

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Regina Helena Ribeiro Mendes

**Diretor de dublagem e dublador —
os co-autores da tradução para dublagem**

Rio de Janeiro

2007

Regina Helena Ribeiro Mendes

**Diretor de dublagem e dublador —
os co-autores da tradução para dublagem**

Dissertação de Mestrado

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Interdisciplinar de Lingüística Aplicada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Interdisciplinar de Lingüística Aplicada.

Orientadora: Prof^a Dr^a Heloisa Gonçalves Barbosa

Rio de Janeiro

2007

M538d

MENDES, Regina Helena Ribeiro

Diretor de dublagem e dublador : os co-autores da tradução para dublagem / Regina Helena Ribeiro Mendes. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007.

223 p. : Il. Color. ; 31 cm. Capa dura.

Orientadora: Heloisa Gonçalves Barbosa

Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2007.

Inclui lista de abreviaturas e lista de figuras.

1. Tradução - Dublagem. 2. Interação e Discurso. I. Barbosa, Heloisa Gonçalves. II. UFRJ – Departamento de Letras. III. Título.

CDD 418.02

Regina Helena Ribeiro Mendes

**Diretor de dublagem e dublador —
os co-autores da tradução para dublagem**

Rio de Janeiro, 15 de junho de 2007

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Interdisciplinar de Lingüística Aplicada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Interdisciplinar de Lingüística Aplicada.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a Dr^a Heloisa Gonçalves Barbosa
Orientadora
UFRJ

Prof^a Dr^a Aurora Maria Soares Neiva
UFRJ

Prof^a Dr^a Marcia do Amaral Peixoto Martins
PUC-Rio

A Heitor dos Santos Mendes, meu pai e estrela-guia (*in memoriam*).

A Fernanda Amélia Ribeiro Mendes, minha mãe e minha sempre razão de viver.

A Fabio Ferreira Neves, meu noivo e precioso amor.

Agradecimentos

Ao proprietário da empresa analisada e a toda a sua equipe, pelo cordial recebimento, especialmente aos dubladores, à diretora de dublagem e ao técnico de áudio observados.

À diretora de dublagem Sumára Louise, que prontamente esclareceu minhas dúvidas através de seu *e-mail* pessoal.

Ao técnico de áudio Ivo Dias, que me cedeu entrevistas.

A Luiza Elizabeth da Cunha, que sempre esteve pronta a me ajudar no que fosse preciso.

A Fabio Ferreira Neves, pelo carinho e incentivo à conclusão do meu curso de Mestrado.

À minha orientadora Heloisa Gonçalves Barbosa, por toda a ajuda prestada para a realização deste trabalho e por suas valiosas sugestões.

Às professoras Aurora Maria Soares Neiva, Marcia do Amaral Peixoto Martins, Maria José Pereira Monteiro e Solange Mello do Amaral, por terem aceito participar da minha banca de defesa.

Resumo

O presente trabalho se insere na área da Tradução Audiovisual, mais especificamente, na área da Tradução para Dublagem. Seu objetivo é mostrar como o diretor de dublagem e o dublador interferem no roteiro traduzido e por que o fazem. Seu foco são as contribuições feitas ao roteiro por esses profissionais e o papel que exercem como agentes dessa tarefa. Para compreender este processo, foi feita uma investigação em uma empresa de dublagem do processo de gravação da dublagem de dois episódios do seriado policial americano *Cold Case* (2005), a ser exibido dublado em português por uma emissora de TV aberta no Brasil. A observação *in loco* possibilitou fazer também uma descrição do processo de gravação da dublagem e dos roteiros utilizados. Os dados colhidos na pesquisa de campo foram interpretados com base nas argumentações dos sujeitos investigados e nas notas de campo. Esta interpretação ainda incluiu a análise comparativa entre as falas do texto original em inglês, do texto traduzido original do roteiro, do texto que foi efetivamente dublado e a imagem e o som originais. Por fim, a descrição de estratégias de tradução apresentadas por Baker (1992) e Harvey (1998) foi essencial para a análise do papel do diretor de dublagem e do dublador como participantes ativos na produção da tradução que chega ao espectador do seriado dublado.

Palavras-chave:

tradução audiovisual, tradução para dublagem, estratégias de tradução, gravação da dublagem, roteiro, diretor de dublagem, dublador

Abstract

This is an investigation in the area of Audiovisual Translation, more specifically, in the area of Translation for Dubbing. Its objective is to show how the dubbing director and the dubbing actor interfere in the translated script and why they do so. Focus is on the contributions made to the script by these individuals and the role they play in the dubbing process. In order to understand this procedure, an investigation of the dubbing recording process in a specialized company was carried out. The researcher observed the dubbing sessions of two episodes of an American police series, *Cold Case* (2005), which were to be broadcast by open TV, in Brazil. This *in loco* observation allowed the researcher to provide a description of the dubbing process and of the scripts used. The data collected through this field research were interpreted on the basis of comments of the investigated subjects and on fieldnotes. This interpretation further included a comparative analysis between the character lines in the original text in English, the original translated text of the script, the text that was effectively dubbed, and the original sound and image. Finally, the description of translation strategies presented by Baker (1992) and Harvey (1998) was essential for the analysis of the role of the dubbing director and of the dubbing actor as active participants in the production of the translation presented to the spectator of the dubbed series.

Keywords:

Audiovisual translation, translation for dubbing, translation strategies, dubbing recording, script, dubbing director, dubbing actor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL	19
1.1 Legendagem	21
1.1.1 Tipos de legendas	21
1.1.2 Normas da legendagem	22
1.2 Dublagem	24
1.3 Legendagem e dublagem — uma tradução visível e de volume de texto variável	25
1.4 As vantagens e desvantagens da legendagem e da dublagem	28
2 OS PROBLEMAS DA NÃO-EQUIVALÊNCIA NA TRADUÇÃO E AS ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO APRESENTADOS POR MONA BAKER	30
2.1 A falta de equivalência ao nível da palavra	31
2.1.1 As estratégias usadas pelos tradutores profissionais para solucionar problemas pela falta de equivalência ao nível da palavra	35
2.1.1.1 Tradução através de uma palavra mais genérica	36
2.1.1.2 Tradução através de uma palavra mais neutra ou menos expressiva	36
2.1.1.3 Tradução através da substituição cultural	37
2.1.1.4 Tradução com o uso de um empréstimo ou de um empréstimo com uma explicação	38
2.1.1.5 Tradução através de paráfrase utilizando uma palavra relacionada	39
2.1.1.6 Tradução através de paráfrase utilizando palavras não-relacionadas	39
2.1.1.7 Tradução através da omissão	40
2.1.1.8 Tradução através da ilustração	40
2.2 A equivalência acima do nível da palavra	41
2.2.1 Armadilhas e problemas em relação à colocação	41

2.2.2 Os problemas causados na tradução pelas expressões idiomáticas e expressões fixas	44
2.2.3 As estratégias para a tradução de expressões idiomáticas e expressões fixas	46
2.2.3.1 Uso de uma expressão idiomática de forma e significado similares	46
2.2.3.2 Uso de uma expressão idiomática de significado similar, mas de forma diferente	47
2.2.3.3 Tradução por paráfrase	47
2.2.3.4 Tradução por omissão	48
2.2.3.5 Tradução pela compensação	48
2.3 Equivalência gramatical	50
2.3.1 Número	51
2.3.2 Gênero	52
2.3.3 Pessoa	54
2.3.4 Tempo e aspecto verbal	56
2.3.5 Voz	57
2.4 Equivalência textual: estruturas de informação e tema	59
2.4.1 A abordagem de Halliday	59
2.4.2 A abordagem da Escola de Praga	63
2.4.2.1 Estratégias para minimizar o deslocamento linear	65
2.4.2.1.1 Mudança de voz	65
2.4.2.1.2 Mudança de verbo	66
2.4.2.1.3 Substantivação	66
2.4.2.1.4 Extraposição	67
2.5 Equivalência textual: coesão	68
2.5.1 Referência	69
2.5.2 Substituição e elipse	70

2.5.3	Conjunção	71
2.5.4	Coesão lexical	72
2.6	Equivalência pragmática	74
2.6.1	Coerência	74
2.6.2	Implicatura	75
2.6.3	Coerência, implicatura e estratégias de tradução	76
3	METODOLOGIA DE PESQUISA	84
3.1	Contexto da pesquisa	85
3.2	Participantes	86
3.2.1	Os dubladores	86
3.2.2	A diretora de dublagem	88
3.2.3	O técnico de áudio	89
3.3	Instrumentos de pesquisa	90
3.3.1	Entrevistas	91
3.3.2	Diário de campo	92
3.3.3	Gravação em fitas cassetes	94
3.3.4	O texto dublado	94
3.3.5	O texto traduzido dos episódios (roteiro)	95
3.3.6	O vídeo dos episódios da série	96
3.3.7	O texto original	97
4	O PROCESSO DE GRAVAÇÃO DA DUBLAGEM	99
4.1	A produção da dublagem	99
4.2	O “loop”	100
4.3	Os estúdios dos dubladores e da técnica	101
4.4	O <i>Pro Tools</i>	104

4.5 Os participantes	105
4.5.1 O dublador	106
4.5.1.1 Os ensaios dos dubladores	107
4.5.1.2 A participação do dublador no “vozeiro”	108
4.5.2 A diretora de dublagem	109
4.5.3 O técnico de áudio	111
4.6 O jargão usado na gravação	113
5 O ROTEIRO PARA DUBLAGEM	118
5.1 O manuseio do roteiro pelos dubladores	118
5.2 A primeira página e a anotação da “apresentação”	119
5.3 A indicação das personagens	120
5.4 A indicação da “legenda”	121
5.5 A indicação do “vozerio”	122
5.6 A indicação das “reações”	124
5.7 Anotação explicativa	125
5.8 A folha de elenco	125
5.9 Grafia de números	126
5.9.1 Grafia dos números cardinais	126
5.9.2 Grafia dos números ordinais	127
5.9.3 Grafia dos números fracionários	127
5.10 Grafia dos valores em dinheiro e do símbolo monetário	128
5.11 Grafia dos horários	129
5.12 Grafia das medidas	129
5.13 Grafia de siglas	129
5.14 Grafia das pontuações	130

5.15	Uso das reticências	130
6	MUDANÇAS INTRODUZIDAS NO TEXTO TRADUZIDO PELOS DUBLADORES E PELA DIRETORA DE DUBLAGEM	139
6.1	Inclusão de palavras	142
6.1.1	Inclusão de apenas uma palavra	142
6.1.2	Inclusão de mais de uma palavra	150
6.2	Omissão de palavras	155
6.2.1	Omissão de apenas uma palavra	155
6.2.2	Omissão de mais de uma palavra	161
6.3	Substituição da “reação” por texto	164
6.4	Substituição de texto por “reação”	165
6.5	Eliminação de repetição excessiva	165
6.6	Deslocamento de palavras para outros pontos do texto	167
6.7	Compactação do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala	167
6.7.1	Compactação de um trecho da fala	168
6.7.2	Compactação da fala inteira	170
6.8	Aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala	171
6.8.1	Reformulação de um trecho da fala	171
6.8.2	Reformulação de uma fala inteira	174
6.9	Abreviação de itens lingüísticos para adequação à linguagem informal	174
6.10	Substituição de vocabulário para adequação à situação interpretada	176
6.11	Substituição de uma palavra ou de uma expressão por outra palavra ou por outra expressão com a mesma idéia	177
6.12	Uso das diferentes estratégias em uma mesma fala	178
7	DIRETORA DE DUBLAGEM E DUBLADOR — OS CO-AUTORES DA TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM	185

7.1 Tradução com o uso de um empréstimo com uma explicação	187
7.2 Tradução através de paráfrase	187
7.2.1 Paráfrase da fala inteira	188
7.2.2 Paráfrase de um trecho da fala	189
7.3 Tradução através da omissão	191
7.4 Tradução adaptada de expressões idiomáticas	195
7.4.1 Uso de uma expressão idiomática de forma e significado similar	196
7.4.2 Uso de uma expressão idiomática de significado similar, mas de forma diferente	196
7.5 Tradução pela compensação	197
7.5.1 Compensação pelo tipo	197
7.5.2 Compensação pelo deslocamento	200
7.5.3 Compensação pela junção	202
7.6 Equivalência gramatical	204
7.6.1 Interferência para melhorar a associação entre a fala e a cena	204
7.6.2 Interferência para evitar ambigüidade	205
7.7 Equivalência textual: coesão	206
7.7.1 Referência	206
7.7.2 Substituição	208
7.7.3 Elipse	209
7.7.4 Conjunção	210
7.7.5 Coesão lexical	211
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	219

Lista de figuras

Figura 1 — Estúdio dos dubladores (p. 102)

Figura 2 — Estúdio da técnica (p. 103)

Figura 3 — Arrumação das folhas do roteiro feita pelos dubladores (p. 132)

Figura 4 — Marcação da “apresentação” no roteiro (p. 133)

Figura 5 — Marcação do “vozerio” no roteiro (p. 134)

Figura 6 — Folha de elenco (p. 135)

Figura 7 — Marcação de “reação” e de “risos” no roteiro (p. 136)

Figura 8 — Marcação da “anotação explicativa” no roteiro (p. 137)

Figura 9 — Grafia de números e de quantias monetárias no roteiro (p. 138)

Figura 10 — Repetição excessiva de palavras no roteiro (p. 184)

Lista de abreviaturas

LO — língua original

LA — língua-alvo

TO — texto original

TT — texto traduzido

TA — texto-alvo

TD — texto dublado

DD — diretora de dublagem

INTRODUÇÃO

No Brasil e no exterior, pesquisas referentes à tradução audiovisual vêm aumentando os conhecimentos desse campo e a bibliografia a respeito da área desde o surgimento da TV a cabo e dos modernos aparelhos de DVD que permitem ao espectador ter acesso ao produto na língua original (doravante LO), na língua-alvo (doravante LA) e até em outras línguas estrangeiras.

