua para outra. No entanto, essa é apenas uma das facetas da tradução. Segundo Oustinoff (2011), por causa da globalização, o mundo vem se tornando cada vez mais multilíngue e, com o surgimento de novas tecnologias, a tradução assume novas facetas. Uma dessas facetas da tradução está na possibilidade de se unir com outras áreas, tornando-se assim um campo interdisciplinar. A interdisciplinaridade dos Estudos da Tradução mostra que a tradução é uma atividade dinâmica, que não pode ser restrita apenas a uma transposição de códigos verbais de um sistema linguístico para outro (OUSTINOFF, 2011). Essa dinamicidade pode ser observada, por exemplo, quando livros, peças de teatro, videogames e histórias em quadrinhos são adaptados para o cinema e à medida que novos formatos textuais e midiáticos vão surgindo, essa necessidade de adaptar para esses novos formatos será maior (HUTCHEON, 2013) e, conseqüentemente, a ocorrência de estudos voltados para a análise da atividade tradutória dentro dessas mídias também aumentará.

A ideia de tratar a tradução como uma atividade multifacetada, que não se limita a operações linguísticas, é reforçada nas três categorias de tradução propostas por Jakobson (1959; 2004). Para o autor, a atividade tradutória está presente não só quando um signo verbal é traduzido para outro sistema linguístico, mas também está presente dentro do mesmo código linguístico por meio da paráfrase, bem como quando um signo verbal (um texto escrito) é transposto para um signo não verbal (um desenho, uma imagem). De acordo com Plaza (2013), Jakobson (1959; 2004) foi o primeiro a diferenciar e definir as categorias de tradução, defendendo que o signo verbal pode ser traduzido:

- i. Por outro signo verbal dentro da mesma língua (tradução intralingual);
- ii. Para outra língua (tradução interlingual);
- iii. Para um sistema de signos não verbais (tradução intersemiótica).

A tradução intersemiótica também acontece quando há a transposição do signo não verbal para um signo verbal (PLAZA, 2013), bem como quando se fala em transposições midiáticas, ou seja, quando um mesmo produto é distribuído em diferentes plataformas midiáticas, por exemplo, um romance pode aparecer no formato de filme, de peça de teatro, de histórias em quadrinhos (HQs) e no formato de vídeo games (HUTCHEON, 2013). Essa terceira categoria da tradução também pode envolver estudos voltados ao Cinema, Legendagem e Adaptação Fílmica, por exemplo.

As transposições midiáticas mencionadas anteriormente são chamadas de adaptações. Segundo Hutcheon (2013), adaptar é transpor, de forma declarada, uma obra reconhecida e de prestígio cultural para outro formato midiático ou para uma mesma mídia, criando uma conexão com um texto anterior (GENETTE, 1982 apud. HUTCHEON, 2013), mas não oferecendo uma relação fiel ou literal ao texto fonte. Ainda de acordo com Hutcheon (2013), nas adaptações o enredo permanece, mas a apresentação da história pode mudar.

As adaptações são também reinterpretações, recriações e, inevitavelmente, uma experiência intertextual, que não têm a intenção de ser melhor ou de substituir o texto fonte, mas recriá-lo, reciclá-lo e torná-lo mais acessível (HUTCHEON, 2013). Ainda de acordo com a autora, essa pluralidade de textos em diversos formatos resulta do fato de que cada interpretante tem sua forma de interpretar um texto e, conseqüentemente, haverá para um mesmo texto uma diversidade de traduções e adaptações (OUSTINOFF, 2011), pois segundo Gorovitz (2006), o discurso de uma obra não é algo cristalizado, seja ela original, uma tradução ou uma adaptação.

Adaptações e traduções preservam e repassam heranças culturais, tornando as artes atemporais e permitindo uma interação e uma quebra de barreiras culturais (GOROVITZ, 2006), pois “[a] arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias.” (HUTCHEON, 2013, p.22). Hutcheon (2013) ainda defende que é por tornar as artes atemporais, que as adaptações como forma de arte e de

entretenimento vêm se beneficiando do prestígio cultural e se tornando cada vez mais atraentes aos olhos da cultura e sociedade atual. Ao se beneficiar do prestígio cultural, as adaptações são designadas para serem encontradas nas mais diversas formas midiáticas, e cada forma midiática tem sua maneira de adaptar e de criar uma interação com o público (HUTCHEON, 2013).

A interação que se cria com um romance adaptado para filme, por exemplo, não é a mesma que se cria com a sua versão escrita, uma vez que o processo de adaptação envolve a mudança de mídia (do livro para o filme) e cada mídia envolve modos de engajamento diferentes (HUTCHEON, 2013). De acordo com Hutcheon (2013), os modos de engajamento são: ‘contar’, ‘mostrar’ e ‘interagir’. Esses modos de engajamento, que serão descritos a seguir, são de suma importância para qualquer narrativa, pois eles são organizados de forma que possam transmitir uma mensagem e guiar o espectador/leitor para que ele consiga compreender essa mensagem.

Como o corpus desta pesquisa é composto por cenas selecionadas do filme aqui em estudo, será abordado a seguir a narrativa fílmica e o modo como esse tipo de narrativa é construída utilizando o ‘contar’, o ‘mostrar’ e o ‘interagir’.

2.2 Adaptação e Narrativa Fílmica

As adaptações geralmente passam do modo ‘contar’ para o modo ‘mostrar’, isto é, das páginas de um romance para a tela do cinema. O modo ‘contar’ envolve um narrador, que conta uma história sobre certas personagens, descrevendo os conflitos ou situações em que essas personagens estão inseridas (ROSENFELD, 2006). À medida que a história vai se desenvolvendo, os leitores vão tendo contato com as sensações e emoções dos personagens (HUTCHEON, 2013). Gaudreault e Jost (2009, p.23) também fazem algumas considerações sobre o ‘contar’, que eles chamam de narração escrita ou escritural. Os autores declaram que a narrativa escrita é um ato comunicativo entre um narrador e um narratário (o leitor), que toma conhecimento da história que está sendo contada por meio de um “intermediário”, um livro, por exemplo.

No modo ‘mostrar’, por sua vez, as imagens por si só contam uma história, que vai sendo construída por meio da percepção visual e da linguagem não verbal,

criando uma sequência lógica que pode ser compreendida sem a linguagem verbal (van LEEUWEN, 2011). A linguagem não verbal tem o “[p]oder de *mostrar* ações sem *dizê-las*.” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 57), porém, há ocasiões em que o não verbal pode ser acompanhado da linguagem verbal, como nas HQs, nas charges e nos filmes, cujas imagens são acompanhadas pelos diálogos das personagens.

O terceiro e último modo de engajamento proposto por Hutcheon (2013) é o ‘interagir’. Segundo a autora, é através da interação que se tem a imersão tanto no ‘contar’ quanto no ‘mostrar’, pois o público tem a necessidade de interagir com as histórias. Ainda conforme a autora, o ‘contar’ permite que o leitor use sua própria imaginação para criar a interação e o ‘mostrar’ permite a interação por meio do uso da percepção visual e auditiva, provocando a colaboração dos sentidos, pois é através do ‘mostrar’ que um mundo que antes só existia na imaginação do leitor é visto e ouvido.

Apesar das diferenças, o ‘contar’ e o ‘mostrar’ são igualmente interativos e específicos, e têm a função comunicativa em comum, pois ambos pretendem comunicar algo a alguém, seja por meio de imagens, seja por meio da linguagem verbal (ROSENFELD, 2006; HUTCHEON, 2013). O ‘contar’ e o ‘mostrar’ estão presentes em qualquer filme, mais especificadamente, em qualquer forma midiática que utilize imagens e diálogos/texto escrito em sua essência.

O cinema utiliza os três modos de engajamento descritos anteriormente, bem como se utiliza de uma sequência de imagens em movimento para construir a narrativa de um filme. Um filme é uma grande unidade que conta uma história, o desenrolar de um acontecimento ou de um conflito por meio dessa sequência de imagens, que são organizadas de forma coesa, ininterrupta e contínua (AUMONT, 2011). A narrativa fílmica, assim como qualquer outra narrativa, tem um começo e um fim, sendo, portanto, uma narrativa “fechada” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 31) e que pressupõe um narrador, esteja ele explícito ou não, que cria uma relação entre um conjunto de acontecimentos narrados com a intenção de transmitir uma mensagem a ser decodificada pelo receptor do filme. É esse narrador que mostra “[o]s estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário

escolhido e que faz mais ou menos “passar” seu ponto de vista [...]” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 39).

De acordo com Gaudreault (1988 apud GAUDREULT; JOST, 2009), a narrativa cinematográfica segue a narratologia da expressão, pois

ocupa-se inicialmente e antes de tudo das formas de expressão por meio das quais alguém conta algo: formas de manifestação do narrador, materiais de expressão postos em jogo por tal ou qual mídia narrativa (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros. (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 23)

Toda narrativa fílmica é formada por um conjunto de imagens em movimento, organizadas de forma que resulte na narração de uma história. Segundo Gaudreault e Jost (2009), a imagem cinematográfica é a unidade básica da narrativa fílmica, é o caráter icônico do cinema. Em uma imagem cinematográfica se encontra uma diversidade de códigos e linguagens que se unem para transmitir uma mensagem e contar uma história (CASTRO, 2011; BERNADET, 2010). De acordo com Bernadet (2010), a imagem cinematográfica é filmada através do movimento da câmera que se desloca dentro de um mesmo espaço ou para espaços diferentes. Ainda segundo Bernadet (2010), ao se deslocar dentro de um espaço, a câmera guia o espectador em relação às imagens que devem ser observadas, criando uma narrativa sequencial e temporal.

De acordo com Gaudreault e Jost (2009), a imagem cinematográfica cria uma simultaneidade de ações diegéticas sucessivas dentro de um tempo e de um espaço específico, possibilitando ao espectador a visualização de tudo que está acontecendo neste espaço e tempo. Os autores discutem ainda a possibilidade do cinema em decompor esse tempo e espaço em partes menores, proporcionando uma quantidade maior de informações a respeito da complexa inter-relação entre tempo, espaço, imagens, sons e palavras. Essa inter-relação é uma especificidade da linguagem cinematográfica e da narrativa fílmica, pois é por meio dela que o espectador compreender que toda essa articulação entre as partes contém um código de leitura que ajudará a esse espectador a interpretar e entender a narrativa fílmica (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 86).

Segundo Castro (2011), uma imagem, seja ela cinematográfica ou de qualquer outro tipo, através do seu valor representativo da realidade, traz informações visuais já conhecidas que serão decodificadas e confrontadas com as informações previamente conhecidas. Gombrich (1965 apud. AUMONT, 2011) esclarece que o reconhecimento dessas informações prévias acontece em virtude da influência incessante do que vemos (a realidade) que é posteriormente memorizado e volta à tona quando é identificado em uma imagem, oferecendo ao espectador uma sensação de familiaridade e proximidade pelo fato de “[r]e encontrar uma experiência visual em uma imagem [...]” (AUMONT, 2011, p.83).

Ao representar algo real, a imagem traz certas convenções e conotações definidas, simbolizando uma determinada perspectiva sobre um contexto social e/ou um contexto ideológico específico (CASTRO, 2011). Castro (2011) afirma ainda que a análise minuciosa de uma imagem permite a compreensão dos valores significativos, simbólicos, culturais e discursivos desta e, eventualmente, os objetivos desses valores no momento da produção e da interpretação dessa imagem. Ao analisar uma imagem com base nos seus recursos significativos, percebe-se o quanto uma única imagem tem uma intenção maior do que se pretendia transmitir (AUMONT, 2011).

Voltando para o contexto fílmico, Branco (2016) afirma que a imagem cinematográfica busca unir a linguagem verbal com linguagem não verbal, de forma que uma complemente a outra. Essa afirmação de Branco (2016) corrobora a declaração de Aumont (2011) em relação à intencionalidade da imagem, pois no contexto fílmico, além de analisar uma imagem levando em consideração seus valores significativos é preciso também levar em consideração a relação palavra-imagem.

No contexto fílmico, a união do verbal e do não verbal é associada à Tradução Intersemiótica, uma das categorias de tradução já mencionada anteriormente, mas que será explicada mais detalhadamente a seguir.

2.3 Tradução Intersemiótica

Jakobson (1959; 2004) afirma que a ciência da linguagem não pode ser estudada sem levar em consideração os processos tradutórios que os signos sofrem

dentro de um mesmo sistema linguístico. Segundo o autor, todo signo pode ser traduzido para outro signo, com a intenção de torná-lo mais claro e preciso. Isso acontece porque a linguagem verbal é mais dependente das operações metalinguísticas do que da gramática em si, uma vez que toda palavra ou expressão, além de ser um signo linguístico, é uma instância semiótica que pode ser interpretada, reinterpretada e traduzida para um signo alternativo (JAKOBSON, 1959; 2004).

Conforme exposto anteriormente, a tradução de um signo verbal para um signo não verbal, ou vice-versa, é chamada de tradução intersemiótica. Para Jakobson (1959; 2004), essa transposição de um sistema linguístico para outro acontece quando um texto verbal é traduzido para o formato de músicas, danças, pinturas, bem como para o cinema. Plaza (2013) vai mais além e diz que a tradução intersemiótica começa no ato de pensar sobre e de interpretar o mundo. Segundo Plaza (2013), tudo que está na nossa consciência (sentimentos, imagens e concepções) é traduzido para signos, e esses signos precisam ser traduzidos para uma forma mais concreta de expressão, ou seja, a linguagem, para que uma interação comunicativa entre um emissor e um receptor aconteça. O autor ainda declara que quando os signos são traduzidos, eles tendem a formar novos objetos imediatos, isto é, novas representações, novas estruturas, novas interpretações, novas realidades e novos sentidos.

Essa construção de novos sentidos é possível, pois conforme Santaella (2005) defende, somos seres de linguagens variadas, ou seja, nós também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, sinais, sons, gestos, de expressões, através do sentir e do apalpar. A autora defende ainda que é devido a essa união entre o ver, o ouvir e o ler, que “[s]omos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir [...] para que possamos nos comunicar uns com os outros” (SANTAELLA, 2005, p.2), reforçando a ideia de que a linguagem verbal não é a única forma de comunicação e de interpretação do mundo ao nosso redor.

Para Santaella (2005), a semiótica veio para mostrar que todo e qualquer fenômeno comunicativo produz significados e sentidos, pois todas as nossas reações e interações para com o mundo são uma forma de ver, pensar e falar sobre o mundo. Corroborando Plaza (2013) e Santaella (2005), Castro (2011) afirma que

um signo, seja ele verbal ou não verbal, tem um propósito ideológico e complementa essa ideia dizendo que é através da semiótica que se tenta compreender como os valores culturais interferem na interpretação e na produção desse mesmo signo, seja essa produção “[e]scrita, visual, audiovisual, ou uma combinação de todos esses suportes” (CASTRO, 2011, p. 2).

Trazendo para o contexto cinematográfico, a tradução intersemiótica passa a ser a interação do verbal com o não verbal, pois nesse contexto os dois tipos de sistemas linguísticos tencionam transmitir e comunicar ideias e sentimentos, e na tradução intersemiótica todas essas relações são relevantes para a construção de sentido (BRANCO, 2016). Para Gorovitz (2006), a tradução intersemiótica também acontece nas interações entre espectador e filme, uma vez que ao interagir com o que se passa na tela, o espectador traz algo do filme para a sua realidade.

Partindo das ideias propostas pelos autores citados anteriormente, percebemos o quão amplo é o campo da tradução intersemiótica, não se restringindo apenas à transposição midiática de signos linguísticos para signos não linguísticos. Esse campo inclui também a construção de novos significados e de novas realidades, bem como está presente nos elementos multimodais que compõem os filmes (as imagens, os diálogos, os sons, os gestos) (van LEEUWEN, 2011) e, principalmente, em como esses elementos são organizados de modo que a mensagem fílmica seja construída de forma coerente, para que o espectador consiga entender o que o filme tenciona transmitir.

Além do auxílio da tradução intersemiótica para interpretação e compreensão dos filmes, outra área dos Estudos da Tradução também é voltada para a tradução de filme e programas/textos audiovisuais. Essa área, chamada de Tradução Audiovisual, é voltada para a tradução dos signos verbais e não verbais para várias outras linguagens, como interpretação de Libras para surdos e a interpretação de imagens para o público cego.

2.4 Tradução Audiovisual (TAV)

De acordo com Sátiro (2016), os estudos da Tradução Audiovisual (TAV) ganham destaque devido à necessidade das pessoas e do mundo de compartilhar ideias e diferentes culturas. Ainda de acordo com a autora, a TAV ganha espaço,

quando Díaz Cintas e Anderman (2010) descrevem os tipos de TAVs e como esse campo da tradução tem crescido nos últimos anos.

Remael (2010) afirma que devido à globalização, a demanda por produções audiovisuais nos dias de hoje é elevada, e conseqüentemente, produtos audiovisuais, como programas e séries de televisão, documentários e filmes estão sendo exportados e importados mais rapidamente. Essa exportação/importação acontece de forma ainda mais rápida na internet, surgindo à necessidade da tradução desses produtos, resultando na distribuição de produtos legendados e/ou dublados, sendo a legendagem a escolha mais favorável, por ser uma atividade mais rápida e mais barata do que a dublagem (DÍAZ CINTAS; ANDERMAN, 2010). Díaz Cintas e Anderman (2010) ainda esclarecem que, além de envolver as legendas e a dublagem, a tradução no campo do audiovisual, também inclui o *voice-over*, ou seja, a audiodescrição para pessoas cegas, o *closed caption* para pessoas surdas ou com alguma deficiência auditiva e a narração, na qual um texto traduzido é lido por um narrador que não aparece em cena. Linde e Kay (2009, p.1) também trazem a legendagem como sendo a mais econômica, mas diferentemente de Díaz Cintas e Anderman (2010), os autores defendem que, apesar da legendagem ser uma atividade mais rápida e mais barata, os produtos dublados têm o potencial de atrair maior número de espectadores do que produtos legendados, uma vez que a dublagem é mais inclusiva do que a legendagem. Para Linde e Kay (2009) o campo da TAV envolve, além da legendagem e da dublagem, a legendagem e interpretação simultânea, o *voice-over*, a narração, um comentário feito durante a exibição de um programa, a difusão multilingual¹, a supra-legendagem² e a tradução simultânea.

As produções audiovisuais, segundo Remael (2010) podem combinar-se, formando os sinais áudio-verbais (os diálogos ou qualquer tipo de enunciação); os sinais de áudio não verbais (qualquer tipo de som, como músicas e barulhos); sinais verbo-visuais (qualquer informação que é visualmente transmitida, como alguns textos escritos e até mesmo as legendas); e sinais visuais não verbais (qualquer tipo de sinal visual como os gestos, expressões faciais e as imagens). van Leeuwen (2011) corrobora Remael (2007) ao declarar que as produções audiovisuais são

¹ Na difusão multilingual é o espectador quem escolhe a língua desejada por meio de um *Teletext* (LINDE; KAY, 2009, p.2).

² Em inglês chamado *surtitling*, é um tipo de TAV utilizada em óperas e peças teatrais por meio de uma tela colocada acima do palco que reproduz um texto traduzido (LINDE; KAY, 2009, p.2).

compostas por diferentes instâncias semióticas, tais como diálogos, sons, expressões faciais e gestuais e imagens.

Em relação a essa união, Díaz Cintas (2010) declara que uma produção audiovisual nunca é puramente verbal ou visual, mas sim o trabalho conjunto dessas instâncias semióticas para criar um processo comunicativo, compondo um texto audiovisual híbrido. É essa interação entre imagem, palavra, gestos e sons que o tradutor deve levar em consideração quando estiver legendando um produto audiovisual, uma vez que é esse sistema linguístico multimodal, que constrói de forma clara a narrativa e a mensagem fílmica (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2007). Linde e Kay (2009) corroboram Díaz Cintas e Remael (2007) e também defendem que a TAV exige a sincronização entre os canais visuais (imagem e textos) e os canais auditivos (sons).

Ainda segundo Díaz Cintas e Remael (2007), a característica multimodal dos produtos audiovisuais pode ser aproveitada pelos tradutores quando estes estiverem em dúvida em relação ao que legendar ou não, visto que as imagens, o contexto e a narrativa do produto que está sendo traduzido são providos de informações e de detalhes que podem indicar o que precisa ser traduzido ou o que pode ser omitido nas legendas, um dos tipos de TAV que será abordada a seguir.

2.5 Legendagem

Diferentemente da dublagem, na legendagem, o áudio original do filme e a voz original dos atores envolvidos permanecem e as legendas se tornam um complemento para a produção audiovisual. No texto audiovisual a língua de partida (os diálogos/textos) e a língua de chegada (as legendas) se encontram sem a necessidade de uma se sobrepôr a outra, resultando na união formada pelo discurso escrito/oral original, pela imagem original e pela adição de legendas (DÍAZ CINTAS, 2010).

Segundo Díaz Cintas (2010), as legendas podem ser definidas como a tradução interlingual do texto audiovisual, ou seja, a tradução da mensagem transmitida oralmente ou escrita na língua de partida, que geralmente é uma língua estrangeira para o espectador, para a língua de chegada desse espectador, que geralmente é sua língua materna. Essa mensagem é traduzida de forma concisa e

não deve desviar a atenção do espectador, pois ele precisa se concentrar tanto nas informações em exibição na tela (a ação), quanto nos diálogos (as legendas), para isso, as legendas devem ter no máximo duas linhas que são localizadas na parte inferior da tela, (GEORGAKOPOULOU, 2009).

Em relação ao tempo de exposição, Díaz Cintas (2010) afirma que as legendas devem aparecer (e desaparecer) de forma sincronizada com as imagens e com os diálogos. O tempo também deve estar relacionado ao comprimento das legendas e à velocidade de leitura do espectador. Georgakopoulou (2009) defende ainda que a legibilidade e apresentação das legendas na tela também são de extrema importância, sendo esta a razão pela qual as legendas possuem apenas duas linhas, pois não há espaço para longas explicações.

Ainda considerando Georgakopoulou (2009), o autor declara que como as legendas são uma transposição da linguagem oral para linguagem escrita, algumas decisões precisam ser feitas em relação à tradução ou não de características que são próprias da linguagem oral, como sotaques e traços coloquiais. Dessa forma, além de adequar-se a essas limitações técnicas descritas anteriormente, as legendas também são restritas à dimensão visual, pois quando a dimensão visual é mais importante, as legendas oferecem apenas informações linguísticas básicas (DÍAZ CINTAS, 2010; GEORGAKOPOULOU, 2009). Segundo os autores Díaz Cintas e Remael (2007), as informações que foram perdidas quando se passa da forma oral (as falas e os diálogos) para a forma escrita (as legendas) são complementadas devido à capacidade interpretativa e comunicativa desses textos audiovisuais e pelo sistema semiótico do filme ou de qualquer outro programa audiovisual (LINDE; KAY, 2009).

Em contrapartida, quando a informação mais importante se encontrar nos diálogos ou na trilha sonora, os autores Díaz Cintas (2010) e Georgakopoulou (2009) afirmam que as legendas devem trazer o máximo possível de informações necessárias para que o espectador não perca qualquer tipo de informação. Isso significa que, quando alguns elementos característicos da fala são importantes para o desenvolvimento da narrativa fílmica ou para o entendimento do filme, essas características podem aparecer nas legendas. Georgakopoulou (2009) chama esses elementos de elementos indispensáveis e precisam ser traduzidos. Os elementos

indispensáveis, segundo o autor, tornam dispensáveis quando a dimensão visual ou alguma característica sonora serve como suporte. Nesses casos, o autor diz que as legendas não precisam trazer esse tipo de informação, pois se tornaria algo redundante, uma vez que a mesma informação estaria contida na imagem e na legenda.

Conforme Georgakopoulou (2009) propõe, essa redundância entre imagem e legenda acontece devido ao chamado *feedback effect*, que é comum em produções audiovisuais, principalmente nos filmes. De acordo como o autor, o *feedback effect* é a forma como a informação visual está organizada, auxiliando no processo de apropriação/interpretação da narrativa fílmica por parte do espectador. O autor ainda declara que é devido ao *feedback effect* que os espectadores conseguem entender o que se passa em alguns momentos do filme sem o auxílio de traduções ou de legendas. Em outras palavras, o *feedback effect* é uma comunicação interpessoal entre filme e espectador. Essa comunicação interpessoal vai acontecendo à medida que o espectador é guiado pelo filme, com o auxílio das imagens e dos diferentes recursos multimodais dos filmes (gestos, linguagem corporal e sons), passando a se relacionar e interagir com o que se passa na tela.

Com essas considerações sobre legendagem expostas acima, finalizamos a seção correspondente ao referencial teórico utilizado nesta pesquisa. O próximo passo será a apresentação da metodologia.

3 METODOLOGIA

Este capítulo tem como propósito apresentar a metodologia utilizada nesta pesquisa. Para tanto, ele está dividido em cinco seções: i) tipologia de pesquisa; ii) descrição do filme e do romance; iii) descrição do corpus; iv) procedimentos metodológicos; e v) Bandicam.

3.1 Tipologia de pesquisa

De acordo com Teixeira (2005) e Chizzoti (2013), a pesquisa qualitativa busca interpretar e descrever os dados obtidos em vez de quantificá-los. Ainda de acordo com os autores, em pesquisas qualitativas multimétodos de investigação são adotados, havendo o uso de mais de uma fonte para a coleta de dados, como é o caso desta pesquisa, uma vez que utilizamos os dados obtidos no romance e na adaptação fílmica, descrevendo-os e interpretando-os, sendo, por esta razão, uma monografia de natureza qualitativa-interpretativista e descritiva. Chizzotti (2013) declara ainda que esse tipo de pesquisa também adota diferentes recursos linguísticos e possibilita a apresentação dos resultados obtidos de forma inovadora. Nesta pesquisa, o recurso linguístico se encontra no filme e no romance e a organização dos dados acontece por meio da formação de um corpus multimodal de imagens em movimento das cenas selecionadas do filme *Breakfast at Tiffany's* (1961) e de um corpus textual composto pelos excertos do romance.

Dentro dos Estudos da Tradução, esta pesquisa também segue a linha conceitual de pesquisa proposta por Williams e Chesterman (2010). As pesquisas conceituais assim como as pesquisas qualitativas também interpretam os dados e os resultados obtidos na análise e têm como objetivo “[i]ntroduzir novos conceitos ou metáforas, ou dados que possibilitam um melhor entendimento do objeto de pesquisa.” (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010, p. 58 – tradução nossa)³.

Ainda de acordo com Williams e Chesterman (2010), a presente monografia também envolve a tradução de gêneros orientada para o produto, pois temos a tradução do texto audiovisual por meio das legendas, que são o produto, bem como

³ [...] to introduce new concepts or metaphors or frameworks that allow a better understanding of the object of research (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010, p. 58).

a adaptação fílmica em si, uma vez que o filme é baseado no romance (1958), portanto, sendo também o produto final.

3.2 Descrição do romance/filme

O romance escrito por Truman Capote conta a história de Holly Golightly. A história é narrada pelo vizinho de Holly, a quem ela chama de Fred, por ele ser parecido com seu irmão. O vizinho de Holly é um escritor que acabara de se mudar para o mesmo prédio em que Holly mora. Ele nos relata logo no início do livro que ele nunca pensou em escrever sobre Holly, mas depois de uma conversa que ele teve com o dono do bar que ele e Holly frequentavam, suas lembranças voltaram e então ele decide escrever sobre ela.

Holly é uma jovem do Texas que se casou aos 14 anos com um homem mais velho do que ela. Sua sede por luxo e riqueza a fez deixar seu marido e fugir para Nova York em busca da vida que sempre quis. Ao chegar à Nova York, Holly se torna uma garota de programa que está rodeada de pessoas da alta sociedade, que frequenta as festas de luxos de Manhattan e que acompanha os diversos milionários da cidade.

O filme *Breakfast at Tiffany's* (1961) foi dirigido por Blake Edwards e também conta a história de Holly Golightly, uma jovem do interior do Texas que se mudou para Nova York em busca de uma vida de luxo e riqueza. Diferentemente da Holly do livro, a Holly do filme, se muda para Nova York após ter conseguido anular seu casamento. Ao chegar à Nova York, Holly também se torna uma garota de programa, mas para isso teve que deixar de ser uma típica jovem do interior, para se encaixar na alta sociedade, mudando o seu jeito de se vestir, de falar e de se comportar.

O filme se passa em 1961 e uma das principais características dessa década foi a moda. O modo de se vestir das pessoas, principalmente das mulheres, iria mudar radicalmente. As mulheres passariam a se vestir cada vez mais relacionando moda e comportamento, uma liberdade de expressão representada nos diferentes tipos de tecidos, de estampas e de fibras⁴.

⁴ <http://almanaque.folha.uol.com.br/anos60.htm> Acesso em 05 de agosto de 2016.

Com os anos 60, veio a minissaia, os vestidos tubinhos e as roupas unissex como as calças jeans, as camisas sem golas e os *smokings* para as mulheres. Mas foi o pretinho básico, um vestido preto de gola usado com luvas brancas, que tomou conta da moda dos anos 60, por ser um vestido simples, econômico, elegante e feminino⁵. O pretinho básico é o vestido mais usado por Holly quando ela está a trabalho, seja em festas, seja indo visitar um cliente na prisão, seja saindo à noite para os clubes para encontrar seus clientes. Nas outras ocasiões do dia a dia, Holly veste roupas casuais, mas sem perder a elegância.

No decorrer do filme, vemos essa constante transformação de Holly entre garota de programa à noite e uma garota do interior durante o dia, fazendo com que sua personalidade seja afetada e também transformada, principalmente, depois que ela conhece seu vizinho. No filme, o vizinho é chamado Paul, que também um escritor, com apenas um livro publicado e que está tentando escrever um romance *bestseller* para tentar redimir a péssima recepção que seu primeiro livro teve. Como ele não consegue viver apenas de literatura, Paul, assim como Holly, decide seguir o caminho mais rápido de se ganhar dinheiro, também sendo garoto de programa.