Entretanto, verifiquei que o processo da tradução para dublagem é um campo dos Estudos da Tradução que ainda carece de pesquisas, principalmente no ambiente da gravação da dublagem, que envolve outros profissionais e não mais apenas o tradutor. Por esse motivo, interessei-me por investigar o processo de dublagem, acompanhando de perto o trabalho dos profissionais da área, para entender o papel que exercem nesse processo.

O objetivo desta dissertação é, portanto, analisar exemplos, colhidos em pesquisa de campo, que mostram as interferências realizadas pelos participantes do processo de gravação da dublagem nos roteiros de dois episódios de um seriado americano, traduzidos do inglês para o português, para exibição em TV aberta no Brasil. Com essa análise, pude verificar que forma essas interferências tomam e compreender o papel desempenhado pelos participantes no processo de dublagem.

As estratégias de tradução apresentadas nos estudos de Baker (1992) e de Harvey (1998) constituem o referencial teórico que serviu de parâmetro para averiguar se as estratégias usadas pelos profissionais investigados se assemelham com algumas das estratégias de tradução descritas por esses autores e, assim, associar as estratégias de manipulação do roteiro traduzido (para adaptá-lo às necessidades da dublagem) empregadas

pelos profissionais da área às estratégias reconhecidamente empregadas por tradutores para superar problemas de não-equivalência durante o ato tradutório.

Esta dissertação divide-se em sete capítulos. No primeiro, faço uma abordagem à tradução audiovisual, destacando os dois métodos mais usados: a legendagem e a dublagem. Apresento os tipos de legendas existentes, faço um breve resumo de suas normas bem como dos fatores envolvidos na dublagem. Além disso, aponto, entre outras coisas, as vantagens e desvantagens mais discutidas a respeito desses dois métodos.

No segundo capítulo, apresento um resumo das estratégias tradutórias descritas por Baker (1992), fazendo referência ao estudo de Harvey (1998) para preencher uma lacuna referente à estratégia da “tradução pela compensação”, não-exemplificada por aquela autora.

O terceiro capítulo é dedicado à descrição da metodologia que conduziu a minha pesquisa, a saber, a etnografia qualitativa. Faço apontamentos sobre pesquisa qualitativa de acordo com a visão de alguns autores, entre eles Allwright e Baily (1991), McDonough e McDonough (1997), Holmes (1986), e Spradley (1980). Descrevo o material audiovisual analisado e explico como os profissionais observados colaboraram com minha pesquisa e de que forma lidei com os instrumentos de pesquisa.

No quarto capítulo, mostro o que é uma produção de dublagem e de que modo pode ser realizada, seguindo os critérios estipulados por lei. Descrevo os estúdios onde se realizou a dublagem, a participação interativa dos profissionais envolvidos, o sistema de gravação usado e o jargão da área.

No quinto capítulo, apresento os elementos que compõem o roteiro de um material audiovisual para dublagem com base na análise que fiz dos roteiros do produto investigado e com exemplos tirados deles. Mostro, também, como o roteiro é manuseado pelos dubladores e como determinados itens são grafados para facilitar a leitura desses profissionais. No final do

capítulo, figuras que representam as páginas dos roteiros analisados ilustram alguns pontos explicados.

A análise de dados é apresentada nos dois últimos capítulos. Os exemplos das mudanças introduzidas no texto traduzido (doravante TT) pelos sujeitos investigados são apresentados e discutidos no sexto capítulo. Finalmente, no sétimo capítulo, mostro como o referencial teórico possibilitou estabelecer uma análise comparativa entre as estratégias de tradução e as estratégias usadas pelos profissionais da dublagem e tecer considerações sobre o papel que exercem ao colaborarem na tradução do material audiovisual.

1 A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

A tradução audiovisual corresponde ao processo da tradução, oral e escrita, intralingual e interlingual, de um material audiovisual, tal como filmes, programas televisivos, desenhos animados e documentários. Outros termos também têm sido usados para denominar esse mesmo processo tradutório, como, por exemplo, tradução de filmes ou tradução fílmica, tradução para as telas e tradução de multimídia, embora possam abranger vastas ou restritas práticas de tradução audiovisual, conforme observa Carvalho (2005: 23-24).

Carvalho (2005: 23) explica que a existência de diferentes termos na literatura relacionada à tradução audiovisual é consequência do vasto conjunto de práticas existentes na atividade, e acrescenta que, por isso, ainda se está buscando uma terminologia que descreva essa área de forma satisfatória. Talvez a falta de uma terminologia unânime também se deva ao fato de a tradução audiovisual ser um campo recente de pesquisa, conforme relata Franco (2002: 65), se “comparada a outros campos como a tradução literária e a tradução técnica”. Para o autor Díaz Cintas (2003: 194-195), a variação terminológica é uma indicação clara de mudanças que podem possibilitar aos estudiosos assimilarem e reconhecerem os novos desenvolvimentos na prática dessa modalidade de tradução.

Carvalho (2005: 25) adotou o termo “tradução audiovisual” para se referir a esse conjunto de práticas por ser este amplamente usado em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Desta forma, optei por usar essa denominação no presente trabalho.

Por ser uma área que está em constante crescimento — segundo Araújo (2000: 71), devido à grande quantidade de produções estrangeiras exibidas nas televisões e nos cinemas do mundo inteiro — a tradução audiovisual deveria ser objeto de mais estudos, principalmente no Brasil, e suas diferentes práticas e particularidades deveriam ser mais

investigadas para que os profissionais da área pudessem aperfeiçoar seu trabalho à luz das contribuições científicas. Melhor ainda seria se, conforme recomenda Araújo (2002: 70-71), as empresas que trabalham com a tradução audiovisual compartilhassem suas experiências com os acadêmicos e vice-versa de tal maneira que profissionais e pesquisadores pudessem se beneficiar com a troca de descobertas, dados e experiências. Segundo a autora, os estudiosos e essas empresas fazem suas pesquisas separadamente e não compartilham seus resultados (ARAÚJO, 2002: 70).

A pouca bibliografia existente no campo da tradução audiovisual, embora esteja ganhando mais proeminência, pode ser consequência direta da falta de oferta de cursos na área nas universidades no Brasil e no exterior. Entretanto, compartilho da mesma opinião do autor Díaz Cintas (2003: 200) de que a tradução audiovisual deva ser ensinada em universidades da mesma forma que outros tipos de tradução, apesar do alto custo de manutenção de um curso nessa área. O autor aponta que é muito difícil para as universidades arrecadarem fundos necessários para a compra de equipamentos e pacotes de *software* especificamente projetados para a tradução audiovisual e investirem na atualização constante desses equipamentos, visto que a tecnologia no ramo deste tipo de tradução está em rápido desenvolvimento (DÍAZ CINTAS, 2003: 200-201).

A legendagem e a dublagem têm sido os dois métodos dominantes de tradução audiovisual, conforme apontam Gottlieb (1998: 244), Baker e Hochel (1998: 74), Carvalho (2005: 94) e Araújo (2000: 41-42). Carvalho (2005: 19) ressalta que, no Brasil, esses métodos dão conta da tradução de quase a totalidade dos produtos audiovisuais veiculados nos cinemas, pelos canais de televisão abertos e fechados, por VHS e DVD.

1.1 Legendagem

A legendagem é, segundo Gottlieb (1998: 244-245), a transcrição da narração ou diálogos de filmes ou programas televisivos projetada simultaneamente na tela que, em geral, consiste de uma ou duas linhas com extensão média de no máximo 35 caracteres. Como regra, as legendas são colocadas na parte inferior da tela e podem ser centralizadas ou alinhadas à esquerda (GOTTLIEB, 1998: 245). No Brasil, Araújo (2000: 140) diz que o tradutor dispõe de, no máximo, 32 caracteres por linha e cada legenda pode ter, no máximo, duas linhas. É a modalidade de tradução audiovisual que tem tido o maior crescimento, e que continuará crescendo, principalmente por ser a mais rápida e a mais econômica de ser produzida, conforme relata Díaz Cintas (2003: 199). Além dessas duas vantagens, a legendagem, segundo este autor, pode ser usada para traduzir todos os produtos audiovisuais, tais como filmes, notícias, entrevistas e séries de TV.

Os termos legendação e subtitulagem são, por vezes, usados em lugar de legendagem; entretanto, segundo Souza (1999: 10), o termo legendagem, apesar de não estar dicionarizado, é utilizado hoje pelos profissionais do meio. Legendista e legendador são os termos usados em referência ao tradutor que confecciona as legendas.

1.1.1 Tipos de legendas

A legendagem tem diferentes aspectos lingüísticos e técnicos. Segundo Gottlieb (1998: 247), a legenda pode ser: a) intralingual, também chamada de vertical, quando a LA é a mesma da LO, como, por exemplo, a legenda de programas em língua nacional para deficientes auditivos e de programas de língua estrangeira para aprendizes de línguas; e b) interlingual, também chamada de diagonal, quando a LO é diferente da LA.

Díaz Cintas (2003: 199-200) diz que a legenda intralingual inclui as informações textuais e sonoras que contribuem para o desenvolvimento da trama e para criar a ambientação da cena, mas que os deficientes auditivos são incapazes de acessar, por exemplo, o barulho de telefone tocando, de alguém batendo na porta etc.

No aspecto técnico, a legenda pode ser a) “aberta” (não opcional), como a legenda de cinema, que é uma parte física do filme ou transmitida separadamente, como, por exemplo, em projeções durante festivais, ou b) “fechada” (opcional), quando é transmitida como teletexto (ou *closed caption*) para os deficientes auditivos. A legenda fechada, gerada por um decodificador da televisão, é selecionada pelo espectador através do controle remoto. Nesta modalidade, também estão incluídas as legendas de TV interlinguais, transmitidas por satélite, permitindo que diferentes comunidades recebam diferentes legendas de um mesmo programa simultaneamente (GOTTLIEB, 1998: 247).

1.1.2 Normas da legendagem

Nobre (2002: 78) aponta que a legenda não deve ter mais de duas linhas — Carvalho (2005: 101) ressalta que essa regra é quase unânime nos meios — nem ocupar mais de dois terços da largura da tela. “Nos filmes de 35 mm, cada linha deve ter um máximo de 32 a 40 caracteres (dependendo do sistema de projeção e do tipo de *software* utilizado na legendagem), e nos filmes de 16 mm, até 24 ou até 27 caracteres por linha” (NOBRE, 2002: 78).

A cada legenda é imposta não somente a limitação do número de caracteres, como, também, a limitação do tempo de exibição, que depende “da quantidade de texto, da velocidade de leitura dos telespectadores e da necessidade de deixar aproximadamente $\frac{1}{2}$

segundo de intervalo entre uma legenda e outra. Cada linha de legenda corresponde a até 2 segundos” (LUYKEN et al, 1991: 42¹ *apud* NOBRE, 2002: 78-79).

Os meios de transmissão do produto audiovisual que empregam legendas também impõem suas próprias restrições à duração de exibição delas, o que, conseqüentemente, implica em limitações no número de caracteres. Por exemplo, para o cinema, Carvalho (2005: 86) diz que “preferem-se legendas mais extensas e menos segmentadas enquanto para os meios exibidos na televisão, como VHS e canais por assinatura, o tamanho das linhas é menor e o texto tende a ser segmentado em um número maior de legendas”. A estimativa do número de caracteres e tempo de exibição é feita para que o espectador adulto médio tenha tempo de ler a legenda integralmente (CARVALHO, 2005: 101).

Como cada meio impõe suas próprias normas, Carvalho (2005: 102-112) descreve de maneira detalhada as normas mais características dos quatro meios mais utilizados no Brasil: cinema, VHS (no Brasil, o sistema é o NTSC), televisão por assinatura e o DVD.

O intervalo entre as legendas, como dito, também é uma norma que deve ser respeitada. Carvalho (2005: 114) explica que esse intervalo costuma aproveitar as pausas feitas no discurso oral: “geralmente, as pausas mais significativas ocorrem ao fim dos períodos, nos quais muitas vezes são feitos cortes de cenas. No meio de um enunciado, ocorrem pausas menores em função de respiração, hesitações e do próprio ritmo de fala de cada pessoa” (CARVALHO, 2005: 114).

¹ LUYKEN, G. M. et al. *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media, 1991.

1.2 Dublagem

A dublagem é um método audiovisual também conhecido como *revoicing*. Baker e Hochel (1998: 75) explicam que *revoicing* é um termo genérico usado para se referir a todos os métodos de transferência lingüística oral. Segundo Carvalho (2005: 94-95), a dublagem, em termos gerais, consiste em

substituir os canais de áudio correspondentes aos diálogos em língua estrangeira por enunciados gravados por atores (chamados *dubladores*) da cultura de chegada. Estes se baseiam numa tradução elaborada de modo a que a pronúncia das palavras na língua-alvo fique o mais sincronizada possível com os movimentos labiais das pessoas que aparecem na tela.

Clark e Spohr (2002: 196) lembram que, além do sincronismo labial, é importante também haver a recriação das emoções da fala para carregar a mensagem adequada sobre o que está acontecendo com as personagens e com o próprio filme. Para as autoras, se as emoções dos atores não forem capturadas no processo da dublagem, o filme não causará o mesmo impacto que sua versão original. Segundo as autoras, o dublador deve interpretar suas personagens de modo que sua fala seja harmoniosa com o comportamento apresentado pelo ator da tela.

Por se tratar também de um trabalho artístico, que envolve não só os dubladores, mas também o diretor de dublagem e os técnicos de áudio, a dublagem aumenta os gastos da produção audiovisual. O tempo de produção da dublagem acaba sendo maior do que o da legendagem, sendo este um fator também responsável pelo aumento de custo e pela demora no lançamento de um produto audiovisual em mercados estrangeiros. É possível encontrar, com frequência, registros sobre o alto custo da dublagem nos textos sobre tradução audiovisual (DÍAZ CINTAS, 2003: 199; CLARK e SPOHR, 2002: 198; CRONIN, 1996: 195; O'CONNELL, 1999: 214; BAKER e HOCHER, 1998: 75; ARAÚJO, 2000: 53). Luyken et al

(1991: 105 *apud* GOTTLIEB, 1998: 248) assinalam que a dublagem pode ser 15 vezes mais cara do que a legendagem, e Baker e Hochel (1998: 75) justificam a diferença nos custos afirmando que é bem mais trabalhoso produzir dublagem do que qualquer outra forma de tradução para as telas.

Apesar do custo elevado, a dublagem é preferida à legendagem para a tradução de programas e filmes infantis de língua estrangeira, sendo a legendagem, segundo O’Connell (1999: 214), raramente usada neste caso. O’Connell (1999: 214) explica que isso ocorre por causa das habilidades e velocidades variáveis de leitura dos espectadores jovens. Rosenberg (2003: 170) conta um episódio interessante, ocorrido em um cinema no Rio de Janeiro, por causa das diferentes velocidades de leitura entre o público infantil e o público adulto: “o gerente de um cinema teve que parar a projeção de um filme infantil, por este ser legendado. Isso porque os pais tinham que ler as legendas para os filhos, o que acabou se tornando uma grande bagunça, e ninguém mais conseguia acompanhar o filme”.

Para evitar que determinados públicos sejam prejudicados no entendimento e no entretenimento de um filme, Rosenberg (2003: 170) defende o uso da dublagem para as crianças e os deficientes visuais.

1.3 Legendagem e dublagem — uma tradução visível e de volume de texto variável

Em linhas gerais, a tradução tanto para a legendagem como para a dublagem está sujeita a um conjunto de restrições lingüísticas para se obter sincronismo do TT com os movimentos labiais do ator da tela, no caso da dublagem; e sincronismo do TT com a fala das personagens, no caso da legendagem. O produto final é, segundo Fawcett (1996: 75), uma tradução visível porque “podemos literalmente ver com nossos próprios olhos que estamos lidando com um texto que não é original”. Na dublagem, diz o autor (FAWCETT, 1996: 75-

76), essa percepção ocorre quando há falta de sincronismo labial e, na legendagem, quando os espectadores, que podem seguir a LO e as legendas, detectam que há uma seleção das informações originais transmitidas a eles, e quando os espectadores, que não têm nenhum conhecimento da LO, estão conscientes das discrepâncias, tais como o som sem nenhuma legenda ou som durando mais que as legendas.

Segundo Nobre (2002: 79), o legendista precisa encontrar formas de transmitir a mensagem do texto original (doravante TO) com menos palavras, às vezes, suprimindo informações, mas pode até mesmo ter de acrescentar informações para não prejudicar o entendimento do filme. Nobre (2002: 79) afirma que “o fato de ser uma tradução de um texto oral para um escrito também pode resultar em redução textual, pois é comum utilizar-se menos palavras quando se escreve do que quando se fala para transmitir uma mesma mensagem”, o que é corroborado por Araújo (2000: 144).

A redução textual na legendagem se dá através de legendas breves para, segundo Carvalho (2005: 97), poderem ser lidas na sua totalidade ao mesmo tempo em que o TO é pronunciado. Trindade (2003: 182) ressalta que uma fala em um filme costuma durar de dois a cinco segundos, lembrando que, além de respeitar o tempo de duração da fala, o tradutor também precisa resumir essa fala a não mais de 64 caracteres.

Carvalho (2005: 97) diz que as legendas devem ser “de leitura simples e direta, de modo a não demandarem mais atenção visual e cognitiva do que a estritamente necessária”. E acrescenta que devem ser escritas

de acordo com o permitido pelo ritmo e entonação da fala. Na medida do possível, tenta-se fazer com que uma legenda inclua um período completo ou uma oração. Caso o período precise se estender por mais de uma legenda, procura-se manter juntos os sintagmas de ordem mais alta na estrutura da sentença, de forma a que cada legenda transmita uma idéia fechada e coerente. (CARVALHO, 2005: 114)

A dublagem requer menos redução textual do que a legendagem, o que constitui uma vantagem, conforme comentam Baker e Hochel (1998: 75). Segundo Araújo (2000: 144), na modalidade da dublagem, “as restrições de tempo e espaço são menores, já que não trabalha com as mesmas limitações da legendagem”. O TT é reduzido na dublagem quando o tempo de fala do dublador fica maior do que o tempo de fala do ator da tela. Essa redução pode ser feita pelo tradutor, antes de o TT ser gravado, ou durante a gravação da dublagem, quando o diretor de dublagem e/ou dublador percebe(m) que o ator acaba de falar antes da voz do dublador, ou quando é necessário fazer ajustes na tradução para atingir maior sincronismo labial.

Fawcett (1996: 77) compara o volume de texto reduzido entre a legendagem e a dublagem, ilustrando com um exemplo em inglês: “*Besides, there’s a rumour that she’s expecting a baby*” (texto dublado) torna-se “*And she’s expecting a baby*” (texto legendado).

Como a dublagem pode ser mais longa do que a legendagem, o tradutor/diretor de dublagem/dublador têm mais liberdade para acrescentar elementos inexistentes no TO, conforme assinala Araújo (2000: 146), para preencher todas as aberturas labiais ou para dar mais clareza ao texto traduzido. Por exemplo, as traduções apresentadas abaixo, feitas para a legendagem e para a dublagem de um mesmo TO mostram não somente uma tradução mais longa na dublagem, como também inserção de informações. O exemplo é fornecido por Araújo (2000: 146):

Texto original:

I’m also attending a few classes at William and Mary College. But that won’t interfere with my duties.

Texto legendado:

Frequento o Colégio William e Mary. Mas não impedirá minhas obrigações.

Texto dublado:

Eu também estudo Ciências Humanas na William e Mary College.
Mas isto não irá interferir nos meus deveres.

Araújo explica que o elemento não existente no TO (sublinhado no texto dublado) foi incluído na dublagem porque, possivelmente, veio no roteiro original a informação de que a personagem estuda Ciências Humanas, mas foi cortada durante as filmagens (ARAÚJO, 2000: 146).

1.4 As vantagens e desvantagens da legendagem e da dublagem

O dualismo da vantagem e da desvantagem existe tanto na legendagem quanto na dublagem. Não se pode criticar uma modalidade de tradução sem considerar o seu lado positivo. Barbash e Taylor (1997: 422) mostram bem essas duas facetas dessas modalidades. Por exemplo, ressaltam que uma vantagem da legendagem é deixar a audiência ouvir as pessoas falando com suas próprias vozes:

Muitos espectadores acreditam que as legendas os deixam mais próximos às personagens na tela do que a dublagem. Nuances idiossincráticas de voz e de fala fazem parte daquilo que define as pessoas como indivíduos e transmitem um sentimento de respeito por elas ao permitir que a platéia ouça suas próprias palavras. (BARBASH e TAYLOR, 1997: 422)

Carvalho (2005: 96) afirma que privar o espectador do acesso ao TO e à voz real dos atores ou personalidades exibidos é a principal crítica feita à dublagem. Considerando que a voz, com sua entonação, inflexões e carga emotiva, é parte essencial do desempenho artístico, entende-se a afirmativa de Kawin (1992: 463), de que a dublagem destrói uma considerável porção da *performance* original do ator.

Além de mencionarem a substituição das vozes originais pelas vozes dos atores (dubladores) como a desvantagem da dublagem, Baker e Hochel (1998: 75) citam também a desvantagem de excluir certas categorias, como turistas e outros visitantes, que podem não falar a língua local, mas que poderiam seguir uma versão legendada de um filme inglês ou francês, por exemplo. Os autores dizem que Herbst (1995: 257-258)² ainda discute uma outra desvantagem: privar os espectadores da oportunidade de ouvirem uma língua estrangeira.

Por outro lado, a dublagem, em contraposição à legendagem, reduz a penetração de línguas e valores culturais de sistemas estrangeiros dominantes em sociedades não hegemônicas culturalmente, valoriza a língua doméstica e permite o acesso ao produto por parte de parcelas não alfabetizadas da população (CARVALHO, 2005: 96). Kawin (1992: 463) alega que muitas audiências preferem a dublagem a ter de ler as legendas; ou seja, apenas assistem ao audiovisual olhando e ouvindo, e não lendo também. Outra vantagem da dublagem é apontada por Barbash e Taylor (1997: 425) quando lembram que, na vida real, as pessoas geralmente falam ao mesmo tempo e que, se isto acontece em um documentário, até mesmo na LO, ocasionalmente pode ser difícil ouvir tudo e perceber quem disse o quê. “Ainda que a legenda de uma pessoa esteja em itálico e a legenda de outra pessoa esteja em caixa alta, o espectador pode ter dificuldade em acompanhar quem está falando”. Por outro lado, é difícil imitar as vozes das personagens na dublagem e o modo como uma pessoa fala diz muito sobre quem ela é, revelando detalhes sobre sua nacionalidade e educação, “o que nunca irá corresponder muito bem às diferenças internas de uma língua estrangeira, especialmente de culturas não ocidentais” (BARBASH e TAYLOR, 1997: 425).

² HERBST, Thomas. *Linguistische Aspekte der Synchronisation Von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

2 OS PROBLEMAS DA NÃO-EQUIVALÊNCIA NA TRADUÇÃO E AS ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO APRESENTADOS POR MONA BAKER

O conceito de “equivalência” tem tido diferentes definições por parte de estudiosos da Teoria da Tradução. Araújo (2000: 36) afirma que, para os estudiosos das teorias linguísticas da tradução, a equivalência poderia ocorrer tanto nas unidades de tradução quanto no texto inteiro e que, apesar das divergências de opiniões, todos concordam que a simetria absoluta ou igualdade não se sustenta. A autora (2000: 36) julga que a equivalência é apenas uma ilusão, e afirma que esta opinião é corroborada por Snell-Hornby (1995: 18 *apud* ARAÚJO 2000: 36).³ Para Baker (1992: 6), a equivalência, apesar de ser geralmente possível até certo ponto, é influenciada por uma variedade de fatores linguísticos e culturais e é, portanto, sempre relativa.

Para minha análise investigativa, optei por utilizar as estratégias de tradução apresentadas por Baker (1992) para a falta de equivalência entre os elementos do TO e os elementos do texto da LA porque queria descobrir se o dublador e o diretor de dublagem usam as mesmas estratégias para solucionar os problemas de tradução encontrados pelo tradutor. Entretanto, em um dado momento (ver 2.2.3.5), precisei recorrer ao estudo de Harvey (1998) para entender melhor a estratégia da “tradução pela compensação” porque, na obra à qual faço referência aqui (BAKER, 1992), a autora não cita nenhum exemplo para essa estratégia por considerar o assunto muito extenso. Contudo, a distinção das categorias de compensação feita pelos autores Hervey e Higgins⁴ (1992 *apud* Harvey, 1998: 38) serviu de base para a análise de alguns exemplos (ver seção 7.5).

³ SNELL-HORNBY, M. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Edição revisada. Philadelphia: John Benjamins, 1995.

⁴ HERVEY, S.; HIGGINS, I. *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*. London and New York: Routledge, 1992.

Baker (1992) mostra as estratégias utilizadas por tradutores de várias línguas, em exemplos autênticos, e discute os prós e contras de cada estratégia. A autora opta por uma organização hierárquica ao discutir a falta de equivalência entre os elementos da LO e os elementos da língua em que deve ser feita a tradução, a LA, começando pelo nível mais simples de análise — o nível da palavra, percorrendo até o nível mais complexo — a pragmática. Acredita que esta forma seja a mais apropriada, por razões pedagógicas, para aqueles que não tiveram nenhum aprendizado em lingüística devido à complexidade do assunto. Inicia sua discussão pela equivalência ao nível da palavra, examinando, em seguida, a equivalência acima do nível da palavra, a equivalência gramatical, a equivalência textual, terminando com a equivalência pragmática.