3.3 Descrição do corpus

O corpus desta pesquisa é formado pela seleção de 12 (doze) cenas do filme *Breakfast at Tiffany's* (1961), bem como de 7 (sete) excertos do romance, que descrevem as características físicas de Holly, o prédio onde ela mora e os lugares que ela frequenta. Após a compilação das cenas, foi feita a divisão entre cenas legendadas e cenas não legendadas. A divisão final foi a seguinte: 11 (onze) legendadas e 1 (uma) cena não legendada. Além de serem divididas entre cenas legendadas e não legendadas, as cenas e os excertos também serão classificados de outros dois modos: i) o mundo de Holly; e ii) Holly Gollithly.

Em o 'O mundo de Holly', apresentamos a análise direcionada ao ambiente em que a personagem está inserida, por exemplo, onde e como ela vive, o que ela faz, com quem ela se relaciona, descrevendo e explicando como esses aspectos agem na construção da sua personalidade e do seu caráter. Nesta seção

⁵ <http://almanaque.folha.uol.com.br/pretinho.htm> Acesso em 05 de agosto de 2016.

descrevemos 6 (seis) cenas legendadas que mostram os aspectos mencionados previamente e comparamos essas cenas com 5 (cinco) excertos do romance.

Em 'Holly Gollithly', a análise da personagem é desenvolvida, considerando as questões imagéticas e verbais. Na análise imagética observamos questões tanto visuais (forma de se vestir) quanto de personalidade (comportamento/caráter), culminando em suas reações durante a sua migração entre duas realidades diferentes (dia x noite - Upper East Side X festas de luxo de Manhattan). A análise da linguagem verbal é feita por meio das legendas em português, levando em consideração a sua tradução, observando questões da linguagem de Holly e como ela se expressa nos diversos ambientes que frequenta, observando como se dá o contraste casa x trabalho e dia x noite, bem como analisando até que ponto a construção imagética foi levada em para a tradução das legendas. Nesta segunda parte da análise apresentamos 6 (seis) cenas, sendo 5 (cinco) legendadas e 1(uma) não legendada, que são comparadas com 2 (dois) excertos do romance.

Partindo das descrições previamente feitas sobre o filme, o romance e sobre o corpus, apresentamos a seguir os procedimentos metodológicos da pesquisa.

3.4 Procedimentos metodológicos

O primeiro passo foi assistir ao filme *Breakfast at Tiffany's* (1961) duas vezes. A segunda vez foi voltada para um olhar mais crítico do filme e para a seleção das cenas, buscando encontrar e selecionar cenas que mostrassem as características do ambiente que rodeia e que, de certa forma, influencia a construção da personagem Holly, bem como cenas que mostrassem como Holly se transforma cada vez que ela sai para trabalhar à noite e volta para casa pela manhã, e como essa transformação e migração de um ambiente para outro influencia na construção da sua personalidade.

O segundo passo foi ler o livro *Breakfast at Tiffany's* (2008). O critério para a seleção dos excertos do romance foi baseado nas partes que são em comum com o filme, isto é, passagens que estão presentes no romance e na adaptação fílmica, a citar: a descrição da personagem em si, do prédio onde ela mora e dos lugares que ela frequenta. O último passo foi a análise das cenas selecionadas, considerando questões imagética e verbal.

De modo geral, os procedimentos metodológicos podem ser resumidos da seguinte maneira:

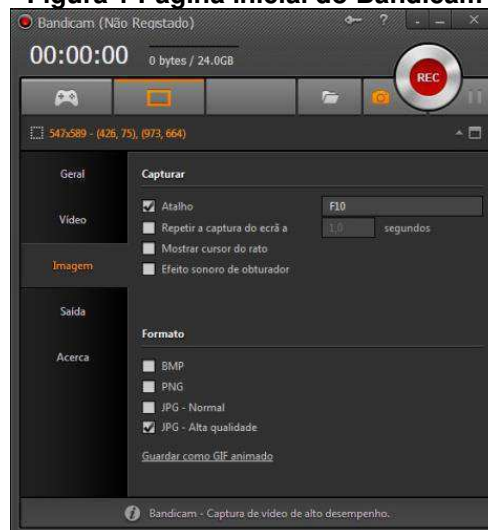
- i. Compilação e quantificação de cenas legendadas e não legendadas do filme e de excertos do romance;
- ii. Descrição e análise do ambiente em que a personagem Holly se encontra e como a construção desse ambiente influencia no seu modo de ser;
- iii. Descrição e análise da construção da personagem, considerando questões imagéticas e de linguagem verbal, levando em conta os diferentes ambientes que ela frequenta.

A opção por trabalhar com imagens em movimento (as cenas selecionadas) é relevante, pois as imagens em movimento em comparação às imagens congeladas (*print screen*) nos mostram com mais clareza as características do ambiente em que Holly vive e os detalhes em relação à sua construção visual, verbal e de personalidade. Para a compilação das cenas foi utilizado o *Bandicam*, software que será apresentado a seguir.

3.5 Bandicam

O *Bandicam* (Figura 1) é um software que captura a tela e seleciona imagens e/ou trechos de imagens em movimento. As imagens podem ser salvas em quatro formatos distintos (BMP, PNG, JPG–Normal, JPG–Alta Qualidade) e os vídeos podem ser em formato AVI ou MP4.

Figura 1 Página inicial do Bandicam



Fonte: Elaborado pela autora.

A versão do *Bandicam* utilizada (3.0.3.1025) foi obtida gratuitamente na internet através de *download* no site <http://www.bandicam.com/br/>. O *software* seleciona trechos de até 10 minutos em um único arquivo, e após esse tempo, um novo arquivo deve ser criado. Esses arquivos são salvos em uma única pasta.

A captura de vídeos com resolução de até 1280x800 é feita pelo botão F12, e de imagens através do F11. Tais *hotkeys*, como denominados pelo programa, podem ser alterados pelo usuário. Além da captura através dos *hotkeys*, o *Bandicam* também permite o modo de gravação do ecrã. Neste modo de gravação, o usuário seleciona o tamanho da tela de gravação e aperta em *REC* para iniciar e parar a gravação, ou na imagem da câmera fotográfica para capturar uma imagem.

4 ANÁLISE DAS CENAS

Neste capítulo, focaremos na análise das cenas e dos excertos selecionados, fazendo a relação entre cenas, excertos e referencial teórico. Conforme exposto anteriormente, foram selecionadas 11 cenas legendadas e 1 cena não legendada. Essa disparidade entre o número de cenas legendadas e de cenas não legendadas é uma característica do cinema falado. O cinema falado, mais especificadamente, o cinema sonoro surge em 1928 e a narrativa desse período tinha que ser simples e era construída por meio da linearidade de planos, pois algo muito complexo poderia prejudicar a compreensão da narrativa (GAUDREULT; JOST, 2009), ou seja, os cortes mais bruscos entre uma cena e outra e uma sequência imagética narrada de forma mais rápida só foi possível à medida que o cinema foi evoluindo. O filme *Breakfast at Tiffany's* é composto por essa narrativa simples, ou seja, com cenas que seguem uma sequência linear, sem muita ação ou mudanças bruscas entre as cenas, com cenas com pouco movimento de câmera e inteiramente dialogadas, proporcionando um ritmo mais lento para o filme. Por essa razão, o filme, apesar de ser dos anos 60, se encaixa nas características do cinema falado.

4.1 O mundo de Holly

Holly mora em um pequeno apartamento localizado na Rua 71 Leste, 169, entre a Terceira Avenida e a Avenida Lexington no bairro Upper East Side localizado na cidade de Manhattan, NY⁶. Vejamos a Figura 2:

Figura 2 O bairro e o apartamento



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

⁶ WASSON, 2011.

O Upper East Side⁷ é um bairro predominantemente residencial, mas é conhecido também pelos seus clubes, restaurantes, hotéis e lojas de marcas famosas, a maioria concentrado na Quinta Avenida⁸, principal avenida da cidade de Manhattan. Os principais clubes da época em que o filme foi lançado eram o 21 Club e o El Morocco, ambos frequentados por Holly, e uma das lojas de marcas é a joalheria Tiffany's, para onde Holly vai quando quer esquecer seus problemas, pois mesmo não tendo dinheiro suficiente para comprar uma joia, ela fica apenas olhando a vitrine da loja (Figura 3).

Figura 3 Tiffany's



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

CENA 1

No início do filme (00:03:00 – 00:04:25), Holly está voltando para casa depois de ter passado a noite fora, provavelmente em alguma festa, quando vê que um de seus clientes está esperando por ela em frente ao seu prédio. Notando a sua presença, Holly tenta fugir, mas o Sr. Arbuck a vê e vai ao seu encontro, seguindo-a até a porta de seu apartamento.

O Sr. Arbuck é um homem que se encaixa no perfil de marido milionário, mas Holly só queira que ele lhe desse um determinado valor em dinheiro e ao conseguir o dinheiro ela perde o interesse. Esse desinteresse pode ser percebido quando Holly troca o nome do Sr. Arbuck pelo nome de outro cliente. Vejamos uma parte os diálogos desta cena na Tabela 1:

Tabela 1: Diálogo entre Holly e Sr. Arbuck

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Sr. Arbuck	<i>What happened to you, anyway?</i>	<i>O que aconteceu com você?</i>

⁷<http://streeteasy.com/neighborhoods/upper-east-side/#map-location>. Acesso em 01 de setembro de 2016.

⁸ <http://visit5thavenue.com/>. Acesso em 01 de setembro de 2016.

Sr. Arbuck	<i>You take off for the powder room and that's the last I see you.</i>	<i>Você foi ao toailete e foi a última vez que te vi.</i>
Holly & Sr. Arbuck	<i>-Now, really, Harry... -Harry was the other guy.</i>	<i>É mesmo, Harry? - Harry era o outro cara.</i>
Sr. Arbuck	<i>I'm Sid. Sid Arbuck. You like me, remember?</i>	<i>Eu sou Sid. Sid Arbuck. Você gosta de mim, lembra?</i>
Sr. Arbuck	<i>Come on, baby. You like me. You know you do.</i>	<i>Vamos lá, boneca, você gosta de mim.</i>
Holly	<i>I worship you, Mr Arbuck,</i>	<i>Eu te venero, Sr. Arbuck.</i>
Holly & Sr. Arbuck	<i>-but good night, Mr Arbuck. -Baby, wait a minute. What is this?</i>	<i>- Boa noite, Sr. Arbuck. - Espere um instante! Que é isto?</i>
Sr. Arbuck	<i>You like me. I'm a liked guy.</i>	<i>Você gosta de mim. Eu sou um cara simpático.</i>
Sr. Arbuck	<i>You like me, baby. You know you do.</i>	<i>Você gosta de mim. Sabe que gosta.</i>
Sr. Arbuck	<i>Didn't I pick up the check for five people?</i>	<i>Você não pegou o cheque para 5 pessoas...</i>
Sr. Arbuck	<i>Your friends.</i>	<i>Seus amigos?</i>
Sr. Arbuck	<i>I've never seen them before.</i>	<i>Eu nunca os vi antes.</i>
Sr. Arbuck	<i>And when you asked for a little change for the powder room,</i>	<i>E quando pediu troco para o toailete...</i>
Sr. Arbuck	<i>what do I give you? A \$50 bill.</i>	<i>eu lhe dei uma nota de 50 dólares.</i>
Sr. Arbuck	<i>Now doesn't that give me some rights?</i>	<i>E isso não me dá algum direito?</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando as falas em destaque de Holly, vemos que mesmo tentando se esquivar do seu cliente e demonstrando desinteresse com frases curtas, ela não o destrata nem utiliza um tom de voz que seja rude ou que indique certa frieza ou arrogância. O fato de ela ter escolhido a palavra *worship* em “*I worship you, Mr. Arbuck*”, que foi traduzida para o português como “*Eu te venero, Sr. Arbuck.*”, mostra que ela faz uso de palavras que tem um poder de persuasão, significando que quando Holly está na companhia de um cliente, ela não faz uso de uma linguagem coloquial, pois a sua forma de falar e a escolha de suas palavras são de suma importância, visto que ela está tentando conquistar um milionário para se casar.

De acordo com van Leeuwen (2011), os filmes são compostos por elementos multimodais que tencionam transmitir uma mensagem. No momento em que Holly conversa com seu cliente, o elemento multimodal em destaque é seu tom de voz que, apesar de não ser rude, indica que ela não está interessada em conversar com ele. Corroborando van Leeuwen (2011), Aumont (2011) defende que a voz é um indicativo narrativo, pois cada personagem tem sua própria voz e seu

próprio timbre, que estão inter-relacionados e complementam a representação visual da personagem. Nessa cena, o tom de voz de Holly é complementado pela sua linguagem corporal. Vejamos a figura a seguir:

Figura 4 Holly se esquivando do seu cliente



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Observando a Figura 4, percebemos que a linguagem corporal de Holly complementa a sua fala e o seu tom de voz. Tanto as suas falas curtas e rápidas, como suas tentativas de se esquivar do cliente trabalham em conjunto para reforçar a ideia de que Holly não demonstra interesse pelo Sr. Arbuck e quer que ele vá embora. Segundo Gaudreault e Jost (2009), a relação palavra-imagem é uma especificidade da linguagem cinematográfica e da narrativa fílmica, que é construída com a intenção de transmitir uma mensagem a ser decodificada pelo receptor do filme. Nesse caso, a mensagem seria a demonstração do desinteresse.

No filme, o desinteresse de Holly consegue fazer com que o cliente desista e vá embora. No romance, Holly também demonstra o mesmo desinteresse e o diálogo é o mesmo, porém quando o Sr. Arbuck está prestes a ir embora, Holly o convida para entrar em seu apartamento. De acordo com o narrador, Holly estaria apenas provocando, pois sua real intenção desde o começo era convidá-lo para entrar em seu apartamento:

Excerto 1: Diálogo entre Holly e Sr. Arbuck

"Hey, baby! he said, for the door was closing in his face.

"Yes, Harry?"

Harry was the other guy. I'm Sid. Sid Arbuck. You like me."

I worship you, Mr. Arbuck. But good night, Mr. Arbuck."

Mr. Arbuck stared with disbelief as the door shut firmly. "Hey, baby, let me in, baby. You like me, baby. I'm a liked guy. Didn't I pick the check, Five people, your friends, I never seen them before? Don't that give me the right you should like me? You like me, baby."

He taped the door gently, then louder; finally he took several steps back, his body hunched and lowering, as though he meant to charge it, crash it down. Instead, he plunged down the stairs, slamming a fist against the wall. Just as he reached the bottom, the door of the girl's apartment opened and she poked out her head.

"Oh, Mr. Arbuck..."

He turned back, a smile of relief oiling his face: she'd only been teasing.

"The next time a girl wants a little powder-room change," she called, not teasing at all, "take my advice, darling: don't give her twenty cents!"

Fonte: Capote, 2008, p. 13-14.

Enquanto a Holly do filme dispensa seu cliente, a Holly do livro leva-o para o seu apartamento, deixando mais claro que Holly é uma prostituta. Essa mudança em relação às atitudes da personagem aconteceu devido a dois motivos: a censura e a atriz. Segundo Wasson (2011, p.71), Truman Capote escreveu uma Holly que é uma prostituta da alta classe, que diz e faz o que quer, porém ela tem apenas 18 anos e a Hollywood daquela época não estava interessada em fazer filmes polêmicos, bem como não queria a imagem de Audrey Hepburn ligada a uma personagem tão polêmica e diferente das "boas moças" que ela vinha interpretando. Então, os roteiristas transformaram *Breakfast at Tiffany's* em uma comédia romântica e "Holly lutaria contra a promiscuidade" (WASSON, 2011, p. 109), se tornando uma personagem que é uma acompanhante de luxo, mas que também é uma boa moça do interior do Texas.

As mudanças do filme corroboram as ideias que Hutcheon (2011) traz ao fazer uma relação entre adaptação e prestígio cultural. A autora diz que toda adaptação busca um reconhecimento cultural, mas para isso deve levar em consideração seu público-alvo, a forma midiática envolvida e as exigências técnicas dessa mídia e a mensagem a ser transmitida, pois não basta apenas adaptar, é necessário saber como adaptar.

CENA 2

Mais adiante no filme (00:26:30 – 00:38:05), vemos um exemplo concreto do ambiente em que Holly frequenta, principalmente, das festas que ela vai e das pessoas com quem convive. A festa acontece no apartamento de Holly e está repleta de pessoas da alta sociedade, todas bem vestidas, conforme exige o contexto. Vejamos a Figura 5:

Figura 5 Festa



Fonte: Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Nessa festa, Holly reencontra uma amiga que chega acompanhada por dois homens, José e Rusty, ambos milionários. Holly imediatamente reconhece um deles. Segundo ela, Rusty é o nono homem mais rico dos Estados Unidos com menos de 50 anos. Paul fica impressionado com o fato de ela saber disso, porque ele mesmo não faz ideia de quem esse milionário seja. Isso significa que, Holly não procura qualquer milionário, ela sabe quem é rico ou quem deixou de ser. Vejamos o diálogo entre Holly e Paul na Tabela 2:

Tabela 2 Diálogo entre Holly e Paul

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Paul & Holly	-What's that? -Mag Wildwood.	- Quem é? - Mag Wildwood.
Holly	<i>She's a model, believe it or not, and a thumping bore.</i>	<i>Ela é modelo, uma pessoa insuportável.</i>
Holly	<i>But just look at the goodies she brought with her.</i>	<i>Mas olhe para as mercadorias que ela trouxe.</i>
Paul	<i>He's all right,</i>	<i>Ele parece bem.</i>
Paul	<i>I suppose, if you like dark, handsome, rich-looking men</i>	<i>Se você gosta de homens morenos, bonitos, de aparência rica...</i>
Paul	<i>with passionate natures and too many teeth.</i>	<i>passional e com todos os dentes.</i>
Holly	<i>I don't mean that one. I mean the other one.</i>	<i>Me refiro ao outro.</i>
Paul & Holly	-The other one? -He's Rusty Trawler.	- Aquele outro? - É Rusty Trawler.
Paul	<i>Rusty Trawler.</i>	
Holly	<i>He happens to be the ninth-richest man in America under 50.</i>	<i>Ele é o nono homem mais rico dos EUA com menos de 50 anos.</i>
Paul	<i>Now that indeed is a remarkable piece of information to have at your fingertips.</i>	<i>É uma informação surpreendente para ter na ponta da língua.</i>
Holly	<i>I keep track of these things.</i>	<i>Eu me informo sobre essas coisas.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando a fala destacada de Holly, é perceptível que para ela, esses milionários são objetos e mercadorias, mas uma mercadoria de muito valor. A palavra em inglês utilizada por Holly foi *goodies*⁹, uma palavra informal que significa um objeto desejável, atrativo e de muito deleite. Provavelmente, Holly escolheu essa palavra, porque estava com Paul e a conversa entre eles é sempre bem informal, uma vez que os dois são amigos e ela não precisa policiar a sua fala. Mais uma vez temos a voz como um indicativo narrativo e de construção da personagem (AUMONT, 2011).

Holly então decide ir ao encontro de sua amiga, mas sua verdadeira intenção é tentar conquistar esse milionário. Vejamos como Holly se comporta diante desses milionários observando a Figura 6 e a sua fala na Tabela 3.

Figura 6 Holly e Rusty Trawler



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Tabela 3 Diálogo entre Holly e José

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>You just make yourself right at home, senhor.</i>	<i>Por favor, sinte-se a vontade.</i>
José	<i>Oh, do not trouble yourself.</i>	<i>Ora, não se preocupe comigo.</i>
José	<i>I'm contented to stand observing the customs of your country.</i>	<i>Eu fico contente em observar os costumes do seu país.</i>
Holly	<i>Okay, you do that.</i>	<i>Ótimo, faça isso.</i>
Holly	<i>Now, come along, Mr. Trawler.</i>	<i>Venha comigo, Sr. Trawler.</i>
Holly	<i>Let's see what we can find to amuse you with.</i>	<i>Vamos ver o que posso fazer para te divertir.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Como podemos observar, o modo como Holly se comporta e seu jeito de falar muda rapidamente, quando ela interage com os milionários. Vemos que ela não usa palavras ou expressões coloquiais ou informais, mas sim palavras que

⁹ <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/goodies>. Acesso em 24 de agosto de 2016.

demonstram elegância, que contribuem para aumentar o seu charme, como *come along* e *amuse*. No entanto, ao analisarmos as legendas em português, percebemos que apesar, das informações essenciais estarem presentes, as legendas “*Venha comigo, Sr. Trawler.*” e “*Vamos ver o que posso fazer para te divertir.*” não trazem a mesma elegância da fala de Holly, uma vez que o tradutor usou *venha comigo* e o pronome *te*, resultando em fala um pouco informal para o contexto.

Georgakopoulou (2009) e Linde e Kay (2009) pontuam que o tradutor deve levar em consideração no momento da legendagem: a relevância do enredo e o estilo de falar das personagens. Esses aspectos ditam o que deve ser legendado, quando uma personagem fala para que o espectador não perca qualquer informação importante que pode prejudicar o entendimento do filme, bem como para que as falas das personagens não se tornem ambíguas ou mal elaboradas. Quando o tradutor não traz a mesma elegância da fala de Holly em inglês para as legendas em português, a tradução não afeta a narrativa do filme, mas prejudica a construção da personagem, pois perdemos uma das características da personagem, que é a mudança no seu modo de falar, quando ela é apresentada ao milionário.

Com essa cena podemos concluir que o ambiente e as pessoas influenciam no modo de falar de Holly, pois vimos que com Paul, Holly tem um jeito de falar e de se portar, mas quando tem que se misturar com pessoas da alta sociedade, ela se transforma. Segundo Castro (2011) e Aumont (2011), toda imagem, seja ela cinematográfica ou não, exprime uma significação da realidade, trazendo informações visuais já conhecidas que serão decodificadas e confrontadas com as informações previamente conhecidas, isto é, que o contexto e as pessoas ao nosso redor ditam como devemos falar e nos comportar.

Essa relação que o cinema cria com a realidade do espectador é possível por causa da tradução intersemiótica (JAKOBSON 1959, 2004; PLAZA, 2013), que além de acontecer na interação do verbal (as falas de Holly) com o não verbal (o comportamento de Holly), também acontece nas interações entre espectador e filme, uma vez que o espectador traz algo do filme para a sua realidade (GOROVITZ, 2006), pois o filme oferece ao espectador uma sensação de familiaridade (AUMONT, 2011), que nesta cena é a constante adaptação que Holly faz de acordo com o contexto em que ela está inserida.

No romance também temos essa passagem da festa. Assim como no filme, a festa também acontece no apartamento de Holly, mas diferentemente do filme, o romance já traz Holly como uma conhecida de Rusty Trawler, e a relação que há entre eles não é suavizada como no filme, uma vez que Rusty já é cliente de Holly. Vejamos o Excerto 2 do romance que mostra uma conversa entre Holly e Rusty:

Excerto 2: Conversa entre Holly e Rusty Trawler

Rusty Trawler came carrying a Martini; he handed it over without looking at me. "I'm hungry," he announced, and his voice, retarded as the rest of him, produced an unnerving brat-whine that seemed to blame Holly. "It's seven-thirty, and I'm hungry. You know what the doctor said."

"Yes, Rusty. I know what the doctor said."

"Well, then break it up. Let's go."

"I want you to behave Rusty." She spoke softly, but there was a governess threat of punishment in her tone that was caused an odd flush of pleasure, of gratitude, to pink his face.

"You don't love me," he complained, as though they were alone.

"Nobody loves naughtiness." [...]

Fonte: Capote, 2008, p. 40-41.

Assim como no Excerto 1 e nos excertos a seguir, a questão da prostituição é mais explícita no romance, enquanto que no filme, essa temática é suavizada, seja por trazer uma Holly mais ingênua do que a Holly do romance, seja, como acontece neste caso, ao trazer personagens que não têm uma ligação prévia com Holly. Essa suavização acontece, conforme exposto anteriormente, devido à ligação entre atriz-personagem, uma vez que, Hollywood e os produtores não queriam a imagem de Audrey Hepburn relacionada a uma personagem que é uma garota de programa, interessada apenas em dinheiro, luxo e riqueza.

Essa mudança na relação entre as personagens comprova a afirmação de Hutcheon (2013), isto é, que na adaptação o enredo permanece, mas a apresentação da história pode mudar, pois a adaptação não oferece uma relação fiel ou literal ao texto fonte, mas cria uma conexão com um esse texto (GENETTE, 1982 apud. HUTCHEON, 2013).

CENA 3

Esta cena mostra mais um exemplo dos ambientes frequentados por Holly. Nessa cena (00:39:47 – 00:41:40) vemos Holly acompanhada de Paul em uma das suas visitas ao seu cliente Sally Tomato na prisão. Holly toda semana visita Sally Tomato, conhecido por ser o chefe da máfia, mas segundo Holly, a polícia nunca conseguiu provar que ele faz parte da máfia, apenas que ele sonegou o imposto de renda. A cada visita Holly repassa para o suposto advogado de Sally, Sr.

O'Shaughnessy, o “boletim do tempo”, que é uma mensagem codificada com instruções ou ordens para serem repassadas para o restante da máfia.

Sally ajuda Holly com suas finanças, para isso ele pede que ela anote em um bloco de notas como e com o quê ela gasta seu dinheiro. Vejamos as anotações de Holly através da fala de Sally na Tabela 4:

Tabela 4 Fala de Sally

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Sally	<i>"Mr Fitzsimmons, powder room, \$50."</i>	<i>"Sr. Fitzsimmons... toalete, 50 dólares."</i>
Sally	<i>"Less \$18."</i>	<i>"Menos 18 dólares para reparo de um vestido preto de cetim."</i>
Sally	<i>"Repair one black satin dress."</i>	
Sally	<i>"Cat food, 27 cents."</i>	<i>"Comida do gato, 27 centavos."</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando as legendas, percebemos que Holly, apesar de querer frequentar a alta sociedade, não consegue economizar seu dinheiro e, conseqüentemente, não tem dinheiro suficiente para manter-se dentro da alta sociedade, diferentemente das outras pessoas com quem ela convive, que são ricas e não se interessam em economizar, pois possuem dinheiro suficiente para gastar com o que desejarem.

Gaudreault e Jost (2009) afirmam que o cinema cria uma simultaneidade de ações diegéticas sucessivas e ao mesmo tempo possibilita a decomposição dessas ações em partes menores, liberando uma maior quantidade de informações. Essa decomposição nos traz a informação de que Holly, na verdade, não é essa representação de luxo que ela está tentando passar a todo o momento.

Mais adiante, nessa mesma cena, Holly revela sua opinião a respeito dos seus clientes, revelando que todos os homens que ela conhece são “ratos”. Vejamos a fala de Holly:

Tabela 5 Fala de Holly

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>Sally, darling, please stop. You're making me blush.</i>	<i>Sally, querido. Pare, por favor. Está me fazendo corar!</i>
Holly	<i>But you're right about Jack Fitzsimmons, he's an absolute rat.</i>	<i>Está certo sobre Jack Fitzsimmons. É um rato completo.</i>
Holly	<i>I guess, of course, I don't really know anybody but rats.</i>	<i>Acho que não conheço ninguém a não ser ratos.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao chamar seus clientes de “ratos”, Holly está confessando que já foi enganada por eles, pois tanto em inglês (*rat*¹⁰) quanto em português (*rato*¹¹), esta palavra é utilizada para fazer referência às pessoas desagradáveis, não leais e que enganam outras pessoas. Então, ao fazer uma análise conjunta da palavra (a fala de Holly e seu tom de voz) e da imagem (Figura 7), podemos comprovar, através das expressões faciais de Holly e do seu tom de voz um pouco raivoso, que isso realmente aconteceu e que ela não está apenas falando só por falar.

Figura 7 Holly chama seus clientes de “ratos”



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Essa interação entre o verbal (a fala de Holly e seu tom de voz) e o não verbal (a imagem cinematográfica) mostra mais uma vez o uso da tradução intersemiótica em contexto cinematográfico (BRANCO, 2016), bem como reforça novamente que o timbre da voz é indicativo narrativo, uma vez que nesse contexto cinematográfico os dois sistemas linguísticos (o verbal e o não verbal) e a voz da Holly tencionam transmitir e comunicar suas ideias e seus sentimentos.

Ao analisarmos com mais detalhes as ações diegéticas desta cena, nos deparamos com duas outras informações relevantes. A primeira está relacionada ao modo como Holly fala dos seus clientes, quando não está na companhia deles. Assim como na Cena 2, o comportamento de Holly é diferente, quando ela está diante de um cliente ou milionário e quando ela está com Paul. Com base nessa cena, bem como na anterior, comprovamos que Holly adapta o seu comportamento conforme o contexto e situação em que se encontra. A segunda informação relevante é que Holly, nessa cena e na Cena 2, está usando o pretinho básico e com isso, podemos dizer que ela só usa esse tipo de vestido quando está a trabalho. Ao optar pelo pretinho básico, Holly nos mostra que tem senso de moda e que mesmo

¹⁰ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rat> Acesso em 25 de agosto de 2016.

¹¹ <http://www.dicio.com.br/rato/> Acesso em 25 de agosto de 2016.

não sabendo economizar dinheiro, ela preza pelo seu modo de se vestir, pois o modo como ela se veste é uma forma dela expressar seu jeito de ser (característica muito comum dos anos 60) e, principalmente, seu jeito de se manter na alta sociedade de Manhattan.

A cena mostra exatamente essa dualidade que é a vida de Holly: a noite ela é uma garota de programa que frequenta as festas e os restaurantes mais luxuosos de Manhattan, mas durante o dia ela volta a ser apenas uma jovem do interior do Texas em busca de estabilidade, mas que não sabe economizar o dinheiro que ganha. Ao fazermos essas conclusões a respeito de Holly, mostramos que a semiótica, como defendem Santaella (2005) e Castro (2011), está presente em todo e qualquer fenômeno comunicativo, produzindo significados e sentidos, bem como que um signo, seja ele verbal ou não verbal, tem valores culturais e ideológicos.