Faço, aqui, um resumo das várias estratégias de tradução citadas por Baker (1992), utilizando, como ilustração, os exemplos fornecidos pela autora sem, no entanto, oferecer uma avaliação dos mesmos. Destaco também que os exemplos em árabe no TA não foram apresentados aqui por causa da impossibilidade de reproduzi-los. Já os exemplos do TA em japonês, chinês e russo, que representariam as traduções do TO em inglês, não foram apresentados no presente trabalho porque tampouco foram oferecidos pela autora.

2.1 A falta de equivalência ao nível da palavra

Baker (1992: 20) explica que a falta de equivalência ao nível da palavra ocorre quando a LA não possui um equivalente direto para uma palavra no TO e lembra que, além da não-equivalência, o contexto e o propósito da tradução geralmente também influenciam na decisão de qual estratégia usar para solucionar o problema tradutório.

Segundo Baker (1992: 21), uma palavra da LO pode expressar um conceito que é de total desconhecimento na cultura-alvo, que pode ser abstrato ou concreto e se referir a uma

crença religiosa ou a um costume social. A autora dá o exemplo da palavra “*privacy*” como expressão de um conceito abstrato da cultura inglesa que é raramente entendido por pessoas de outras culturas. Já a expressão “*airing cupboard*” é, segundo a autora, um conceito concreto que também não é conhecido pelos falantes da maioria das línguas. “*Privacy*” e “*airing cupboard*” são exemplos de conceitos específicos de uma determinada cultura, que, por assim serem, podem causar momentos de dificuldade para o tradutor.

Além do problema dos conceitos específicos de cultura, a autora considera que há também o problema de conceito da LO não ser lexicalizado na LA, mesmo sendo de conhecimento da cultura-alvo. É o caso de “*savoury*”, exemplo citado por Baker (1992: 21), que, segundo a autora, não possui um equivalente em muitas línguas, embora expresse um conceito de fácil entendimento.

Se a palavra da LO for semanticamente complexa, o tradutor pode se deparar com um outro problema de não-equivalência porque, conforme aponta Baker (1992: 22), uma palavra pode ser capaz de expressar mais significados do que uma sentença inteira. Segundo a autora, a definição de “*arruação*”, em português, por exemplo, expressa essa complexidade.

O quarto problema de tradução citado por Baker (1992: 22) é o fato de que a LA pode fazer mais ou menos distinções quanto ao significado do que a LO. A autora destaca que aquilo que uma língua considera como uma importante distinção em significado, uma outra língua pode não perceber como relevante. Por exemplo, o indonésio faz uma distinção entre sair na chuva não sabendo que está chovendo (“*kehujanan*”) e sair na chuva sabendo que está chovendo (“*hujan-hujanan*”) (BAKER, 1992: 22).

Segundo a autora, outro problema ocorre quando a LA não possui um hiperônimo (BAKER, 1992: 22-23). A LA pode possuir palavras específicas (hipônimos), mas não uma palavra genérica (hiperônimo) para expressar um determinado campo semântico. Por exemplo:

A língua russa não tem nenhum equivalente direto para *facilities*, significando qualquer equipamento, construção, serviços etc. que são fornecidos para uma atividade ou propósitos específicos. Entretanto, tem várias palavras e expressões específicas que podem ser consideradas como tipos de *facilities*, por exemplo, *sredstva peredvizheniya* (meio de transporte), *naem* (empréstimo), *neobkhodimye pomeschcheniya* (acomodação básica), e *neobkhodimoe oborudovanie* (equipamento básico). (BAKER, 1992: 22-23)

Se a inexistência de um hiperônimo na LA pode constituir uma dificuldade de tradução, o mesmo pode ser dito sobre a inexistência de um termo específico (hipônimo) na LA (BAKER, 1992: 23). Mais comumente, segundo a autora, as línguas tendem a ter palavras genéricas, e não palavras específicas, visto que cada língua faz somente as distinções no significado que forem relevantes para o uso em seu ambiente e, para este caso, há incontáveis exemplos de não-equivalência. A autora fornece o exemplo de uma palavra em inglês, “*article*”, que possui vários hipônimos (“*feature*”, “*survey*”, “*report*”, “*critique*”, “*commentary*”, “*review*” etc.), o que faz com que seja difícil encontrar equivalentes para essas palavras em outras línguas.

Baker (1992: 23) aponta diferenças na perspectiva física ou interpessoal como mais um problema para o trabalho de tradução, e explica que a perspectiva física diz respeito ao lugar onde coisas ou pessoas se encontram em relação umas com as outras ou a um lugar, dando os exemplos dos verbos “*come/go*”, “*take/bring*”, e “*arrive/depart*”. A perspectiva também pode incluir a relação entre os participantes no discurso, a perspectiva interpessoal: “Por exemplo, o japonês tem seis equivalentes para *give*, dependendo de quem dá para quem: *yarū*, *ageru*, *morau*, *kureru*, *itadaku*, e *kudasaru*” (McCREARY, 1986 *apud* BAKER, 1992: 23).⁵

Segundo a autora, diferenças no significado expressivo, na forma, na frequência e no objetivo do uso de formas específicas também requerem estratégias específicas de tradução. Baker (1992: 23-24) diz que uma palavra da LA pode ter o mesmo significado proposto da

⁵ McCREARY, D. R. Improving bilingual Japanese-English and English-Japanese dictionaries. *Papers in Linguistics*, 19, 1; 1986, p. 55-66.

palavra da LO, mas ter um significado expressivo diferente. O significado proposto (BAKER, 1992: 13) de uma palavra ou uma locução surge da relação entre o significado e aquilo a que esse significado se refere ou descreve num mundo real ou imaginário. A autora ilustra essa definição com a palavra “*shirt*”, comentando que não seria adequado usá-la para se referir a “*socks*”, por exemplo, pois são tipos de vestimentas que atendem a propósitos diferentes. O significado expressivo, segundo a autora, se refere aos sentimentos ou à atitude do falante e não àquilo a que as palavras e locuções se referem. Dentre vários exemplos de significado expressivo, apresenta os enunciados “*Don’t complain*” e “*Don’t whinge*”, elucidando que a diferença entre eles não está em seus significados propostos, mas na expressividade de “*whinge*”.

Diferenças no significado expressivo são geralmente mais difíceis de traduzir quando o equivalente da LA tem uma carga emocional maior, o que ocorre com assuntos como religião, política e sexo. A autora cita duas palavras como exemplo: “*homosexuality*” e “*homosexual*” (BAKER, 1992: 23-24).

Segundo Baker (1992: 24), geralmente não há um equivalente na LA para uma determinada forma no TO, como, por exemplo, certos sufixos e prefixos. Isto gera uma grande dificuldade de tradução, especialmente quando tais afixos são usados criativamente para criar novas palavras ou criar humor.

Até mesmo quando uma determinada forma tem um equivalente direto na LA, pode haver uma diferença na frequência com a qual é usada ou com o propósito para qual é usada (BAKER, 1992: 25). A autora mostra que, no inglês, por exemplo, a forma contínua “*-ing*” une orações com muito mais frequência do que outras línguas que têm equivalentes para ela, como as línguas alemã e escandinava. Entretanto, a repetição do equivalente da forma do “*ing*” nessas línguas tiraria a naturalidade do texto-alvo (doravante TA).

Por fim, Baker (1992: 25-26) afirma que o uso de empréstimos no TO apresenta um outro problema de não-equivalência ao nível da palavra. O uso de empréstimos no TO ocorre devido ao seu valor de prestígio, por exemplo, e podem dar um ar maior de sofisticação ao texto, como “*au fait*”, “*chic*” e “*alfresco*” em inglês. Entretanto, isto pode gerar um problema porque nem sempre é possível achar um empréstimo com o mesmo significado na LA, diz a autora, esclarecendo que “*dilettante* é empréstimo em inglês, russo e japonês, mas em árabe não há um empréstimo equivalente” (BAKER, 1992: 25-26). Falsos cognatos, acredita a autora, podem confundir o tradutor, que ressalta, porém, que há falsos cognatos tão óbvios, por causa da diferença de significados que apresentam no texto, que somente um tradutor muito inexperiente não os notaria, como, por exemplo, “*sensible*”, em inglês e “*sensibel*”, em alemão.

2.1.1 As estratégias usadas pelos tradutores profissionais para solucionar problemas pela falta de equivalência ao nível da palavra

Baker (1992: 26-42) mostra vários exemplos de estratégias usadas por profissionais para resolver a não-equivalência ao nível da palavra: tradução através de uma palavra mais genérica; tradução através de uma palavra mais neutra ou menos expressiva; tradução através da substituição cultural; tradução com o uso de um empréstimo ou de um empréstimo com uma explicação; tradução através de paráfrase utilizando uma palavra relacionada; tradução através de paráfrase utilizando palavras não-relacionadas; tradução através da omissão; e tradução através da ilustração.

2.1.1.1 Tradução através de uma palavra mais genérica

Para Baker (1992: 26), a tradução através de uma palavra mais genérica é uma das estratégias mais comuns usadas para a solução da falta de equivalência, especialmente para o significado proposto, e funciona bem em quase todas as línguas, senão em todas. A autora mostra como foi feita a tradução de um texto em inglês para o espanhol, destacando a palavra que causou problema no TO e a palavra genérica que foi usada pelo tradutor para superar o problema da falta de especificidade da palavra na LA. O TO é sobre o procedimento do uso de um xampu (BAKER, 1992: 26-27):

TO: *Shampoo the hair with a mild WELLA-SHAMPOO and lightly towel dry.*

TA: *Lavar el cabello con un champú suave de WELLA y frotar ligeramente con una toalla.*

A palavra genérica “*lavar*” transmite o principal significado proposto de “*shampoo*”, já que não há nenhuma palavra com a mesma especificidade desta em espanhol. Baker (1992: 28) explica que a especificidade do verbo “*shampoo*” está no fato de ser um tipo de lavagem.

2.1.1.2 Tradução através de uma palavra mais neutra ou menos expressiva

Ao falar da tradução através de uma palavra mais neutra ou menos expressiva, Baker (1992: 28-29) cita o texto de um folheto de propaganda de uma empresa de cerâmica chamada Morgan Matroc, traduzido do inglês para o italiano:

TO: [...] *So is this brochure necessary; isn't the ceramic market already over-bombarded with technical literature; why should Matroc add more?*

Because someone mumbles, "Our competitors do it." But why should we imitate our competitors when Matroc probably supplies a greater range of ceramic materials for more applications than any other manufacturer?

TA: *Qualcuno suggerisce: "i nostri concorrenti lo fanno".*

Apesar de “*mugugnare*” ser o equivalente italiano mais próximo para o significado expressivo de “*mumble*”, Baker (1992: 29) aponta que “*mumble*” sugere confusão ou constrangimento, enquanto que “*mugugnare*” tende a sugerir descontentamento. Para a autora, possivelmente o tradutor optou por uma palavra mais geral, “*suggerisce*”, em inglês, “*suggest*”, para evitar transmitir o significado expressivo errado.

2.1.1.3 Tradução através da substituição cultural

Substituir o termo específico da LO por um da LA que não transmite o mesmo significado proposto, mas que pode ter um impacto similar na LA, é uma estratégia que, segundo Baker (1992: 31), dá ao público um conceito com o qual pode se identificar. Newmark (1991: 3) parece concordar com o bom resultado dessa estratégia porque, segundo o autor, apesar dos equivalentes culturais serem geralmente inexatos, são coesos, têm força emocional, são úteis para um efeito imediato no receptor, por exemplo, no teatro e no cinema (dublagem ou legendagem), e transportam o público de forma não-crítica para a cultura da LA.

Baker (1992: 31-33) mostra como três tradutores lidaram com o problema da diferença cultural entre os países da LO e da LA. O primeiro exemplo é um texto em inglês, extraído de

“*A Brief History of Time*” (HAWKING, 1988 *apud* BAKER, 1992),⁶ que começa com a seguinte frase:

TO: *A well-known scientist (some say it was Bertrand Russell) once gave a public lecture on astronomy.*

O tradutor que traduziu o texto para o grego optou por traduzi-lo com elementos culturais que fossem chamar a atenção imediata do leitor, por serem interessantes e familiares, ao invés de manter o personagem estrangeiro com o qual o leitor poderia não se identificar (BAKER, 1992: 31-32). Assim, o tradutor escolheu a personagem Alice do livro “Alice no País das Maravilhas”⁷ por ser bem conhecida na Grécia, assim como a sua história:

TA (traduzido do grego para o inglês): *Alice in Wonderland was once giving a lecture about astronomy.*

2.1.1.4 Tradução com o uso de um empréstimo ou de um empréstimo com uma explicação

A tradução com o uso de um empréstimo ou de um empréstimo com uma explicação, segundo Baker (1992: 34), é geralmente usada com itens específicos de cultura, conceitos modernos e modismos lingüísticos. A autora explica que o empréstimo seguido de uma explicação é muito útil quando for repetido várias vezes no texto porque, uma vez explicado, sempre que aparecer sozinho, o leitor já saberá o que quer dizer. Para exemplificar, cita o texto a seguir, que foi traduzido do inglês para o árabe:

TO: *For maximum effect, cover the hair with a plastic cap or towel.*

⁶ HAWKING, S. W. *A Brief History of Time from the Big Bang to Black Holes*. London and Auckland: Bantam Press (tradução em espanhol de Miguel Ortuño; tradução em grego de Konstantinos Harakas), 1988.