CENA 4

A cena (00:59:44 – 01:01:42) inicia com Holly e Paul chegando ao prédio onde moram. Holly está completamente bêbada. Ela decidiu se embriagar porque em menos de um dia ela reencontrou seu ex-marido e se despediu dele novamente, dessa vez para sempre. O ex-marido de Holly também é do interior do Texas e é um homem mais velho do que ela. Se despedir dele foi difícil para Holly, pois foi ele quem acolheu ela e seu irmão, quando eles estavam precisando de um lugar para morar. Então para esquecer os seus problemas Holly pede a Paul que só a leve para casa quando ela estiver completamente bêbada. Devido ao álcool, Holly, mais uma vez, fala mal dos seus clientes, sempre chamando-os de “ratos”. Vejamos a Tabela 6 com a fala de Holly:

Tabela 6 Fala de Holly

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>Tom, Dick, and Harry. No Correction.</i>	<i>Cada Tom, Dick e Harry...</i>
Holly		<i>Não. Correção.</i>
Holly	<i>Every Tom, Dick and Sid, Harry was his friend.</i>	<i>Cada Tom, Dick e Sid... Harry era seu amigo.</i>
Holly	<i>Anyway, every Tom, Dick and Sid thinks that if he takes a girl to dinner,</i>	<i>Enfim, cada Tom, Dick, e Sid...</i>
Holly	<i>she'll just curl up like a kitten in a little furry ball at his feet, right?</i>	<i>pensa que se levar uma garota para jantar...</i>
Holly		<i>ela vai se jogar a seus pés.</i>
Holly	<i>I have by actual count been</i>	<i>Eu fui jantar, pela conta</i>

	<i>taken to dinner</i>	<i>atual...</i>
Holly	<i>by 26 different rats in the last two months.</i>	<i>com 26 ratos diferentes nos dois últimos meses.</i>
Holly	<i>Twenty-seven, if you count Benny Shacklett,</i>	<i>27, se você contar Benny Shacklett...</i>
Holly	<i>who is in many ways a super rat.</i>	<i>que é de muitas maneiras, um super-rato.</i>

Fonte: Elaborado pela autora

A fala de Holly nos revela quantos clientes ela tem e de como é o tratamento deles para com ela. Quando Holly afirma que seus clientes acham que ela deve se jogar aos pés deles, percebemos o tom irônico na voz de Holly (AUMONT, 2011). Isso mostra que Holly tem um jogo de cintura e usa o próprio jogo dos seus clientes para conseguir o que ela quer, sempre saindo por cima. Com isso podemos dizer que, por um lado, Holly é inocente para algumas coisas, como o fato de que ela não percebe que ao visitar o chefe da máfia na prisão e repassar para o ‘advogado’ as informações que ela recebe, ela está colaborando com a máfia. Por outro lado, ela é muito inteligente, pois conhece os seus clientes ou o tipo deles para manipulá-los com seu charme, sempre conseguindo a quantia em dinheiro que deseja.

Essas conclusões a respeito de Holly são corroboradas pelo *feedback effect* (GEORGAKOPOULOU, 2009). Com o *feedback effect* é possível chegar a conclusões a respeito da construção das personagens e da narrativas fílmica sem a necessidade da explicação verbal sobre uma personagem, como é o caso dessa cena, pois a organização lógica e sequencial da narrativa fílmica juntamente com os aspectos multimodais fazem esse papel explicativo e narrativo (van LEEUWEN, 2011; GAUDREAULT; JOST, 2009)

Observando as legendas, é possível perceber uma relação simbólica entre ‘gato’ e ‘rato’, mais especificamente na fala de Holly “*she'll just curl up like a kitten in a little furry ball at his feet, right?*”. Sendo Holly comparada ao gato, por querer ser independente, uma vez que ela se considera um “espírito livre” (ver Cena 12), e seus clientes são comparados aos ratos, por serem pessoas que tentam enganá-la e por ela persegui-los. No entanto, essa relação não aparece nas legendas em português, e, com isso, afeta a forma como a construção da personagem é feita. A relação entre Holly e seu gato de estimação também é relevante, pois Holly por ser um “espírito livre”, não coloca um nome no seu gato, para ela, o gato é apenas

“Gato”. Dessa forma, ela não cria qualquer tipo de laço afetivo e, assim como seu gato, é um ser livre.

Ainda nessa cena, Holly revela a Paul que não quer mais trabalhar como garota de programa, pois se dedicará a conquistar Rusty Trawler, o milionário que ela conheceu no dia da festa em seu apartamento. Vejamos a sequência de imagens na Figura 8.

Figura 8 Holly fala sobre sua profissão



Fonte: Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Analisando as imagens na Figura 8, sem levar em consideração as falas das personagens, vemos de forma concreta que a imagem cinematográfica é a unidade básica da narrativa fílmica e é o caráter icônico do cinema (GAUDREAU; JOST, 2009), bem como que um filme é uma grande unidade que conta uma história por meio de uma sequência de imagens organizadas de forma coesa, ininterrupta e contínua (AUMONT, 2011).

Ao analisarmos as falas na Figura 8, percebemos que elas mostram pela primeira vez Holly fazendo uma referência a sua profissão (*field*), que foi traduzido

para *campo*. Essa é primeira e única vez que Holly faz um comentário direto, mas implícito a respeito da sua profissão.

O que Holly chama de *field/campo* também pode ser interpretado como a sociedade e/ou o meio que ela se insere e frequenta. Essa dupla interpretação a respeito do *field/campo* é possível, pois quando os signos são traduzidos e interpretados eles tendem a formar novos objetos imediatos, isto é, novas representações, novas estruturas, novas interpretações, novas realidades e novos sentidos (PLAZA, 2013).

O comentário de Holly sobre sua profissão corrobora o que Plaza (2013) também propõe ser tradução intersemiótica, ou seja, de que esse tipo de tradução começa no ato de pensar sobre e de interpretar o mundo. Logo, ao fazer esse comentário, Holly está interpretando o mundo em que ela vive e aos poucos vai enxergando que a alta sociedade não é tão luxuosa quanto ela imaginava que seria.

Ao final dessa cena temos mais um comentário de Holly a respeito dos seus clientes, dessa vez o alvo é o próprio milionário que ela quer devotar todos os seus talentos para conquistá-lo. Vejamos a Figura 9 com o comentário de Holly:

Figura 9 Holly diz que Rusty parece com um porco



Fonte: Fonte: Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Essa cena, assim como nas anteriores, nos mostra o contraste de comportamento de Holly. Reforçando que quando ela está diante de um milionário, ela utiliza todo o seu charme, é atenciosa e delicada, mas na primeira oportunidade que ela tem, ela faz comentários irônicos a respeito dos milionários, sobre sua profissão e sobre o meio que frequenta. Nessas situações a pessoa que está sempre presente é Paul e pode ser devido ao fato de Paul ter a mesma profissão que Holly, apesar de também não ser dito de forma explícita, que Holly se sente a

vontade para dividir com Paul suas frustrações e suas opiniões a respeito dos clientes.

No romance também temos a passagem em que Holly se despede do seu ex-marido, porém no romance, Holly vai ao bar sozinha, e só depois, o seu vizinho a encontra no bar. Vejamos o excerto 3 a seguir:

Excerto 3: Holly falando sobre seu ex-marido

Joe Bell disdainfully settled the fresh martinis in front of us.

“Never love a wild thing, Mr. Bell” Holly advised him. “That was Doc’s mistake. He was always lugging home wild thing. A hawk with a hurt wing. One time it was full-grown bobcat with a broken leg. But you can’t give your heart to a wild thing: the more you do, the stronger they get. Until they’re strong enough to run into the woods, or fly into a tree. Then a taller tree. Then the sky. That’s how you’ll end up, Mr. Bell. If you let yourself love a wild thing. You’ll end up looking at the sky.”

“She’s drunk.” Joe Bell informed me.

“Moderately” Holly confessed. “But Doc knew what I meant. I explained it to him very carefully and it was something he could understand. We shook hands and held on to each other and he wished me luck.” She glanced at the clock. “He must be in the Blue Mountains by now.”

“What’s she talking about?” Joe Bell asked me.

Holly lifted her martini. “Let’s wish Doc luck, too,” she said, touching her glass against mine. “Good luck; and believed me, dearest Doc-it’s better to look at the sky than live there. Such an empty place; so vague. Just a country where the thunder goes and things disappear.

Fonte: Capote, 2008, p. 74.

Durante todo o momento em que Holly está no bar, ela só fala do seu ex-marido. Diferentemente do filme, esta passagem do romance não traz Holly falando mal dos seus clientes, bem como não mostra Holly voltando para o seu apartamento depois que deixa o bar, e não sabemos se foi seu vizinho que a levou em casa ou se ela foi sozinha.

Essa diferença entre o filme e o romance reforça que as adaptações são reinterpretações, recriações e, inevitavelmente, uma experiência intertextual, que não têm a intenção de ser melhor ou de substituir o texto fonte, mas recriá-lo, reciclá-lo, preservá-lo e torná-lo mais acessível, pois antes de serem adaptadores e criadores, esses profissionais são considerados interpretantes responsáveis por repassar através de suas adaptações as heranças culturais (HUTCHEON, 2013) que, nesse caso, resultou no fato de que o filme é mais conhecido e mais popular do que o romance em que o filme se baseia, bem como imortalizou a atriz Audrey Hepburn, que até os dias atuais é considerada um ícone da moda e do cinema Hollywoodiano.

CENA 5

Nesta cena (01:06:12 – 01:08:28), Paul chega no apartamento de Holly com um jornal em mãos para mostrá-la que Rusty está falido e que ele se casou com outra mulher. Ela diz que já está sabendo disso, mas que está decepcionada consigo mesma por não ter percebido quem ele realmente era. Com a ajuda do *feedback effect* (GEORGAKOPOULOU, 2009) e da tradução intersemiótica em contexto cinematográfico (BRANCO, 2016) inferimos que apesar de Holly ser quem ela é, ela não gosta de ser enganada pelas pessoas, e mesmo que queira se casar com um homem rico, no fundo Holly também procura um homem que além de rico, seja gentil.

O uso da tradução intersemiótica é perceptível quando Holly pergunta a Paul (a quem ela chama de Fred por ele ser parecido com seu irmão) se ele se casaria com ela, caso ela fosse rica e ele afirma que sim. Por mais que Paul diga que se casaria por causa do dinheiro, no fundo ele está querendo dizer que se casaria com Holly de qualquer maneira. A mesma coisa pode ser dita a respeito de Holly, isto é, por mais que ela diga que só se casaria com ele se ele tivesse dinheiro, as instâncias semióticas de sinais visuais não verbais e os aspectos multimodais, ou seja, seus gestos e suas expressões faciais, dizem o contrário (REMAEL, 2010; van LEEUWEN; 2011).

Tabela 7 Diálogo entre Holly e Paul

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>I'll tell you one thing, Fred, darling,</i>	<i>Vou te dizer uma coisa, Fred, querido...</i>
Holly	<i>I'd marry you for your money in a minute.</i>	<i>Pelo seu dinheiro eu casaria com você num segundo.</i>
Holly & Paul	<i>-Would you marry me for my money? -In a minute.</i>	<i>- Casaria comigo pelo meu dinheiro? - Em um segundo.</i>
Holly	<i>So I guess it's pretty lucky neither of us is rich, huh?</i>	<i>Então acho que é sorte que nenhum de nós seja rico.</i>
Paul	<i>Yeah.</i>	<i>Sim.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

A tristeza em seu rosto (Figura 10) por saber que eles não podem ficar juntos, por serem duas pessoas completamente diferentes e ao mesmo tempo duas pessoas iguais, demonstra que se ela pudesse e tivesse coragem ela se casaria com Paul, mas a forma como ganham dinheiro os impedem de ficarem juntos, pois segundo Wasson (2011), como os dois são acompanhantes de luxo, eles não queriam trocar suas vidas de “segurança financeira por uma vida amorosa.” (WASSON, 2011, p.110).

Figura 10 Holly sabe que não pode se casar com Paul



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Ainda de acordo com Wasson (2011, p.110), ao abandonarem a vida que levam por um amor, eles deixariam de ser “objeto” e passariam a ser pessoas livres e independentes, mas que, ao mesmo tempo, pertenceriam um ao outro. E essa sensação de pertencer à outra pessoa assusta Holly, pois ela acha que esse sentimento não é bom, uma vez que ela estaria ‘presa’ a Paul, e independência e liberdade é para ela de suma importância.

Com base na análise desta cena, podemos dizer que a explicação para Holly se sentir confortável com Paul é devido ao fato dela gostar da atenção que ele dedica a ela, bem como pelo fato de que ele gosta e enxerga apenas a verdadeira Holly, uma jovem que, assim como ele, decidiu seguir o caminho mais fácil para conseguir dinheiro e estabilidade financeira, e não uma garota de programa, que acompanha milionários e frequenta as festas mais luxuosas de Manhattan.

No romance, o vizinho de Holly também fica sabendo da notícia de que o milionário que Holly estava interessada se casou com outra mulher. No entanto, no romance não temos a interação entre Holly e seu vizinho, que o filme trás depois que ambos debatem sobre a notícia do casamento desse milionário. Vejamos como o romance retrata a notícia:

Excerto 4: notícia do casamento de Rusty

TRAWLER MARRIES FOURTH. I was on a subway somewhere in Brooklyn when I saw that headline. The paper that bannered it belonged to another passenger. The only part I could see read: Rutherford “Rusty” Trawler, the millionaire playboy often accused of pro-Nazi sympathies, eloped to Greenwich yesterday with a beautiful- Not that I wanted to read any more. Holly had married him: well, well. I wished I were under the wheels of the train. But I’d been wishing that before I spotted the headline [...]

When I reached my station I bought a paper; and, reading the tail-end of that sentence, discovered that Rusty’s bride was: a beautiful cover girl from the Arkansas hills, Miss Margaret Thatcher Fitzhugh Wildwood. Mag! My legs went so limb with relief I took a taxi the rest of the way home [...].

Fonte: Capote, 2008, p. 74-76.

Novamente temos uma pequena diferença em relação a como uma mesma passagem é retratada na adaptação fílmica e no romance, pois não basta querer adaptar, é preciso levar em consideração a mídia para qual se está adaptando, uma vez que cada mídia tem sua maneira de adaptar (HUTCHEON, 2013). Por essa razão, haverá para um mesmo texto uma diversidade de traduções e adaptações, pois o discurso de uma obra não é algo cristalizado (OUSTINOFF, 2011; GOROVITZ, 2006).

CENA 6

Esta cena (01:39:54 – 01:41:33) mostra que a polícia descobre que o “boletim do tempo” eram instruções ou ordens para serem repassadas para o restante da máfia, e a primeira pessoa que eles prendem é Holly, pois acham que ela tem alguma ligação ou até mesmo que faz parte da máfia. Na delegacia vários fotógrafos e jornalistas estão na entrada, todos querendo tirar uma foto da pessoa que levava e trazia as informações. Ao chegar à delegacia, Holly pausa para os fotográficos e aproveita essa situação para ter seus 30 segundos de fama (Figura 11).

Figura 11 Holly tem seus 30 segundos de fama



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Ao ser entrevistada pelos repórteres a respeito da sua ligação com a máfia, Holly inocentemente diz que não faz ideia do que eles estão falando e reforça que apenas repassava um boletim do tempo que não fazia sentido para ela, bem como que ela não vê motivos para toda essa perseguição a Sally Tomato, pois segundo ela, ele é um amor de pessoa. Vejamos a Tabela 8 com uma parte das perguntas dos repórteres e as respostas de Holly:

Tabela 8 Entrevista de Holly

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly & Repórter 1	-Then you're innocent. -Of course I'm innocent.	- Então é inocente? - É claro que eu sou.
Repórter 2	<i>What are you going to do about it?</i>	<i>O que vai fazer a respeito?</i>
Holly & Repórter 3	-What do you mean? -Well, who's your lawyer?	- O que quer dizer? - Quem é seu advogado?
Holly	<i>I don't know.</i>	<i>Eu não sei.</i>
Holly	<i>Mr O'Shaughnessy, I guess.</i>	<i>O Sr. O'Shaughnessy, eu acho.</i>

Fonte: Elaborada pela autora.

A inocência de Holly quando ela responde que não sabe quem é o seu advogado, reforça o que foi exposto anteriormente a respeito de Holly ser inteligente para lidar com seus clientes milionários, mas inocente quando se trata de Sally Tomato. Essa dualidade de comportamentos mostra que Holly ainda não perdeu toda a sua essência e inocência do interior, mesmo tendo passado por toda transformação no modo de falar e de vestir. Mais uma vez temos a comprovação de que ao analisarmos a imagem cinematográfica sob a luz da intersemiótica, percebemos que uma única imagem tem uma intencionalidade maior do que se pretendia transmitir (AUMONT, 2011).

Essa cena produz significados e sentidos voltados a valores culturais e ideológicos, uma vez que retrata uma determinada perspectiva sobre um contexto social/cultural e/ou um contexto ideológico específico (SANTAELLA, 2005; CASTRO, 2011), ao mostrar que apenas um passo em falso pode destruir a reputação de uma pessoa e, conseqüentemente, resultar na decadência social dessa pessoa, que nesse caso é Holly.

É a partir desse momento que Holly começa a perceber que seu sonho de casar com um milionário e ter uma vida de alta estabilidade financeira e de luxo está completamente destruído, pois um segundo milionário, com quem ela teria mais

chances de se casar, escreveu-lhe uma carta dizendo que não podia ter nenhuma ligação com ela, uma vez que ele tinha uma reputação a zelar.

Nesta cena, assim como na Cena 2, Holly adapta seu modo de falar de acordo com a situação em que está inserida. Ela é gentil com os repórteres e fala como se fosse uma estrela de cinema, dando entrevista para os paparazzi, sua linguagem não é tão formal, mas também não é completamente coloquial como quando está conversando com Paul, ela se adapta ao contexto.

Assim como no Excerto 4, esta passagem da prisão de Holly também é retradada como uma notícia de jornal. Vejamos o Excerto 5 que traz uma parte dessa notícia:

Excerto 5: Notícia sobre a prisão de Holly

That evening night, photographs, photographs of Holly were front-paged by the late edition of the Journal-American and by the early editions of both the Daily Mirror. The publicity had nothing to do with the running horses. It concerned quite another matter, as the headlines revealed: PLAYGIRL ARRESTED IN NARCOTICS SCANDAL (Journal-American), ARRESSTED DOPE-SMUGGLING ACTRESS (Daily News). DRUG RING EXPOSED, GLAMOUR GIRL HELD (Daily Mirror).

Of the loft, the News printed the most striking picture: Holly, entering the police headquarters, wedged between two muscular detectives, one male, one female. [...] The caption read: Twenty-year-old Holly Golithly, beautiful movie starlet and café society celebrity D.A. alleges to be key figure in international drug-smuggling racket linked to racketeer Salvatore "Sally" Tomato [...].

Fonte: Capote, 2008, p. 89-90.

Nesse excerto, através dos adjetivos (*playgirl, dope-smuggling actress*) que são direcionados a Holly na notícia do jornal, vemos de forma mais concreta, que a construção e forma como os outros veem a Holly do romance é completamente diferente da forma como Holly do filme é vista e construída.

Com o Excerto 4, finalizamos a análise dos ambientes que Holly frequenta e como esses ambientes influenciam na construção dessa personagem, ou seja, na sua forma de falar, de vestir e de se comportar. A seguir, analisaremos como a personagem de Holly é construída na adaptação fílmica e como ela evolui em personalidade e fisicamente ao longo do filme.

4.2 Holly Golithly

Holly Golithly é uma jovem do interior do Texas que fugiu de casa aos 14 anos em busca de uma vida estável, mas que envolvesse luxo e riqueza. Apesar de morar na parte mais nobre de Manhattan, viver rodeada de pessoas da alta sociedade de Manhattan e ser acompanhante de luxo dos milionários mais

conhecidos da cidade, o apartamento de Holly não é luxuoso (Figura 12) e ela não é uma pessoa organizada o suficiente para deixá-lo de forma que demonstrasse que um pouco de luxo e riqueza.

Figura 12 Apartamento de Holly



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Para conseguir o que deseja, ela sai com milionários com a intenção (e esperança) de se casar com um deles. Antes da sua vida no Upper East Side, Holly passa por uma transformação, deixando de ser uma típica jovem do interior, mudando seu jeito de se vestir, de falar e de se comportar para se encaixar na alta sociedade de Manhattan. O primeiro passo foi perder seu sotaque interiorano e isso é resolvido com aulas de francês. Em seguida, ela procura saber quem são os milionários que estariam interessados em se casar, para que consiga se aproximar deles o suficiente e tente conquistar um deles para matrimônio.

CENA 7

Na cena inicial do filme vemos Holly saindo de um táxi e parando em frente à joalheira Tiffany's para tomar seu café da manhã. Holly diz que tomar café em frete da joalheria a faz esquecer os seus problemas. O pouco movimento na rua indica que ainda é muito cedo e o modo que Holly está vestida indica que ela passou a noite fora de casa. Esta cena inicial não legendada representa belamente em uma sequência de imagens a descrição física de Holly, o que ela almeja alcançar e como ela vive, ou seja, o seu status econômico e social.

Figura 13 Descrição de Holly no filme



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Essa cena inicial não precisou de falas ou de diálogos para transmitir o que se deseja, pois a forma como as imagens são filmadas (os planos) e organizadas faz esse papel narrativo, pois o cinema possibilita que a descrição de um lugar ou de uma personagem seja feita apenas através de uma sequência de imagem, corroborando a ideia proposta pelos autores Gaudreault e Jost (2009) e van Leeuwen (2011) ao afirmarem que uma imagem pode contar uma história sem a presença da linguagem verbal.

Analisando a Figura 13 podemos inferir que, ao ficar parada em frente à vitrine da loja, observando a vitrine e de estar vestida conforme exige a alta sociedade, Holly tem dinheiro suficiente para comprar uma joia da Tiffany's, joalheria preferida dos milionários daquela época e dos milionários de hoje também.

De acordo com Bernadet (2010), a imagem cinematográfica é filmada através do movimento da câmera, que se desloca dentro de um mesmo espaço ou para espaços diferentes e esse deslocamento guia o espectador em relação ao que deve ser observado, fazendo com que esse espectador vá interpretando aquilo que está sendo mostrado. Como o filme proporciona a interação por meio do uso da percepção visual e auditiva, provocando a colaboração dos sentidos (HUTCHEON), ao interpretar, o espectador cria hipóteses que serão confirmadas ou não ao longo do filme. Esse ato de criar e produzir as hipóteses reforça a ideia de Santaella (2005), ao afirmar que a comunicação acontece através das várias formas de comunicação.

Vejamos no romance, como Holly é descrita pelo seu vizinho quando ele a vê pela primeira vez:

Excerto 6: Descrição de Holly

I went out into the hall and leaned over the banister, just enough to see without being seen. She was still on the stairs, now she reached the landing, and the ragbag colors of her boy's hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow, caught the hall light. It was a warm evening, nearly summer, and she wore a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker. For all her chic thinnes, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks. Her mouth was larger, her nose up-turned. A pair of dark glasses blotted out her eyes. It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman. I thought her anywhere between sixteen and thirty; as it turned out, she was shy two months of her nineteenth birthday. [...]

Of course we'd never met. Though actually, on the stairs, in the streets, we often came face-to-face, but she seemed not quite to see me. She was never without dark glasses. She was always well groomed, there was a consequential good taste in the plainness of her clothes, the blues and the grays and lack of luster that made her, herself, shine so. One might have thought her a photographer's model, perhaps a young actress, except that it was obvious, judging from her hours, she hadn't time to be either.[...]

Fonte: Capote, 2008, p. 12-13; 15.

Com o suporte da Figura 13 e da descrição de Holly no romance, podemos inferir que, tanto no romance quanto na cena inicial do filme, Holly, aparentemente, é uma mulher rica, da alta sociedade de Manhattan que veste roupas luxuosas e usa joias da Tiffany's. Essa inferência acontece, pois o filme e o romance são narrativas, cada uma com um narrador (mesmo ele não sendo explícito no filme), que mostra o estado de Holly que ele quer que o leitor e o espectador veja. (GAUDREULT; JOST, 2009).

CENA 8

Em outra cena (10:18 – 12:21) ainda no começo no filme, acontece o encontro entre Holly e Paul, seu novo vizinho, que pede para usar o telefone de Holly. Eles rapidamente se tornam amigos e à medida que eles vão conversando, Holly lembra que tem um compromisso e pede a Paul que a ajude a encontrar um dos pares do seu sapato. Enquanto Paul procura pelos sapatos, Holly se senta em frente a sua penteadeira para se maquiar. Vejamos a fala de Holly neste momento:

Tabela 9 Fala de Holly

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>You can always tell what kind of person a man really thinks you are</i>	<i>Sabia que dá para saber que tipo de homem ele é...</i>
Holly	<i>by the earrings he gives you.</i>	<i>pelos brincos que lhe der.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisando a legenda, percebemos que Holly identifica o tipo de homem pelo brinco que ele lhe der. Com essa fala, podemos inferir que ela já ganhou brincos bem melhores do que é mostrado na Figura 14. Partindo dessa ideia, podemos

chegar a duas conclusões a respeito de Holly: i) as joias que ela usa são presentes de seus clientes, portanto ela só precisa gastar o dinheiro que ganha com suas roupas; ii) o interesse de seus clientes por ela pode ser medido de acordo com brinco que eles a presenteiam, isto é, quanto maior o valor dos brincos maior é o interesse no cliente em Holly.

Figura 14 Holly se arrumando



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

As interpretações a respeito de Holly são possíveis, pois devido à influência do *feedack effect* (GEORGAKOPOULOU, 2009), bem como da influência das instâncias semióticas, visto que ao analisarmos detalhadamente a imagens e a fala de Holly, percebemos que essas instâncias semióticas guiam o espectador até que ele consiga compreender a intenção que existe entre essas instâncias (GAUDREULT; JOST, 2009).

Mais adiante, nessa mesma cena, Holly conta a Paul, que ela recebe cinquenta dólares cada vez que vai ao *powder room*¹² e relata também que tem outra forma de conseguir dinheiro, que é visitando Sally na prisão. No começo ela pensou em rejeitar, pois cem dólares é o que ela ganha por noite (cinquenta dólares para *powder room* e cinquenta dólares para o táxi), que para época era um valor muito alto. Vejamos como Holly explica porque aceitou esse trabalho:

Tabela 10 Fala de Holly

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>Anyway, about seven months ago, this so-called lawyer, Mr O'Shaughnessy,</i>	<i>Há 7 meses, este tal advogado, o Sr. O'Shaughnessy,</i>
Holly	<i>asked me how I'd like to cheer up a lonely old man</i>	<i>me perguntou se eu não gostaria de agradar um homem velho...</i>
Holly	<i>and pick up \$100 a week at</i>	<i>e ganhar 100 dólares por</i>

¹² De acordo com o Cambridge Dictionary Online, o termo *powder room* é a forma polida para dizer toailete feminino em lugares públicos, como restaurante, hotéis e teatros. Fonte: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/powder-room>. Acesso em 26 de julho de 2016.

	<i>the same time.</i>	<i>semana.</i>
Holly	<i>I told him, "Look, darling, you've got the wrong Holly Golightly."</i>	<i>Eu lhe disse, "Olhe, querido, você deve estar enganado."</i>
Holly	<i>A girl can do as well as that on trips to the powder room.</i>	<i>Eu ganho bem quando vou ao toalete.</i>
Holly	<i>I mean, any gentleman with the slightest chic</i>	<i>Um bom cavalheiro sempre dá 50 dólares para ir ao toalete.</i>
Holly	<i>will give a girl a \$50 bill for the powder room.</i>	
Holly	<i>And I always ask for cab fare, too. That's another \$50.</i>	<i>E sempre peço do taxi também. Já são mais 50.</i>
Holly	<i>But then he said his client was Sally Tomato.</i>	<i>Então ele disse que seu cliente era Sally Tomato.</i>
Holly	<i>He said dear old Sally had seen me at Elmo's or somewhere</i>	<i>E que Sally havia me visto em outro lugar...</i>
Holly	<i>and had admired me à la distance.</i>	<i>e que me admirou à distância.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Observando a legenda, é possível identificar, nas falas em destaque de Holly, alguns elementos que Georgakopoulou (2009) chama de elementos indispensáveis. Em "*He said dear old Sally had seen me at Elmo's or somewhere*", cuja tradução ficou "*E que Sally havia me visto em outro lugar*", vemos que o tradutor optou por não traduzir o nome do clube (Elmo¹³), optando por condensar e resumir a informação contida na legenda em inglês, traduzindo apenas que Holly tinha sido vista em algum outro lugar. O mesmo acontece quando o tradutor traduz literalmente a expressão em francês "*à la distance*" ("*and had admired me à la distance*") resultando em "*e que me admirou à distância.*"

A escolha do tradutor por não traduzir alguns elementos, ou por traduzi-los de forma literal, deve ter sido influenciada pelo público-alvo. De acordo com Georgakopoulou (2009), o tradutor deve levar em consideração o conhecimento do público-alvo em relação à língua e à cultura do filme. Portanto, quando o tradutor decidiu não traduzir aqueles elementos mencionados anteriormente, ele deve ter pensando que o público-alvo não conheceria o clube Elmo nem entenderia a expressão em francês, e como nas legendas não é possível nem há espaço para muitas explicações, o tradutor decidiu condensar esses elementos.

¹³ Elmo, abreviação para El Morocco, era um clube noturno situado na cidade de Nova Iorque. O Elmo era o ponto de encontro da alta sociedade americana e europeia e artistas da época. Hoje, o local é um restaurante e lounge de mesmo nome que serve brunch, almoço, jantar e bebidas. Fonte: http://www.nytimes.com/2004/09/05/nyregion/thecity/ghosts-of-el-morocco.html?_r=0; <http://elmorerestaurant.com/#home>. Acesso em 26 de julho de 2016

Em contrapartida, Georgakopoulou (2009) e Linde e Kay (2009) pontuam outro aspecto que o tradutor deve levar em consideração no momento da legendagem: a relevância do enredo e o estilo de falar das personagens. Esses aspectos ditam o que deve ser legendado quando uma personagem fala, dessa forma, as falas das personagens não se tornem ambíguas ou mal elaboradas e o espectador não perde nenhuma informação importante.

A opção por não traduzir os elementos indispensáveis, não afeta a narrativa do filme, porém afeta a construção da personagem, uma vez que a escolha por não trazer Elmo e “*à la distance*” para as legendas em português, não reproduz as características que são próprias de Holly. Trazer esses dois elementos para as legendas em português é essencial, pois o clube Elmo representa um dos ambientes que Holly frequenta, que conseqüentemente influencia o seu modo de ser e de se expressar, bem como é o caso da expressão “*à la distance*”, que representa uma característica do seu vocabulário. Como Holly era uma menina do interior, ela teve que perder seu sotaque para ser aceita no meio que ela frequenta e para isso ela teve aula de francês, então palavras/expressões francesas fazem parte do seu vocabulário, portanto, essas palavras ou expressões devem aparecer nas legendas em português, uma vez que são elementos indispensáveis para a construção da personagem.