⁷ Obra de Lewis Carroll, de 1865. O título original é “*Alice's Adventures in Wonderland*”.

Na tradução árabe, “*cap*” aparece entre aspas, diferenciada como uma palavra estrangeira, e o seu significado é explicado em seguida. Baker (1992: 36) mostra como ficaria a tradução árabe em inglês:

TA: *For obtaining maximum effectiveness, the hair is covered by means of a ‘cap’, that is a plastic hat which covers the hair, or by means of a towel.*

2.1.1.5 Tradução através de paráfrase utilizando uma palavra relacionada

A tradução através de paráfrase utilizando uma palavra relacionada é utilizada quando o conceito da LO está lexicalizado na LA, mas numa forma diferente, e quando a frequência com a qual uma certa forma é usada no TO é significativamente maior do que seria natural na LA (BAKER, 1992: 37).

Abaixo, na versão traduzida do texto árabe para o inglês, Baker (1992: 37) mostra a estratégia da paráfrase com o uso de uma comparação, a qual, segundo a autora, pode ser usada para resolver outros tipos de não-equivalência:

TO: *The rich and creamy KOLESTRAL-SUPER is easy to apply and has a pleasant fragrance.*

TA: *Kolestral-super is rich and concentrated in its make-up which gives a product that resembles cream...*

2.1.1.6 Tradução através de paráfrase utilizando palavras não-relacionadas

A tradução através de paráfrase que emprega palavras não-relacionadas é utilizada quando o conceito da LO não está lexicalizado na LA e, especialmente, quando o item em questão é semanticamente complexo (BAKER, 1992: 38). O exemplo a seguir mostra esta

estratégia utilizada pelo tradutor para resolver o problema da falta de equivalência para a palavra “*accessible*” no chinês:

TO: . . . *the lower mixed broadleaf forests . . . are the areas most accessible to and disturbed by Man.*

TA (traduzido do chinês): . . . *the mixed broadleaf forests of the lowland area . . . are the places where human beings enter most easily and interfere most* (BAKER, 1992: 40).

2.1.1.7 Tradução através da omissão

A tradução através da omissão é usada, segundo Baker (1992: 40), quando o significado transmitido por um determinado item ou expressão não é vital o suficiente para o desenvolvimento do texto para justificar o uso de explicações extensas. Exemplo:

TO: *This is your chance to remember the way things were, and for younger visitors to see in real-life detail the way their parents, and their parents before them lived and travelled.*

TA (traduzido do francês): *Here is the chance to rediscover your youth (who knows?) and for the younger ones to see how their parents and grandparents used to live and travel* (BAKER, 1992: 41).

2.1.1.8 Tradução através da ilustração

Baker (1992: 42) relata que a estratégia da tradução através da ilustração é útil quando não existe um equivalente na LA para uma palavra que se refere a uma entidade física que pode ser ilustrada, em particular quando há restrições quanto ao espaço e o texto tem de ficar pequeno, conciso e objetivo. A autora mostra como exemplo a figura de um “*tagged teabag*”, usada como ilustração num pacote de chá feito para o mercado árabe. A autora explica que,

como não existe uma forma fácil de traduzir “*tagged*”, como em “*tagged teabags*”, para o árabe, sem recorrer a longas explicações, a ilustração é usada ao invés da paráfrase.

2.2 A equivalência acima do nível da palavra

Nesta seção, serão analisados os problemas quando há falta de equivalência acima do nível da palavra, ou seja, quando as palavras começam a se juntar com outras para formar trechos de linguagem. Segundo Baker (1992: 46), as palavras raramente ocorrem sozinhas; quase sempre estão na companhia de outras palavras, mas há sempre restrições no modo como são arranjadas para transmitir significado. Por isso, os tradutores encontram dificuldades em achar equivalências para determinados trechos da LO que possuem modelos lexicais diferentes na LA. Baker (1992: 47-78) analisa o modelo lexical através da colocação e das expressões idiomáticas e expressões fixas.

2.2.1 Armadilhas e problemas em relação à colocação

Segundo Baker (1992: 54), as colocações da LO e da LA podem ter os mesmos significados ou significados parecidos; entretanto, há armadilhas que podem pegar o tradutor caso este não se dê conta de que pode estar combinando uma palavra com outra erroneamente, fazendo uma associação nada natural na LO. O erro pode ser por decorrência da interferência da sua língua materna quando a colocação lhe parece familiar uma vez que possui uma forma correspondente na LA. Baker (1992: 55-56) mostra como um tradutor caiu nesta armadilha ao traduzir para o árabe a frase abaixo, parte do texto de *A Hero from Zero* (Lonrho, p. 59 *apud* BAKER, 1992: 55-56).

TO: [...] *The industrialist had been struck by his appearance as someone with modest means*. [...]

TA (traduzido do árabe para o inglês): *The industrialist saw in him a person whose appearance suggests modesty and simplicity*.

O tradutor errou na tradução porque, conforme aponta Baker (1992: 56), a colocação “*modest means*” sugere, em inglês, “falta de afluência” (*lack of affluence*). No entender da autora, o equivalente de “*modest*”, em árabe, “*mutawaadi*”, pode sugerir um significado semelhante em algumas colocações, como em “*dakhl mutawaadi*” (*small income*). Todavia, ainda segundo a autora, tanto o adjetivo “*mutawaadi*” (*modest*) quanto o substantivo “*tawaadi*” (*modesty*), quando usados com referência a uma pessoa, usualmente significam que é despretensiosa.

Baker (1992: 56) comenta que seria ideal o tradutor fornecer uma colocação que fosse típica na LA, preservando, ao mesmo tempo, o significado associado à colocação da LO. Contudo, a autora afirma que este ideal nem sempre pode ser alcançado, pois a tradução envolve uma “tensão”, em outras palavras, uma escolha difícil entre o que é típico (natural) e o que é preciso (exato). Para a autora, a colocação mais próxima na LA geralmente envolverá alguma mudança no significado, que pode ser mínima ou não-significante em um determinado contexto. Essa mudança também pode ser muito significativa, pois, por exemplo, a colocação mais próxima aceitável que pode substituir “*hard drink*” em árabe, afirma a autora, é “*alcoholic drinks*”; entretanto, “*hard drink*” se refere somente, em inglês, a bebidas tais como uísque, gim e conhaque, e não a outras bebidas alcoólicas como cerveja ou vinho, enquanto a colocação árabe, por sua vez, se refere a qualquer tipo de bebida alcoólica.

A escolha entre a precisão ou a naturalidade da palavra vai depender, segundo Baker (1992: 57), da relevância de seu significado no texto, mas a autora deixa claro que uma certa perda ou ganho ou inclinação de significado é, geralmente, inevitável porque os sistemas de linguagem tendem a ser tão diferentes que não permitem a produção de réplicas exatas na

maioria dos casos, ao mesmo tempo em que ressalta que tanto a naturalidade quanto a precisão na tradução são importantes.

Ainda segundo a autora, se a colocação na LO reflete uma cultura desconhecida na LA, este é um outro motivo para o tradutor ficar na difícil dúvida entre optar pela naturalidade ou pela precisão da colocação. Baker (1992: 61) critica os tradutores que optam pela precisão do significado acima de tudo, especialmente quando as colocações na LO podem soar estranhas para o leitor da LA.

A autora aponta que combinações incomuns de palavras são algumas vezes usadas no TO a fim de criar novas imagens, acrescentando que, idealmente, a tradução de uma colocação marcada deverá ser similarmente marcada na LA. Entretanto, estará sujeita a restrições da LA e à finalidade da própria tradução. A autora mostra como um tradutor lidou com a tradução de uma colocação marcada em inglês para o francês. O texto que utiliza como exemplo foi retirado de um jornal bilíngüe publicado no Canadá (*LANGUAGE AND SOCIETY* apud BAKER, 1992: 61):⁸

TO: *Canada has chosen to 'entrench' its dual cultural heritage in its institutions and, as a result, official translation has taken firm root.*

TA: *Canada a choisi «d'enchasser» - le mot est hélas! à la mode – son double héritage culturel dans ses institutions et la traduction officielle y est, par conséquent, solidement enracinée.*

Baker (1992: 62) aponta que o leitor do TO está consciente do desejo do autor de comunicar uma imagem não comum através das aspas em “*entrench*” e que, no caso do TA, a colocação marcada é ainda enfatizada com o uso de uma interjeição pelo tradutor (“*le mot est hélas! à la mode*”).

⁸ *LANGUAGE AND SOCIETY*, n. 15, 1985, p. 8.

2.2.2 Os problemas causados na tradução pelas expressões idiomáticas e expressões fixas

Segundo Baker (1992: 63-64), as expressões idiomáticas e as expressões fixas são modelos de linguagem que permitem pouca ou nenhuma variação na forma. Por exemplo, em uma expressão idiomática, o autor ou locutor não pode, geralmente, a não ser que queira fazer uma brincadeira, mudar a ordem das palavras, omitir ou adicionar uma palavra, substituir uma palavra por outra ou mudar a estrutura gramatical. A autora frisa que as expressões fixas, como o próprio nome sugere, assim como os provérbios, permitem pouca ou nenhuma variação na forma.

As principais dificuldades que as expressões idiomáticas e as expressões fixas podem apresentar para o tradutor se referem à habilidade deste de reconhecê-las e interpretá-las corretamente. Essas dificuldades ocorrem com muito mais frequência com as expressões idiomáticas do que com as expressões fixas (BAKER, 1992: 65).

A primeira dificuldade do tradutor em relação à expressão idiomática é ser capaz de identificá-la como tal, o que geralmente não é tão óbvio. As expressões idiomáticas facilmente identificadas como tais são aquelas que contradizem a realidade, como “*it’s raining cats and dogs*”, ou que não seguem regras gramaticais, como “*blow someone to kingdom come*”, ou, em inglês, que começam com “*like*”, como “*like water off a duck’s back*”. Baker (1992: 65) conclui que, quanto mais difícil for entender a expressão, e quanto menos sentido fizer em um determinado contexto, maior é a chance de o tradutor reconhecê-la como uma expressão idiomática.

Baker (1992: 66) afirma que há dois casos em que é fácil entender mal uma expressão idiomática: quando parece transparente porque oferece uma interpretação literal razoável e seu significado idiomático não é necessariamente sinalizado no texto. Muitas expressões idiomáticas em inglês têm tanto um significado literário quanto idiomático, por exemplo, “*go*

out with” e “*take someone for a ride*”. Essa ambigüidade permite que falantes da LO brinquem com os significados das expressões. Para a autora, o tradutor que não conhece a expressão idiomática pode somente enxergar o seu significado literal, deixando de perceber a brincadeira nela contida.

O outro caso em que uma expressão idiomática pode ser mal entendida é quando a LA tem uma expressão que parece equivalente a ela, na LO, mas, na realidade, possui um significado total ou parcialmente diferente (BAKER, 1992: 66-67). A autora cita, entre alguns exemplos, a expressão “*to pull someone’s leg*”, que pode ser confundida com uma expressão que parece similar, usada em diversos dialetos árabes: “*yishab rijlu*”. Diferentemente da expressão “*to pull someone’s leg*”, a expressão árabe quer dizer enganar uma pessoa para que diga algo que preferiria guardar em segredo.

Depois que o tradutor consegue interpretar uma expressão idiomática ou uma expressão fixa, o passo seguinte é saber como traduzi-las. As principais dificuldades nessas traduções podem ser resumidas, segundo Baker (1992: 68-71), da seguinte forma:

- a) uma expressão idiomática ou expressão fixa pode não ter nenhum equivalente na LA;
- b) uma expressão idiomática ou expressão fixa pode ter um equivalente na LA, mas seu contexto de uso pode ser diferente; as duas expressões podem ter conotações diferentes, por exemplo, ou podem não ser pragmaticamente transferíveis;
- c) uma expressão idiomática pode ser usada na LO tanto no seu sentido literal quanto no seu sentido idiomático, ao mesmo tempo, portanto, a brincadeira com a expressão pode não ser bem reproduzida no TA;
- d) a convenção do uso de expressões idiomáticas no discurso escrito, os contextos nas quais podem ser usadas, e a sua frequência de uso podem ser diferentes na LO e na

LA. Baker (1992: 71) explica que o inglês usa expressões idiomáticas em quase todos os tipos de textos. As línguas árabe e chinesa fazem uma clara distinção entre o discurso oral e o discurso escrito e tendem a evitar o uso de expressões idiomáticas em textos escritos.

2.2.3 As estratégias para a tradução de expressões idiomáticas e expressões fixas

Baker (1992: 72) apresenta algumas estratégias para solucionar os problemas causados pela não-equivalência das expressões idiomáticas e das expressões fixas, mas enfatiza que a aceitabilidade ou não de seus usos depende do contexto no qual são traduzidas, e acrescenta que questões de estilo, registro e efeito retórico também devem ser levadas em conta.