No começo dessa cena Holly é apenas uma jovem do interior que está se arrumando para ir visitar um de seus clientes. A partir do momento em que ela fica pronta, ela já se transforma na Holly que frequenta a alta sociedade de Manhattan, que busca pela constante aceitação dessa sociedade. Isso pode ser comprovado na Figura 15.

Figura 15 Holly se transforma



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

O vestido escolhido por Holly nesta cena e na anterior é o pretinho básico, e com isso, comprovamos mais uma vez, que Holly utiliza esse tipo de vestido quando está a trabalho, seja durante o dia ou durante a noite, visto que é durante dia que acontece as idas de Holly à prisão para visitar Sally Tomato. Essa parte final da cena mostra essa dualidade que é a vida de Holly: durante a noite e nos dias de visita à Sally, ela é uma garota de programa que frequenta as festas e os restaurantes mais luxuosos de Manhattan, mas durante o dia ela volta a ser apenas uma jovem do interior do Texas em busca de estabilidade.

Essa leitura a respeito da personagem é resultado dessa constante interação que o cinema e os textos audiovisuais proporcionam entre linguagem verbal e linguagem não verbal, de forma que uma complementa a outra (BRANCO, 2016; DÍAZ CINTAS, 2010; REMAEL, 2010).

CENA 9

Mais uma vez, Holly está fugindo de um de seus clientes (ver cena 1 da seção 4.1). Ela consegue escapar pela escada de incêndio e se esconde no apartamento de Paul. Nesta cena (21:21 – 23:38), Paul revela que ficou surpreso por saber que Holly recebe cinquenta dólares toda vez que vai ao toalete, mas ela admite que não sabe administrar o dinheiro que ganha.

É nessa cena que Holly conta um pouco sobre a sua história e o motivo pelo qual ela está sempre fazendo de tudo para conseguir economizar algum dinheiro, confessando que tudo que faz para conseguir dinheiro, é para que possa melhorar de vida e poder finalmente trazer seu irmão para morar junto com ela. Vejamos o diálogo entre Holly e Paul:

Tabela 11 Conversa entre Holly e Paul

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Holly	<i>I'm trying to save, but I'm not very good at it.</i>	<i>Eu procuro economizar, mas não sou boa nisso.</i>
Holly	<i>You know, you do look a lot like my brother Fred.</i>	<i>Você se parece mesmo com o meu irmão Fred.</i>
Holly	<i>I haven't seen him, of course, since I was 14. That's when I left home.</i>	<i>Eu não o vi mais desde que eu tinha 14 anos, quando saí de casa.</i>
Holly	<i>And he was already 6'2".</i>	<i>Ele tinha mais de 1m80.</i>
Holly	<i>I guess it must have been the peanut butter that did it.</i>	<i>Acho que foi uma manteiga de amendoim que causou isso.</i>
Holly	<i>Everybody thought he was dotty</i>	<i>Todo mundo achava ele meio bobo...</i>

	<i>the way he gorged himself on peanut butter.</i>	<i>do jeito que lambuzava com manteiga de amendoim.</i>
Holly	<i>But he wasn't dotty.</i>	<i>Mas ele não era bobo.</i>
Holly	<i>Just sweet and vague and terribly slow.</i>	<i>Era doce, vago e terrivelmente lento.</i>
Holly	<i>Poor Fred. He's in the army now.</i>	<i>Pobre Fred. Está no exército agora.</i>
Holly	<i>It's really the best place for him until I can get enough money saved.</i>	<i>É o melhor lugar para ele até eu conseguir guardar algum dinheiro.</i>
Paul & Holly	<i>-And then?</i>	<i>- E então?</i>
	<i>-And then Fred and I...</i>	<i>- Então Fred e eu...</i>
Holly	<i>I went to Mexico once.</i>	<i>Eu fui ao México uma vez.</i>
Holly	<i>It's a wonderful place for raising horses.</i>	<i>É maravilhoso para se criar cavalo.</i>
Holly	<i>I saw one place near the sea that...</i>	<i>Vi um lugar perto do mar...</i>
Holly	<i>Fred's very good with horses.</i>	<i>Fred é muito bom com cavalos.</i>
Holly	<i>But even land in Mexico costs something.</i>	<i>Mas mesmo no México, terra custa alguma coisa.</i>
Holly	<i>And no matter what I do,</i>	<i>E não importa o que eu faça...</i>
Holly	<i>there never seems to be more than a couple of hundred dollars in the bank.</i>	<i>parece que nunca vou ter mais de 200 dólares no banco.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Nessa cena, vemos uma Holly que não está usando vestidos nem joias cara. Aqui, a verdadeira Holly aparece. E ela é pessoa humana que se importa com os outros, principalmente com seu irmão, e que tem um propósito por trás de toda essa ânsia por dinheiro. Ademais, vemos também que Holly se sente confortável o suficiente perto de Paul para demonstrar seu verdadeiro ser e falar sobre sua vida pessoal, sem achar que ele está ultrapassando os limites. A linguagem coloquial da sua fala em inglês aparece também nas legendas em português, significando que o tradutor respeitou a forma de falar de Holly (GEORGAKOPOULOU, 2009; LINDE, KAY, 2009).

A cena e o diálogo trazem também outra característica de Holly. É perceptível através das expressões faciais de Holly (Figura 16), que mesmo levando a vida que ela leva, rodeada de festas, de roupas luxuosas, de pessoas ricas da alta sociedade, ela é uma pessoa sozinha, que tenta a todo custo mudar ou pelo menos melhorar sua vida, e que encontra em Paul uma companhia que ela não encontrou em nenhum de seus clientes.

Nessa cena os aspectos multimodais (as expressões faciais de Holly, a sua linguagem corporal e o seu tom de voz) ajudam no processo de interpretação da mensagem, que essa cena tencionar transmitir, reforçando a ideia proposta por van Leeuwen (2011) ao afirmar que textos audiovisuais envolvem mais de uma forma de linguagem e de código, utilizando diferentes recursos comunicativos, como gestos, linguagem corporal, imagens e sons, que se unem para narrar uma história e transmitir uma mensagem.

Gorovitz (2006) defende que toda mensagem diz mais do que tinha intenção de dizer, quando analisada de forma detalhada, cabendo ao espectador a chegar às conclusões sobre qual é a verdadeira intenção da mensagem. No caso dessa cena, a intenção era mostrar a verdadeira Holly, sem a influência da sociedade que frequenta, sem estar vestida conforme exige essa sociedade, uma Holly que tem uma intenção 'nobre' por trás dessa sua vontade de conseguir dinheiro e casar com algum milionário.

Figura 16 Holly fica triste ao lembrar-se o seu irmão



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Nessa mesma passagem do livro, encontramos uma Holly diferente da que o filme traz. Enquanto no filme Holly demonstra se importar com os outros e ter uma história por trás do seu propósito com dinheiro, o livro apresenta Holly como uma pessoa 'fria', que não se importa com os outros e que age por interesse, indo sempre para o caminho que envolve mais dinheiro, se importando apenas com as aparências e que não quer mudar seu jeito de ser. Vejamos o excerto 7:

Excerto 7: Personalidade de Holly

"I've got the most terrifying man downstairs", she said, stepping of the fire escape into the room. "I mean he's sweet when he isn't drunk, but let him start lapping up the vino, and oh God quell beast! If there's one thing I loathe, it's men who bite." She loosened a gray flannel robe off her shoulder to show me evidence of what happens if a man bites. The robe was all she was wearing. "I'm sorry if I frightened you. But when the beast got so tiresome I just went out the window. I think he thinks I'm in the bathroom, not that I give a damn what he thinks, the heel with him, he'll get tired, he'll go to sleep, my God he should, eight martinis before diner and enough wine to wash an elephant. [...]

But I was in no mood to compound the mistake of having read the story with the further

embarrassment of explaining it. The same vanity that had led to such exposure, now forced me to mark her down as an insensitive, mindless show-off.

Fonte: Capote, 2008, p. 17-18; 22.

Ao analisarmos o excerto e a cena em si, temos um exemplo concreto em que o ‘contar’ e o ‘mostrar’ têm a função comunicativa em comum, pois cada modo de engajamento (HUTCHEON, 2013) teve a intenção de comunicar algo (ROSENFELD, 2006), isto é, os dois modos de engajamentos, por meio das imagens e por meio da linguagem verbal, trouxeram cada um, uma Holly completamente diferente. Essa mudança na construção da personagem reforça que a interação que se cria com um romance adaptado para filme não é a mesma que se cria com a sua versão escrita, uma vez que o processo de adaptação envolve a mudança de mídia (do livro para o filme) e que cada mídia envolve modos de engajamento diferentes (HUTCHEON, 2013). Em outras palavras, a mudança que Holly sofreu na adaptação fílmica, suaviza mais uma vez a questão da prostituição, visto que o filme cria uma Holly mais ‘nobre’ para que o público sinta empatia pela personagem.

CENA 10

Nesta cena do filme (00:42:14 – 00:43:36), Holly está sentada na janela tocando seu violão e cantando¹⁴ enquanto espera seu cabelo secar. Aqui, vemos uma Holly totalmente entregue ao seu verdadeiro eu, a sua verdadeira essência, pois não tem ninguém por perto, então ela não precisa pensar no que falar, como se portar, ou se preocupar com sua roupa. Holly está vestida de modo bem casual, mas sem perder a sua elegância.

Figura 17 Holly cantando Moon River



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

¹⁴ A música que Holly canta foi escrita especialmente para o filme e chama-se *Moon River*.

Ao unir os elementos multimodais (van LEEUWEN, 2011), linguagem corporal, tom de voz e expressões faciais, com o sinal de áudio não verbal (REMAEL, 2010), a música, percebemos o quanto essa música descreve as sensações e as emoções de Holly, uma vez que ao observarmos suas expressões faciais, vemos que ela realmente se entrega à música. Isso acontece porque a imagem e som são dois elementos que estão completamente interligados no cinema e juntos constroem uma narrativa (GAUDREALUT; JOST, 2009).

Essa cena se encontra na metade do filme. Aqui a amizade entre Holly e Paul já solidifica e convivência entre eles se torna diária. Essa convivência com Paul faz com que Holly passe a ser uma pessoa mais diurna, seus vestidos de festas e o pretinho básico dão lugar a roupas mais casuais, como podemos ver nas imagens da Figura 18.

Figura 18 Holly se torna uma pessoa diurna



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Devido ao fato de os dois terem a mesma profissão e morarem no mesmo prédio, a amizade entre eles vai se tornando cada vez mais forte. À medida que a relação entre eles se solidifica, também não vemos mais Holly falando de seus clientes, bem como demonstrando certo desinteresse com seu trabalho (Ver cena 3 e 4 da seção 4.1). O motivo pelo repentino desinteresse de Holly em relação ao seu trabalho, talvez já seja as primeiras indicações de que Holly esteja se apaixonando por Paul. No entanto, Paul não se encaixa no perfil de marido ideal e a confusão de sentimentos faz com que Holly tente fugir desse sentimento, que prejudicará seus planos de se casar com um milionário. Essas conclusões a respeito de Holly é mais um exemplo de como o *feedback effect* (GEORGAKOPOULOU, 2009) ajuda no processo de interpretação do filme e na interpretação da personagem em si.

CENA 11

Nesta cena (01:26:07 – 01:28:57), é possível ter uma noção do quanto Holly resiste em aceitar o fato de que sua vida está mudando. Então, ela decide ir para a biblioteca e obter o máximo possível de informações sobre a América do Sul, uma vez que o outro milionário por quem ela está interessada é sul americano. Para ela, quanto mais rápido eles se casarem, mais rápido ela poderá voltar a ser quem ela era. Porém, quando Paul finalmente confessa que a ama e tenta convencê-la a não ir embora, ela diz que ele não pode impedi-la de fazer o que ela quer já que ele não é seu dono. É neste momento que Paul percebe que, para Holly, ele é apenas mais um cliente que ela rejeita, por ele não ter o dinheiro que ela deseja.

De acordo com Díaz Cintas (2010), uma produção audiovisual nunca é puramente verbal ou visual, mas sim o trabalho conjunto das instâncias semióticas para criar um processo comunicativo. Quando inferimos que Paul percebe que, ele é apenas mais um cliente, é porque a interação entre imagem, palavra, gestos permite que façamos essa leitura, uma vez que é esse sistema multimodal que constrói de forma clara a narrativa e a mensagem fílmica (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2007).

No final da cena, Paul e Holly estão em frente à porta do toalete da biblioteca, então, ele toma a mesma postura dos clientes de Holly e entrega a ela um cheque de cinquenta dólares, uma vez que essa é a quantia que ela sempre recebe para ir ao toalete. Vejamos uma parte do diálogo entre Holly e Paul:

Tabela 12 Diálogo entre Holly e Paul

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Paul & Holly	<i>-You're crazy. -What? Do you think you own me?</i>	<i>- Você é doida. - Você acha que é meu dono?</i>
Paul	<i>That's exactly what I think.</i>	<i>É exatamente o que eu acho.</i>
Holly	<i>I know, I know. That's what everybody always thinks,</i>	<i>Eu sei, isso é o que todo mundo pensa...</i>
Holly	<i>but everybody happens to be wrong.</i>	<i>mas acontece que estão errados.</i>
Paul	<i>Look, I am not everybody.</i>	<i>Eu não sou "todo mundo".</i>
Paul	<i>Or am I?</i>	<i>Ou sou?</i>
Paul	<i>Is that what you really think?</i>	<i>É isso que realmente pensa?</i>
Paul	<i>That I'm no different from all your other rats and super rats?</i>	<i>Que eu não sou diferente dos ratos e super-ratos?</i>
Paul	<i>Wait a minute.</i>	<i>Espere um momento.</i>
Paul	<i>If that's it, if that's what you really think,</i>	<i>Se for isso que realmente pensa.</i>
Paul	<i>there's something I want to give you.</i>	<i>Tem uma coisa que quero lhe dar.</i>
Holly	<i>What's that?</i>	<i>O que é isso?</i>
Paul	<i>\$50 for the powder room.</i>	<i>50 dólares para o toalete.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

É perceptível nessa cena que Holly está muito interessada em se casar com o tal pretendente sul americano, pois ela finalmente conseguirá mudar de vida e poder trazer seu irmão para morar junto com ela. No entanto, existe uma contradição nas ações de Holly. Ela diz a Paul que não pode ficar com ele, pois isso significaria perder sua liberdade e ela não quer ficar presa a uma única pessoa, porém ela não parece se importar em perder sua liberdade ao se casar com o sul americano. O fato de Holly não se importar em perder sua liberdade ao casar com o sul americano, está ligado com a ideia de que ela não precisaria ter que perder todo esse luxo de joias e vestidos caros. Enquanto que ao ficar com Paul, ela precisaria mudar seu jeito de ser, voltando a ser aquela Holly que fugiu de casa e foi para Nova York em busca de uma vida melhor, ou seja, ela teria que ser aquela pessoa que ela não quer ser.