2.2.3.1 Uso de uma expressão idiomática de forma e significado similares

O uso de uma expressão idiomática de forma e significado similares é uma estratégia que envolve o uso de uma expressão idiomática na LA que transmita aproximadamente o mesmo significado da expressão idiomática na LO e que também consista de itens lexicais equivalentes. O exemplo oferecido pela autora foi retirado do texto *A Hero from Zero* (p. 21 *apud* BAKER, 1992: 72-73):

TO: *The Sultan's magnificent income was distributed impulsively at his command. The rain fell on the just and on the unjust.*

TA: *Le revenue fabuleux du Sultan était distribué sur un simple ordre de sa part. La pluie tombait aussi bien sur les justes que sur les injustes.*

TA (traduzido do francês para o inglês): *The fantastic income of the Sultan was distributed on a simple order on his part. The rain was falling on the just as well as on the unjust.*

2.2.3.2 Uso de uma expressão idiomática de significado similar, mas de forma diferente

De acordo com Baker (1992: 74), geralmente é possível achar uma expressão idiomática ou expressão fixa na LA que pode ter um significado semelhante àquela da LO, mas que contenha itens lexicais diferentes. A autora fornece o seguinte exemplo (BAKER, 1992: 74):

TO: (*Masters of the Universe*): Feel the force of my fist, frozen fiend!

TA: Dir werde ich einheizen, du Scheusal!

TA (traduzido do alemão para o inglês): *I will make things hot for you, monster!*

2.2.3.3 Tradução por paráfrase

Segundo Baker (1992: 74), a tradução por paráfrase é a maneira mais comum de se traduzir expressões idiomáticas quando não é possível uma equivalência na LA, ou quando parece inapropriado usar uma linguagem idiomática na LA por causa de diferenças nas preferências estilísticas entre a LO e a LA. A autora fornece o seguinte exemplo (BAKER, 1992: 76-77):

TO (*Language and Society*, no. 16 (1985), p. 4 *apud* BAKER, 1992: 76-77): *One frequent criticism of the Manitoba Government throughout the language controversy was that it never seemed to get a handle on the issue.*

TA: *Tout au long de la controverse linguistique, on reprocha fréquemment au gouvernement du Manitoba de ne pas réussir, selon toute apparence, à maîtriser la situation.*

TA (traduzido do francês para o inglês): *For the whole length of the linguistic controversy, the government of Manitoba was reproached frequently for not succeeding, by all appearances, in mastering the situation.*

2.2.3.4 Tradução por omissão

Baker (1992: 77) explica que, assim como acontece com palavras isoladas, uma expressão idiomática pode ser omitida totalmente no TA porque, simplesmente, não há um equivalente próximo para ela ou o seu significado pode não ser parafraseado facilmente, ou por questões de estilo. A autora cita um outro texto de *A Hero from Zero* (p. vi *apud* BAKER, 1992: 77):

TO: *It was bitter, but funny, to see that Professor Smith had doubled his own salary before recommending the offer from Fayed, and added a pre-dated bonus for good measure.*

TA (traduzido do árabe para o inglês): *It was regrettable, even funny, that Professor Smith had been able to double his salary twice before offering his recommendation to accept Fayed's offer, and that he added to this a bonus, the date of which had been previously decided on.*

2.2.3.5 Tradução pela compensação

A estratégia da compensação, segundo Baker (1992: 78), significa, resumidamente, que o tradutor pode omitir um elemento do TO no ponto onde ocorre e introduzi-lo em algum outro ponto no TA. A autora elucida que esta estratégia não se limita a expressões idiomáticas ou expressões fixas, mas pode ser usada também para compensar qualquer perda de

significado, força emocional, ou efeito estilístico que não pode ser reproduzido diretamente em um determinado ponto do TA.

A autora não cita exemplos para essa estratégia, por considerar que isto ocuparia muito espaço. De fato, o próprio tema da estratégia da compensação abre caminho para muitas discussões e diferentes visões. Harvey⁹ (1995 *apud* HARVEY, 1998: 39) discute as opiniões de outros estudiosos sobre a compensação tais como Hatim e Mason¹⁰ (1990: 202 *apud* HARVEY, 1998: 39), e diz que esses autores consideram que mais importante do que onde exatamente a impressão é transmitida no TA é até que ponto a equivalência é transmitida. Já Newmark¹¹ (1998: 90 *apud* HARVEY, 1998: 39) é mais específico ao sugerir que a compensação ocorra perto do ponto da perda. Por causa desses diferentes pontos de vista, Harvey (1995 *apud* HARVEY, 1998: 39) apresenta sinteticamente três características da compensação de maior importância em relação à ocorrência da perda, dentre outras possíveis: compensação paralela (*parallel*); compensação contígua (*contiguous*); e compensação deslocada (*displaced*).

Harvey (1998: 38) ressalta que há estudiosos que tentaram definir a compensação com mais rigor, alguns deles sendo Hervey e Higgins (1992: 34-40 *apud* HARVEY, 1998: 38), que distinguem quatro categorias de compensação: compensação pelo tipo (*compensation in kind*), onde diferentes elementos lingüísticos são empregados no TA a fim de recriarem um efeito do TO; compensação pelo deslocamento (*compensation in place*), onde o efeito no TA está em um lugar diferente daquele do TO; compensação pela junção (*compensation by merging*), onde as características do TO são condensadas no TA; e compensação pela separação (*compensation by splitting*), onde o significado de uma palavra do TO tem de ser expandido em um trecho mais longo do TA.

⁹ HARVEY, K. A Descriptive Framework for Compensation. In: *The Translator 1* (I) 1995, p. 65-86.

¹⁰ HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the Translator*. London and New York: Longman, 1990.

¹¹ NEWMARK, Peter. *A Textbook of Translation*. New York; London: Prentice Hall, 1988.

2.3 Equivalência gramatical

Fazendo uma abordagem geral sobre as dificuldades impostas à tradução ao nível gramatical, Baker (1992: 83-87) aponta que as diferenças nas estruturas gramaticais entre a LO e a LA geralmente resultam em alguma mudança no conteúdo de informação da mensagem durante o processo tradutório. Isto pode acontecer quando a LA tem uma categoria gramatical não existente na LO. Outro problema é quando detalhes que são deixados de lado na LO têm de ser especificados na LA.

Segundo a autora (BAKER, 1992: 86), a mudança no conteúdo de informação da mensagem pode ocorrer sob a forma da omissão de informações especificadas no TO. Se a LA não possui uma categoria gramatical que existe na LO, a informação expressa por aquela categoria talvez tenha de ser abandonada. Baker cita Jakobson quando este autor afirma que “a ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original” (JAKOBSON, 1974: 67), mas a autora ressalta que, na prática, essa ausência pode tornar a tradução muito difícil (BAKER, 1992: 86-87).

Jakobson (1974: 68) também afirma que “é mais difícil permanecer fiel ao original quando se trata de traduzir, para uma língua provida de determinada categoria gramatical, de uma língua carente de tal categoria”, e que “quanto mais rico for o contexto de uma mensagem, mais limitada será a perda de informação” (JAKOBSON, 1974: 69). O autor acrescenta:

Em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalingüísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos. (JAKOBSON, 1974: 70)

Baker (1992: 87-110) mostra os tipos de dificuldades que os tradutores geralmente encontram por causa das diferenças nas estruturas gramaticais entre a LO e a LA e as decisões que tomam para solucionar o problema, analisando, separadamente, as principais categorias gramaticais: número, gênero, pessoa, tempo verbal e aspecto, e voz.

2.3.1 Número

Nem todas as línguas utilizam numerais ou a flexão de número, e nem todas os utilizam da mesma forma. Baker (1992: 87) esclarece a questão exemplificando como é feita a distinção entre plural e singular em algumas línguas. O inglês, diz a autora, faz a distinção numérica morfologicamente, adicionando um sufixo a um substantivo ou mudando a forma do substantivo para uma outra diferente para indicar o singular ou plural, como, por exemplo, “*student-students*”; “*child-children*”. Outras línguas, explica a autora, como a japonesa, a chinesa e a vietnamita, preferem expressar a mesma noção numérica lexicalmente ou, na maioria das vezes, nem a expressam, ou seja, a forma de um substantivo nessas línguas, geralmente, não indica se está no singular ou no plural.

Baker (1992: 88-89) apresenta duas estratégias de solução para o tradutor que traduz de uma língua que faz distinções numéricas para uma língua que não as faz: 1) omitir a informação relativa do número ou 2) codificar essa informação por meio do léxico. A autora mostra como essas duas estratégias foram usadas, respectivamente, em chinês e japonês:

TO: *China's Panda Reserves*.¹²

TA (traduzido do chinês para o inglês): *China's Panda Protection-zone<s>*.¹³

¹² Frase extraída do texto em inglês “*A World Wide Fund for Nature*”, usado para acompanhar uma apresentação de *slide* (apud BAKER, 1992: 88).

¹³ Baker (1992: 88) explica que o “s” entre colchetes não está especificado no TA, entretanto, não é rejeitado na LA.

Sobre essa tradução, a autora comenta que o leitor fica sem saber se a China tem uma reserva ou mais de pandas e acrescenta que os falantes de chinês e japonês não se preocupam muito em estabelecer em cada caso se há um ou mais de um determinado referente (BAKER, 1992: 88-89).

Abaixo, um exemplo em que o tradutor, ao traduzir do inglês para o japonês, optou por adicionar uma palavra ao texto traduzido para especificar a pluralidade (BAKER, 1992: 89):

TO: *The heads of the ministries created in 1869 were not directly responsible for 'advising and assisting' (hohitsu) the emperor, though they were to become so in 1889.*¹⁴

TA: (traduzido do japonês para o inglês): *The head<s> of various ministry<ies> created in Meiji 2nd are not directly responsible for 'hohitsu' the emperor.*

A autora relata que a palavra japonesa que significa “various” foi incluída na tradução para indicar que a referência é feita a mais de um ministério e, conseqüentemente, a mais de um chefe do ministério. Baker (1992: 90) conclui sua abordagem sobre a tradução no nível da informação numérica aconselhando os tradutores a terem cuidado para não especificar desnecessariamente esse tipo de informação numa língua em que os numerais não sejam tão relevantes, a não ser que o contexto exija essa especificação. Caso contrário, a tradução na LA ficará estranha e nada natural.

2.3.2 Gênero

Baker (1992: 92) afirma que as distinções de gênero (feminino ou masculino) são mais relevantes na tradução quando o referente do substantivo ou pronome é uma pessoa, e não um

¹⁴ TITUS, D. A. *Palace and Politics in Prewar Japan*. New York and London: Columbia University Press, 1974 (apud BAKER, 1992: 89).

animal ou um objeto inanimado, porque se pode acrescentar no TA elementos que qualificam o gênero. Por exemplo, em francês, os artigos “*la*” e “*une*” seguidos do objeto “*table*” distinguem o substantivo como sendo do gênero feminino. Como as línguas diferem na especificação do gênero dos elementos que se referem às pessoas — a autora ilustra a questão comparando o pronome pessoal em inglês “*they*”, que pode se referir ao gênero masculino ou feminino plural, com os pronomes pessoais em francês “*ils*” e “*elles*”, o primeiro especificamente para se referir ao gênero masculino plural e, o segundo, ao gênero feminino plural —, a presença do gênero de referência humana no TO pode causar dificuldades para o tradutor. Um dos exemplos apresentados pela autora consiste em uma frase em inglês como parte das instruções de uso de um *shampoo* (do texto “*Kolestral Super*”) que foi traduzida para o árabe. As palavras que causaram problema estão sublinhadas no TO e as estratégias de tradução usadas estão sublinhas no TA (BAKER, 1992: 92-93):

TO: Apply KOLESTRAL-SUPER directly onto the hair and massage gently.

TA: (traduzido do árabe para o inglês): *Kolestral-Super* is put directly on the hair and massaged with softness and gentleness.

A autora (1992: 93-94) explica que a distinção de gênero em árabe se aplica a segunda e terceira pessoas, por isso “um falante ou escritor árabe precisa selecionar ‘you, masculine’ (*anta*) e ‘you, feminine’ (*anti*) no caso da segunda pessoa do singular.” A dificuldade de traduzir o texto acima para o árabe, com os verbos no imperativo, reside na necessidade de escolher entre a forma masculina e feminina para cada verbo. Segundo Baker (1992: 94), o gênero masculino na língua árabe pode funcionar de modo genérico, como ocorre com várias outras línguas; entretanto, o produto que acompanha o texto das instruções é usado apenas por mulheres. Assim, o uso do pronome masculino na tradução tornaria o texto marcadamente direcionado para o público masculino. Contudo, é possível que o tradutor, segundo a autora

(1992: 94), não tenha optado por escolher a forma feminina porque esta poderia excluir, sem necessidade, usuários masculinos em potencial. O tradutor usou a estratégia de evitar especificar o gênero na tradução usando uma estrutura totalmente diferente: a voz passiva.

2.3.3 Pessoa

Baker (1992: 94-95) esclarece que, na maioria das línguas, os papéis dos participantes estão sistematicamente definidos através de um sistema de pronomes que pode ser organizado em várias dimensões. A autora dá exemplos de alguns pronomes adjetivos da língua russa e os compara com os da língua inglesa:

O russo similarmente [a várias línguas faladas na América do Norte] usa uma forma de pronomes adjetivos *svoj* (masculino), *svoja* (feminino), *svojo* (neutro), e *svoi* (plural) para se referir a um participante já referido na mesma oração, mas, no russo, isto não é restrito às formas da terceira pessoa; o participante referido pelo pronome adjetivo pode ser de primeira, segunda ou terceira pessoa. Por exemplo, em *I'm meeting my teacher*, *my* poderia ser traduzido por *svoj* ou *svoja* (dependendo do gênero do substantivo que se segue). (BAKER, 1992: 95)

Além das variedades no sistema relativo à referência pessoal baseada no papel dos participantes nas diferentes línguas, há outras dimensões em que a referência se organiza, como, por exemplo, na dimensão de número e de gênero, conforme ressalta a autora, explicando que, em chinês, por exemplo, embora o número não seja uma categoria gramatical, o sistema pronominal faz uma distinção numérica:

Wo → I
Wo-men → we
Ni → You - singular
Ni-men → you - plural

A autora elucida que a língua chinesa, entretanto, não faz distinção de gênero, e cita os exemplos “*Ta* → he/she/it”; “*Ta-men* → they”.

O grau de formalidade também influencia o sistema de referência pessoal em muitas línguas. O francês, por exemplo, usa o pronome pessoal “*vous*” para mostrar formalidade e “*tu*” para mostrar informalidade; a italiana, “*lei*” (terceira pessoa do singular) — “*voi*” (segunda pessoa do plural) e “*tu*”; a espanhola, “*usted*” e “*tu*”; a alemã, “*Sie*” e “*du*”; a grega, “*esi*” e “*esis*”; e a russa, “*vy*” e “*ty*”, respectivamente (BAKER, 1992: 96).

Com frases extraídas de uma tradução francesa do romance de suspense *Crooked House*¹⁵ (1949 *apud* BAKER, 1992: 97), a autora exemplifica a dificuldade encontrada pelo tradutor na hora de tomar decisões quando o TO apresenta dimensões não-explicítas. Segundo a autora, o diálogo a seguir acontece entre um jovem casal que se tornou amigo há algum tempo:

TO: *Darling – don’t you understand? I’ve tried not to say I love you — She stopped me.*
I do understand Charles. And I like your funny way of doing things . . .

TA: (francês) *Mais vous ne comprenez donc pas? Vous ne voyez donc pas que je fais tout ce que je peux pour ne pas vous dire que je vous aime et . . .*
Elle m’interrompt.
J’ai parfaitement compris, Charles, et votre façon comique de présenter les choses m’est très sympathique . . . (BAKER, 1992: 97)

O uso de “*vous*” na tradução francesa indica um grau de formalidade e de polidez que não está claramente transmitido no TO, o que sugere que o tradutor francês teve de tomar uma decisão consciente sobre a natureza do relacionamento das personagens na história (BAKER, 1992: 97).

¹⁵ CHRISTIE, A. *The Crooked House*. Tradução francesa de Michel Le Houie: La Maison biscornue, Paris: Librairie Des Champs-Élysées, 1949, 1989.

2.3.4 Tempo e aspecto verbal

Baker (1992: 98-110) discute as dificuldades que os diferentes sistemas de tempo (localização de um evento no tempo, geralmente no passado, no presente e no futuro) e aspecto (distribuição temporal de um evento, por exemplo, se terminou ou não, ou se está em transitoriedade) existentes entre as línguas podem causar ao tradutor. Segundo a pesquisadora, esses sistemas, ou parte deles, em algumas línguas, podem ser precisamente representados na localização ou distribuição temporal. Para esclarecer como o tempo e o aspecto podem ser expressos com base nessa distinção, Baker mostra as peculiaridades do sistema em questão em algumas línguas, dentre as quais destaco a balinesa:

Ao invés de indicar o passado, o presente e o futuro, cada referência do passado ou do futuro é marcada para mostrar se o evento em questão é imediatamente correlacionado ao presente, se é separado do presente por um período de tempo, mas realizado no mesmo dia, ou se é separado do presente por pelo menos uma noite. (1992: 98)

Enquanto umas línguas apresentam um sistema de categorização temporal ou de aspecto mais complexo, outras não possuem um sistema formal, como a chinesa, a malaia e a yurok. Nessas línguas, a referência temporal pode ser indicada através de várias partículas e advérbios, como na frase em chinês “*ta xian-zai zai bei-jing gong-zuo*” que, traduzida literalmente para o inglês, significa “*he now in Peking work*”, mas que, em inglês, se diria “*he is working in Peking*”. Portanto, se o advérbio não estivesse presente na frase chinesa, seria necessário entender o contexto para saber qual o tempo da ação (BAKER, 1992: 99).

No exemplo da tradução chinesa apresentada abaixo, observa-se a estratégia da não-conjugação dos verbos porque a menção do século já marca o tempo passado:

TO: *Species like this mountain rhododendron were collected by 19th century botanists and then transported back to Europe for horticultural collections.*

TA (traduzido do chinês para o inglês): *Species like this mountain rhododendron collect<ed> by 19th century botanists and then transport<ed> back to Europe for horticultural collections.* (BAKER, 1992: 100)

2.3.5 Voz

Segundo Baker (1992: 102-110), traduzir textos que usam a categoria gramatical da voz passiva ou da ativa requer discernimento por parte do tradutor para perceber se o TA deve manter a forma existente no TO, ou se, ao contrário, deve substituir a voz passiva pela ativa, ou vice-versa, dependendo da língua para qual está traduzindo assim como do estilo do texto com que está trabalhando.

O uso da voz passiva, conforme a análise da autora, pode apresentar vários problemas na tradução, dependendo da disponibilidade de estruturas similares, ou de estruturas com funções similares, na LA. A autora elucida que as línguas que têm uma categoria de voz nem sempre usam a passiva com a mesma frequência; por exemplo, a língua alemã usa a voz passiva com muito menos frequência que a inglesa. A frequência do uso da voz passiva geralmente expressa uma escolha estilística e, em alguns casos, pode ser uma questão de pura convenção. A autora lembra que a escrita científica e técnica em inglês, por exemplo, prefere estruturas na voz passiva.

A autora esclarece ainda que, em alguns contextos, tradutores podem decidir substituir estruturas passivas no TO por outras estilisticamente mais aceitas, como a ativa e a reflexiva no caso da língua russa, por exemplo. Para ilustrar esse procedimento, destaco, abaixo, trechos do texto em inglês “*Euralex Conference Circular*” (1987), apresentado por Baker (1992: 104-105), e suas respectivas traduções em inglês, a partir das traduções feitas em russo:

TO: Papers are invited for the EURALEX Third International Congress [...]

TA: We invite you to take part in the Third International Congress of EURALEX [...]

TO: Papers are invited on all aspects of lexicography, theoretical and practical, diachronic and synchronic. The main fields of interest reflected in the Congress programme will be: [...]

TA: The overall theme of the congress will include all the most important aspects of lexicography. We intend to pay particular attention to the following areas of lexicographical science: [...]

TO: Abstracts (approximately 1,000 words) in any of the Congress languages, English, French, German or Russian, should be sent to the Lecture Programme Organizer, [...]

TA: We ask for a short abstract of papers (up to 1000 words or up to 100 lines) by 15 November 1987, in any of the official languages of the conference, i.e. Russian, English, French or German, to be sent at the above address [...]

TO: Any other correspondence should be addressed to the Congress organizer, Ms Judit Zigany. [...]

TA: We ask you to send further correspondence to Chief Editor Judit Zigany. [...]

Conforme aponta Baker (1992: 106-107), a principal função da voz passiva em inglês, e em várias outras línguas, é evitar especificar o agente para dar uma impressão de objetividade; entretanto, essa função não é necessariamente a mesma de todas as línguas que têm a categoria de voz. Em algumas línguas, em especial a japonesa, a chinesa, a vietnamita e a tailandesa, a principal função da voz passiva, ou de estruturas semelhantes, como no caso da chinesa, é expressar adversidade. Nessas línguas, a tradição é usar a voz passiva para relatar eventos infortunados.

Baker (1992: 108-109) mostra com alguns exemplos como os tradutores que traduziram o TO em inglês para o chinês e para o japonês estão conscientes da diferença da função da passiva em inglês e nas línguas-alvo, pois substituíram a voz passiva pela ativa no

TA para evitar conotações negativas. Apresento aqui um dos exemplos cujo TA é em japonês e foi tirado do texto “*A Study of Shamanistic Practices in Japan*”:¹⁶

TO: . . . *there is no barrier to be crossed, no mysteriously other kind of being to be met and placated.*

TA (traduzido do japonês para o inglês): *There is no barrier that <one> should go over, and <we> do not meet or placate a mysterious different being.*

2.4 Equivalência textual: estruturas de informação e tema

Baker (1992: 119) trata da ordem das palavras como estratégia textual e explora inúmeras maneiras pelas quais o papel dessa ordem no controle do fluxo de informação pode ser explicado. Diz que a oração como uma mensagem pode ser analisada em dois tipos de estruturas: a temática e a informativa. Estas estruturas são tratadas separadamente pela abordagem de Halliday.¹⁷ Entretanto, lingüistas pertencentes à Escola de Praga geralmente combinam as duas estruturas em uma mesma descrição (BAKER, 1992: 121). A autora apresenta tanto a abordagem de Halliday quanto a abordagem da Escola de Praga nesse capítulo, mas recomenda a leitura de Fries (1983)¹⁸ para se obter uma boa noção de ambas.

2.4.1 A abordagem de Halliday

Segundo Baker (1992: 121-122), uma das maneiras de se explicar a organização interativa das frases é sugerir que uma oração é composta de dois segmentos. O primeiro

¹⁶ BLACKER, C. *The Catalpa Bow: a Study of Shamanistic Practices in Japan*. London: George Allen & Unwin, 1975.

¹⁷ Baker não referencia uma obra específica de Halliday. Em sua bibliografia, constam várias obras deste autor, o que faz pensar que se trata de um estudo de todas essas obras.

¹⁸ FRIES, P. H. On the status of theme in English: arguments from discourse. In: J. S. Petöfi; E. Sözer (eds.). *Micro and Macro Connexity of Texts*. Hamburg: Helmut Buske, 1983.

segmento é chamado de “tema”, que é o assunto da oração. Por exemplo, na frase “*Ptolemy’s model provided a reasonably accurate system for predicting the positions of heavenly bodies in the sky*”, o tema é “*Ptolemy’s model*”. Na oração, o falante anuncia o tópico de sua mensagem colocando-o em posição inicial.

O segundo segmento de uma oração é chamado de “rema”, que corresponde ao que o falante diz sobre o tema; é o objetivo do discurso. Portanto, é o elemento mais importante na estrutura da oração como uma mensagem porque representa a informação que o falante quer transmitir para o ouvinte. Assim, o rema da frase acima é “*provided a reasonably accurate system for predicting the positions of heavenly bodies in the sky*”. A autora resume a explicação desta classificação de organização frasal dizendo que, basicamente, toda a oração tem a estrutura de uma mensagem: diz alguma coisa (rema) sobre alguma coisa (tema) (BAKER, 1992: 122).

Baker (1992: 124) comenta que as noções de tema e rema podem ser usadas para explicar a aceitabilidade de uma determinada sequência e um determinado contexto, ressaltando que, no contexto, a gramaticalidade não necessariamente assegura aceitabilidade e coerência, ou seja, as orações de um texto podem estar corretas do ponto de vista gramatical, mas não serem aceitáveis como um trecho de discurso.

Como as línguas podem apresentar diferentes estruturas temáticas, os tradutores, segundo Baker (1992: 128-129), podem usar três estratégias principais:

- a) preservar a estrutura temática do TO sem distorcer o conteúdo do TA. “Se os elementos colocados na posição temática no TO podem ser fácil e naturalmente colocados na posição temática no TA, o método de desenvolvimento dos dois textos será o mesmo ou muito similar”;

- b) utilizar um método de desenvolvimento para o TA que mantenha um sentido de continuidade caso a estrutura temática do TO não possa ser reproduzida de modo natural no TA. Por exemplo, é gramaticalmente incorreto colocar verbos em inglês em posição temática,¹⁹ embora não o seja em árabe ou em espanhol;
- c) utilizar o modelo da Escola de Praga (apresentado mais adiante), por considerar que o modelo de análise temática de Halliday não se aplica à LA em hipótese alguma ou não se aplica a algumas de suas estruturas frasais.

Baker informa que as noções de tema e rema podem ser muito úteis para as “estruturas marcadas” (*marked structures*) e para as “estruturas não-marcadas” (*unmarked structures*). Este aspecto particular de organização temática é de relevância especial na tradução porque entendê-lo pode ajudar a aumentar a consciência de escolhas expressivas feitas por falantes e escritores no curso da comunicação (BAKER, 1992: 129). A escolha temática envolve selecionar um elemento da oração como tema. Os principais elementos da oração são: sujeito, predicado, objeto, complemento e adjunto. Algumas escolhas são mais expressivas do que outras porque são mais marcadas. Baker (1992: 130) exemplifica o assunto citando o caso da posição dos adjetivos em inglês. Como vêm antes do substantivo, sua ocorrência nesta posição tem pouco ou nenhum significado porque não é resultado de nenhuma escolha. Mas, colocar um advérbio de tempo ou lugar em inglês, como “*today*” ou “*on the shelf*”, no início da oração, dá-lhe mais significado porque é resultado de uma escolha, já que há mais posições onde pode ocorrer.