Eventualmente, a principal diferença entre a Holly do filme e a Holly do livro é que a Holly do livro não pensaria duas vezes e se casaria com o milionário, enquanto que a Holly do filme não faria nada que a deixasse infeliz, mesmo que isso signifique não se casar com um milionário e mudar sua vida. Isso mostra que a Holly do filme coloca sua felicidade em primeiro lugar e a Holly do livro coloca o dinheiro em primeiro lugar. Reforçando aquela ideia de Hutcheon (2012) em relação a adaptar conforme cada mídia e de Wasson (2011) em relação ao fato de a Hollywood daquela época não estar interessada em fazer filmes polêmicos nem ter a imagem de Audrey Hepburn ligada a uma personagem polêmica. Por essa razão, a construção da personagem atende o propósito da mídia para qual o romance está sendo adaptado, da época em que filme foi feito e do público-alvo do filme.

Essa cena, bem como as outras cenas entre Holly e Paul, é diurna e Holly também está vestida com roupas casuais, como mostra a Figura 19, comprovando que após a convivência com Paul, Holly vai aos poucos perdendo aquela representação de luxo, riqueza e glamour que ela passava no começo do filme, para dar lugar a uma jovem que não sabe se deve escutar seu coração e desistir de casar com um milionário para ficar com alguém que gosta dela de verdade ou se deve casar com um milionário e ter uma vida estável, mas infeliz. Essa leitura final a respeito da personagem foi possível, pois a forma como a sequência das imagens foi organizada e a forma como a narrativa fílmica foi sendo construída ao longo do

filme indicava o desenrolar de um acontecimento (AUMONT, 2011): a transformação de Holly.

Figura 19 Holly na biblioteca



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

CENA 12

Como foi descrito anteriormente, Holly é presa e depois solta, pois não encontraram provas que mostrasse que ela tem alguma ligação com a máfia (cena 6 da seção 4.1). Ao sair da delegacia, ela se encontra com Paul, que estava a sua espera e juntos eles pegam um táxi. Paul diz para taxista o endereço para onde eles devem seguir, mas Holly diz ao taxista para deixá-la no aeroporto, pois ela tem uma viagem marcada para a América do Sul.

Paul não acredita no que ouve e se decepciona, pois ele achou que Holly já tinha esquecido e até mesmo desistido de se casar e de viajar para a América do Sul. E quando Holly diz que não vê motivos para cancelar a viagem, Paul pede para o taxista parar o táxi, para que ele possa sair.

Ao sair do táxi, Paul resume toda a personalidade Holly, dizendo que ela não tem coragem de viver uma vida diferente, de aceitar a vida como ela é, de se apaixonar por uma pessoa que realmente goste e se importe com ela. Vejamos a fala de Paul:

Tabela 13 Fala de Paul

Personagem	Legendas em Inglês	Legendas em Português
Paul	<i>Driver</i>	<i>Motorista...</i>
Paul	<i>pull over here.</i>	<i>Pare por aqui.</i>
Paul	<i>You know what's wrong with you, Miss Whoever-you-are?</i>	<i>Sabe o que está errado com você, senhorita 'seja-lá-quem-for'?</i>
Paul	<i>You're chicken. You've got no guts.</i>	<i>Você é covarde. Você não tem coragem.</i>
Paul	<i>You're afraid to stick out your chin and say,</i>	<i>Tem medo de levantar o queixo e dizer:</i>
Paul	<i>"Okay, life's a fact."</i>	<i>"Está bem, a vida é uma</i>

		realidade."
Paul	<i>People do fall in love.</i>	<i>As pessoas se apaixonam.</i>
Paul	<i>People do belong to each other</i>	<i>As pessoas pertencem umas as outras.</i>
Paul	<i>because that's the only chance anybody's got for real happiness.</i>	<i>Porque esta é a única chance de alguém ser realmente feliz.</i>
Paul	<i>You call yourself a free spirit, a wild thing.</i>	<i>Você diz que é um espírito livre, um ser rebelde.</i>
Paul	<i>And you're terrified somebody's going to stick you in a cage.</i>	<i>E está aterrorizada porque alguém vai te colocar na gaiola.</i>
Paul	<i>Well, baby, you're already in that cage.</i>	<i>Olha aqui, querida, você já está nessa gaiola.</i>
Paul	<i>You built it yourself.</i>	<i>Você mesma a construiu.</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao ouvir as palavras de Paul, Holly percebe que está a ponto de perdê-lo e precisa fazer alguma coisa para que isso não aconteça. É nesse momento em que tem que escolher entre a realidade e o dinheiro, que Holly finalmente é capaz de se libertar de seus medos e da vida que vivia, passando a aceitar sua nova vida, seu novo ser e, principalmente, aceitar a ideia de pertencer a alguém (ver Figura 20). De acordo com Wasson (2011) as palavras de Paul eram necessárias, pois Holly precisava passar por essa transformação e sua máscara “[t]inha de ser arrancada de seu rosto.” (WASSON, 2011, p. 191).

Toda essa transformação, a máscara de Holly caindo e as palavras de Paul eram de certa forma, já esperadas, uma vez que a forma como narrativa fílmica vinha sendo construída indicava que cedo ou tarde a máscara de Holly iria cair.

Figura 20 Holly aceita que está apaixonada por Paul



Fonte: BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Esta cena é um exemplo concreto da ideia trazida por Castro (2011) e Aumont (2011) em relação à como uma única imagem tem um valor representativo da realidade, trazendo informações visuais e/ou verbais já conhecidas que serão decodificadas e confrontadas com as informações previamente conhecidas, pois

Holly, ou qualquer outra pessoa, precisa de um choque de realidade para perceber que a vida não se resume, no caso de Holly, a festas de luxo, vestidos elegantes e milionários e que nem sempre as coisas saem como desejamos.

Ademais, essa mesma cena também reforça a ideia de que as legendas não são um elemento isolado nos filmes, pois estão sempre relacionadas com as imagens. Quando a imagem é mais importante, a legenda limita-se a algumas informações verbais, mas quando a informação verbal for mais importante, a legenda deve trazer de forma sucinta toda a informação necessária. Nesse caso legenda e contexto fílmico/imagético se complementam, porque a informação verbal contida na legenda tem toda uma ligação com o contexto das personagens (GEORGAKOPOULOU, 2009). As legendas dessa cena levaram em consideração a relação palavra-imagem, principalmente na fala de Paul “*You're chicken. You've got no guts.*”, que foi traduzida para o português como “*Você é covarde. Você não tem coragem.*”, visto que o tradutor levou em consideração que Paul está reclamando do fato de que Holly não ter coragem suficiente de ser quem ela realmente é, bem como não ter coragem de aceitar a realidade que está ao seu redor, por isso que nesse contexto de legendagem não se pode traduzir literalmente termo a termo, mas sim os aspectos envolvidos (PLAZA, 2013). Caso contrário, a tradução não seria apropriada e não teria nenhuma relação com o contexto da cena.

Em tese, as cenas descritas previamente mostraram que Holly sofre uma transformação física e de personalidade ao longo da narrativa fílmica, bem como mostraram que Holly vai deixando de ser ingênua e enxergando a vida como realmente é, à medida que, vai perdendo sua representação de luxo e glamour.

É devido a essa intenção de mostrar a vida real através de uma personagem que ‘teoricamente’ não é vista com bons olhos pela sociedade, por ser uma garota de programa, que o filme *Breakfast at Tiffany's* é um sucesso, pois não traz uma prostituta como personagem principal, mas uma jovem, que apesar da sua profissão é uma pessoa boa, carismática e doce, que tenta negar a prostituição (WASSON, 2011).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia buscou analisar como Holly Golightly, a personagem principal do filme e do romance, *Breakfast at Tiffany's*. é construída ao longo da narrativa na adaptação fílmica. Para tanto, foram selecionadas cenas do filme e excertos do romance que mostrassem onde e como Holly vive, os lugares que ela frequenta, as pessoas com que convive, bem como que mostrasse como Holly se veste, se comporta, se expressa diante do contexto em que se encontra.

A primeira parte da análise das cenas mostrou que Holly era a representação de luxo, riqueza e glamour e que mesmo não sabendo economizar o dinheiro que ganhava, frequentava os clubes mais famosos de Manhattan e acompanhava os milionários mais conhecidos da cidade. Essa parte da análise mostrou também que Holly está sempre migrando de um ambiente para outro: festas à noite e jovem do interior vivendo no Upper East Side durante o dia. Essa constante migração influencia seu modo de falar, portanto, quando ela está diante de um milionário, Holly adapta todo o seu comportamento e a sua linguagem para o contexto em que está inserida, pois essas características são de extrema importância para Holly, uma vez que, no começo do filme, ela estava sempre à procura de um milionário para se casar.

Na segunda parte da análise apresentamos a evolução visual e da personalidade de Holly ao longo do filme. Nessa parte da análise mostramos que à medida que, Holly vai convivendo com Paul e se apaixonando pelo mesmo, ela vai mudando seu modo de vestir, passando a usar mais roupas casuais, e demonstrando desinteresse pelo seu trabalho, bem como vai aceitando a realidade da vida.

Em relação à análise dos excertos apresentados, foi possível concluir que, no romance, a questão da prostituição e do interesse de Holly por dinheiro, luxo e riqueza é mais explícita, enquanto que no filme, a construção do caráter da personagem e a forma como ela é vista são suavizadas, fazendo com que o público crie uma empatia com a personagem, uma vez que a Holly do filme tem um propósito 'nobre' por trás da sua vontade de querer ser rica e entrar para a alta sociedade de Manhattan.

Por meio da análise das cenas, o uso da tradução intersemiótica em contexto fílmico foi apresentado conforme proposto por Branco (2016), apresentando a ideia de que um filme é um texto híbrido, composto por elementos multimodais que se unem para transmitir uma mensagem (DÍAZ CINTAS, 2010; DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2007; van LEEUWEN, 2011) e mostrando que a tradução intersemiótica, juntamente com os elementos multimodais, auxilia na interpretação e na construção de uma personagem.

Ao fazer uso de um filme, que é resultado de um processo tradutório e de adaptação, mostramos que a atividade tradutória não se resume a uma transposição de um código linguístico para outro (JAKOBSON, 1959, 2004; PLAZA, 2013; OUSTINOFF, 2011) e que uma adaptação não tem intenção de substituir o texto fonte, mas sim recriá-lo e reinterpretá-lo, conforme defende Hutcheon (2013). Com isso, expusemos também que quando um livro é adaptado para um filme, ele pode sofrer algumas mudanças, devido ao fato de serem formas midiáticas diferentes, com modos de engajamentos diferentes, mas isso não significa que o filme irá substituir ou será melhor que o livro. Eles apenas transmitem informações e constroem suas narrativas e personagens de formas diferentes (ROSENFELD, 2006; HUTCHEON, 2013).

Por fim, através desta pesquisa, buscamos, principalmente, mostrar que os Estudos da Tradução são uma área interdisciplinar, reforçando e contribuindo para a divulgação de trabalhos e estudos relacionando Cinema, Tradução e áreas afins, a citar, Adaptação Fílmica e Análise Imagética. Bem como que adaptações levam em uma conta questões como público-alvo, a forma midiática e as exigências técnicas dessa mídia, a mensagem e a ideologia a ser transmitida.

REFERÊNCIAS

- AMOUNT, J. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011, pp.11-75; 205-331.
- BERNADET, J. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2010, pp.07-49.
- CAMPOS, G. **O que é tradução**. 2. ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos).
- CAPOTE, T. **Breakfast at Tiffany's and Three Stories**. 1.ed. USA: Vintage International, 2008. (50TH Anniversary Edition).
- CASTRO, Márcio Sampaio. **Introdução aos Estudos Linguísticos e Semióticos: o texto nas produções escritas, visuais e audiovisuais**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. 5. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013, pp. 19-32
- BRANCO, S.O. Tradução Intersemiótica: O Verbal e o Não Verbal em Congruência. In: PINHEIRO-MARIZ, J.; BRANCO, S.O. (Org.). **Estudos em Linguagens, Discurso e Tradução: VII Seminário Nacional sobre Ensino de Língua Materna e Estrangeira e de Literatura – I Simpósio Internacional de Estudos em Linguagens**. Campina Grande: EDUFCG, 2016, pp. 173-187.
- BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Intérpretes: Audrey Hepburn; George Peppard; Patricia Neal. Roteiro: George Axlerod. Paramount Pictures. 1961. 115 min. Color.
- DÍAZ CINTAS, J.; ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation: language transfer on screen**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009.
- DÍAZ CINTAS, J. Subtitling. In: GAMBIER, Y.; van DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, v.1, 2010, pp. 344-349.
- DÍAZ CINTAS, J; REMAEL, A. **Audiovisual Translation: subtitling**. Routledge: USA, 2007, pp. 45-67.
- GAUDREULT, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.
- GEORGAKOPOULOU, P. Subtitling for DVD Industry. In: DIAZ CINTAS, J.; ANDERMAN, G. **Audiovisual Translation: language transfer on screen**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 21-35.
- GOROVITZ, S. **Os labirintos da tradução: a legendagem e a construção do imaginário**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. 1959. In: VENUTI, L. **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2004, p. 113-118.

LINDE, Z.; KAY, N. **The Semiotic of Subtitling**. Great Britain: St Jerome Publishing, 2009, pp. 1-7.

OUSTINOFF, M. **Tradução: histórias, teorias e métodos**. Tradução: Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MACIEL, M.A.; BRANCO, S.O. **Tradução Intersemiótica E Legendas: as formas de traduzir para o cinema**. Relatório PIBIC (CNPq). Universidade Federal de Campina Grande, 2015, 17p.

MACIEL, M.A.; BRANCO, S.O. Cinema e Tradução Intersemiótica: as formas de traduzir para o cinema. **Revista Livre de Cinema**, Paraná, v. 3, n.1, 2016. Disponível em: < <http://www.relici.org.br/index.php/relici/issue/view/7>> .

MACIEL, M.A.; BRANCO, S.O. **A circulação de obras literárias e HQ entre séries e cinema: um estudo sobre tradução intersemiótica**. Relatório PIBIC (CNPq). Universidade Federal de Campina Grande, 2016, 21p.

REMAEL, A. Audiovisual translation. In: GAMBIER, Y.; van DOORSLAER, L. **Handbook of translation studies**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, v.1, 2010, pp. 12-17.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. Rio de Janeiro; São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 15-36.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense. 2005.

SÁTIRO, N.L.Q. **Tradução para o português brasileiro de expressões idiomáticas nas legendas de fãs do seriado Glee**. 2016. 165p. Dissertação (Mestrado em Ensino de Línguas Estrangeiras) Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba. 2016. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B9_6p7k-tgLQSFdjNXZ3SWlwX00/view.

TEIXEIRA, E. **As três metodologias: acadêmica, da ciência e da pesquisa**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005, pp. 137-140.

van LEEUWEN, T. Multimodality. In: SIMPSON, J. (Ed.). **The Routledge Handbook of Applied Linguistics**. 1.ed. London and New York: Routledge, 2011, pp. 668-682.

WASSON, S. **Quinta Avenida, 5 da manhã: Audrey Hepburn, Bonequinha de Luxo e o surgimento da mulher moderna**. Tradução: José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. **The Map: A beginner's guide to doing research in translation studies**. St. Jerome Publishing, 2010, pp. 8-68.