Baker também discursa sobre o grau de expectativa ou de falta de expectativa de uma escolha. Quanto menos esperada for uma escolha, mais marcada será e mais significado terá; quanto mais esperada for uma escolha, menos marcada será e menos significado terá. Por

¹⁹ No modelo de Halliday, o tema vem em posição inicial na oração (BAKER, 1992: 129).

exemplo, é possível, porém incomum, colocar um complemento em posição inicial em uma oração em inglês, como em “*Beautiful were her eyes*”, ao invés de “*Her eyes were beautiful*”. Um complemento é, portanto, altamente marcado na posição inicial e indica um esforço maior e consciente do falante/escritor para realçar este elemento particular (BAKER, 1992: 130).

Baker (1992: 144-155) discorre sobre a estrutura da informação quanto ao que é “novo” (*new*) e ao que é “dado” (*given*), alegando que a mensagem pode ser dividida em dois segmentos: um segmento que transmite uma informação que o falante considera como já de conhecimento do ouvinte; e o segmento que transmite uma informação nova que o falante deseja transmitir para o ouvinte. Só se pode decidir que parte de uma mensagem é “nova” e que parte é “dada” dentro de um contexto lingüístico e situacional. Por exemplo, uma mesma mensagem pode ser segmentada diferentemente em resposta a diferentes perguntas:²⁰

<i>What's happening tomorrow?</i> <u>Nevis.</u>	<u>We're climbing Ben</u> NEW
<i>What are we doing tomorrow?</i> <u>Nevis.</u> GIVEN	<u>We're climbing Ben</u> NEW
<i>What are we climbing tomorrow?</i> <u>Nevis.</u> GIVEN	<u>We're climbing Ben</u> NEW

A organização da mensagem em unidades de informação — “dado” e “novo” — reflete a sensibilidade do falante ao estado de conhecimento do ouvinte no processo de comunicação. Baker (1992: 146-157) fornece inúmeros exemplos de como essas duas unidades interagem, fazendo uma longa análise sobre as suas particularidades e funções na oração, apoiando-se na abordagem de Halliday, e mostrando como são sinalizadas no discurso, pois, segundo a autora, precisa-se de habilidade para determinar quando uma

²⁰ Baker usou os exemplos de MORLEY, G. D. *An Introduction to Systemic Grammar*. Basingstoke: Macmillan, 1985, p. 75.

determinada informação pode ser considerada como “nova” ou “dada”, fator este que pode causar problemas na tradução.

2.4.2 A abordagem da Escola de Praga

Baker (1992: 160) fala sobre a teoria FSP (*functional sentence perspective*) da Escola de Praga, que avalia que uma mesma estrutura pode adquirir perspectivas diferentes, dependendo do propósito da comunicação. Segundo a pesquisadora, essa teoria pode ser útil para explicar a organização interativa das línguas, além do inglês, particularmente das línguas livres ou relativamente livres de ordem de palavras. A intenção da autora é fornecer uma ferramenta útil para os tradutores interessados em resolver ou, pelo menos, identificar, problemas de tradução relativos ao fluxo da informação.

Jan Firbas (*apud* BAKER, 1992: 160-161),²¹ um dos proponentes da abordagem da teoria FSP, explica que a comunicação lingüística não é estática, mas um fenômeno dinâmico. Essa é a noção do “dinamismo comunicativo” (*communicative dynamism — CD*). Para Baker (1992: 161-164), o pesquisador parece sugerir que o tema de uma oração consiste em itens que dependem do contexto e, o rema, em itens que são independentes do contexto, e que o tema normalmente antecede o rema. A autora exemplifica a abordagem do pesquisador dizendo que, com exceção de contextos nos quais são apresentados de modo contrastivo, os pronomes, sendo dependentes do contexto, sempre carregam um baixo grau de CD, independentemente da ordem em que estejam na oração. Por exemplo, na oração “*I gave the book to him*” ou “*I gave him the book*”, “*him*” normalmente seria considerado, segundo a abordagem de Firbas, item temático na teoria FSP. Da mesma forma, expressões definidas seriam consideradas temáticas e as expressões indefinidas, remáticas na maioria dos

²¹ FIRBAS, J. On the interplay of prosodic and non-prosodic means of functional sentence perspective. In: V. FRIED (ed.) *The Prague School of Linguistics and Language Teaching*. London: Oxford University Press, 1972.

contextos. A autora ilustra, a partir de uma adaptação dos exemplos de Firbars, a prioridade dada ao contexto e não ao arranjo linear. Os elementos do rema estão sublinhados:

- 1) A heavy dew (Rh) had (TME) fallen (Th, TME).
- 2) The grass (Th) was (TME) blue (Rh).
- 3) Big drops (Rh) hung (TME) on the brushes (Th).

(Rh = rheme; TME = temporal modal exponent/transition; Th = theme)

A autora conclui que a análise dos elementos da oração partindo da teoria FSP é claramente uma tarefa complexa.

Para os teóricos da FSP, duas formulações alternativas de uma mesma mensagem podem ter a mesma análise temática, segundo aponta Baker (1992: 165). A autora diz que, por exemplo, as orações “*In China the book received a great deal of publicity*” e “*The book received a great deal of publicity in China*” seriam analisadas da mesma forma. “‘*In China*’ seria considerado remático em ambas as formulações (a não ser que ênfase seja dada para marcar a diferença em seu estado temático/remático)”, e conclui que “‘*In China*’ seria considerado rema no segundo exemplo e tema marcado (*marked theme*) no primeiro exemplo”.

A teoria FSP também aborda a tensão entre a ordem das palavras e sua função comunicativa. “De acordo com os estudiosos da teoria FSP, as restrições impostas à ordem das palavras em várias línguas resultam em um arranjo linear que pode ou não coincidir com o arranjo interpretativo de uma elocução”, afirma Baker (1992: 166). A autora diz também que, em termos gerais, a visão dessa abordagem implica dizer que, em línguas com uma ordem de palavras relativamente livre, haverá menos tensão entre as exigências da sintaxe e daquelas da função comunicativa. Por outro lado, em línguas com uma ordem de palavras relativamente fixa, haverá mais exemplos de tensão entre a sintaxe e a função comunicativa.

2.4.2.1 Estratégias para minimizar o deslocamento linear

Para minimizar a tensão entre a sintaxe e a função comunicativa na tradução e na aprendizagem de línguas, Baker apresenta algumas estratégias baseadas nas seguintes fontes: Johns (1991)²² e Papegaaïj e Schubert (1998).²³ As estratégias são: **mudança de voz, mudança de verbo, substantivação e extraposição**, as quais serão discutidas abaixo.

2.4.2.1.1 Mudança de voz

Segundo Baker (1992: 167), a estratégia da mudança de voz implica na mudança da forma sintática do verbo para alcançar uma seqüência diferente de elementos. Um bom exemplo desta estratégia se dá em línguas com uma categoria de voz. A autora apresenta um exemplo fornecido por Johns (1991 *apud* BAKER, 1992: 167), no qual foi aplicada a estratégia de mudar a voz ativa pela voz passiva, e assinala que o reverso é também possível. O TO é de uma revista em língua portuguesa²⁴ e foi traduzido para o inglês. Abaixo da oração do TO, a autora mostra como seria a tradução sem deslocamento linear. Dou diferentes destaques aos fragmentos das orações no TO e na versão traduzida sem o deslocamento linear para que a comparação paralela seja mais bem visualizada:

TO: Neste trabalho são apresentadas observações fenológicas sobre Magonia pubescens St. Hil.

In this work are presented observations phenological about Magonia pubescens St. Hil.

TT: *This paper reports observations about the phenology of Magonia pubescens St. Hil.*

²² JOHNS, T. *It is presented initially: linear dislocation & interlanguage strategies in Brazilian academic abstracts in English and Portuguese*, mimeograph, University of Birmingham, 1991.

²³ PAPEGAAIJ, B.; SCHUBERT, K. *Text Coherence in Translation*. Dordrecht: Foris, 1998.

²⁴ *Ciência e Cultura* 32, 7 (1980), 936.

2.4.2.1.2 Mudança de verbo

Conforme Baker (1992: 168), a estratégia da mudança de verbo envolve substituir o verbo por um outro que tenha um significado similar, mas que possa ser usado em uma configuração sintática diferente. A autora dá como exemplos dois pares de verbos usados em perspectivas diferentes em inglês: *give/get* e *like/please*. “Isto geralmente permite reordenar a sequência de elementos em uma oração sem uma importante mudança de significado (cf. *I like it* e *It pleases me*)”, conclui.

A autora acrescenta que não pode apresentar exemplos para essa estratégia por não ter encontrado nenhum, explicando que tradutores relutam em usá-la, o que é compreensível para ela, pois expressões como *I like it* e *It pleases me* são “equivalentes” somente na teoria. Conforme suas palavras, “na vida real, uma das opções — neste caso, *It pleases me* — tende a não ser nada natural” (BAKER, 1992: 168). No entanto, a autora diz existirem alternativas mais naturais, como, por exemplo, pares do tipo “*I bought it from John*” e “*John sold it to me*”, ou “*I received/got a letter from John*” e “*John sent me a letter*” (1992: 169).

2.4.2.1.3 Substantivação

Baker (1992: 169) começa apresentando a seção em que trata da estratégia da substantivação argumentando que algumas línguas permitem a ordem verbo + sujeito e que, se o tradutor desejar manter esta organização temática e, ao mesmo tempo, aderir a uma ordem obrigatória de sujeito + verbo na LA, a substantivação pode provavelmente proporcionar uma boa estratégia em muitos contextos. A autora explica que “a substantivação consiste em substituir uma forma verbal por uma nominal, por exemplo, ‘*describe*’ → ‘*description*’”. A autora oferece um exemplo em português com a ordem verbo + sujeito e, novamente aqui, mostra como seria a tradução em inglês sem deslocamento linear:

TO: Estudou-se o comportamento de *Drosophila sturtevantii*.

*Were-studied*²⁵ the behaviour of *Drosophila sturtevantii*.

A seguir, a autora mostra como a frase em português poderia ser traduzida para o inglês:

TT: *A study was carried out of the behaviour of . . .*

A autora também não encontrou nenhum exemplo para essa estratégia, talvez pelo fato de os tradutores, segundo seu entendimento, não a reconhecerem como uma opção viável de solução entre sintaxe e função comunicativa, o que não significa que não seja mesmo viável, mas apenas que tem sido deixada de lado.

A autora aponta que a substantivação oferece uma maneira de apresentar a informação a partir de uma perspectiva similar àquela existente no texto em português e acrescenta que isto não é uma questão de se aderir à estrutura do TO para a preservação de sua forma. A colocação dos verbos em posição inicial no texto em português é, segundo a pesquisadora, uma ordenação particularmente adequada para reportar pesquisa acadêmica e métodos científicos (BAKER, 1992: 171).

2.4.2.1.4 Extraposição

A extraposição diz respeito à mudança da posição de uma oração inteira dentro da frase através, por exemplo, da inserção de uma oração simples em uma frase complexa. Esta é uma estratégia que, segundo Baker (1992: 171), resolve a tensão entre a ordem das palavras e

²⁵ Provavelmente, a autora se equivocou ao escolher o verbo no plural “were” para se referir ao substantivo singular “the behavior”, sendo o certo, a meu ver, o verbo no singular: “Was-studied the behavior . . .”

a função comunicativa, já que dá mais liberdade ao tradutor na reestruturação do texto. Entretanto, para a autora, a maioria dos tradutores prefere priorizar os princípios sintáticos da LA a priorizar a estrutura comunicativa do TO. Contudo, a autora enfatiza que, de um modo geral, a estratégia não parece interferir com o fluxo natural de informação no TA e, para reforçar sua afirmativa, apóia-se nos estudos de Johns (1991): “Em seu estudo das versões em português e em inglês dos resumos acadêmicos brasileiros, Johns (1991: 6 *apud* BAKER, 1992: 171) descobriu que abandonar a organização temática da LO, no caso do português, ‘geralmente produz um texto em inglês perfeitamente aceitável’”.

A autora afirma que também não encontrou exemplos claros dessa estratégia em traduções autênticas, mas assinala que o tradutor não pode sempre seguir a organização temática do TO, e que o importante é o TA ter alguma organização temática própria, fluir naturalmente, não deturpando a informação do TO, preservar, onde for possível, qualquer ênfase especial no TO e manter um ponto de vista coerente (BAKER, 1992: 172).

2.5 Equivalência textual: coesão

No capítulo da “equivalência textual: coesão”, a autora discute as dificuldades e estratégias de tradução ao nível do texto, focando a coesão que, segundo ela, corresponde à

rede de relações lexicais, gramaticais, entre outras, que ligam as várias partes do texto. Essas relações ou laços se organizam e, até certo ponto, criam um texto, por exemplo, exigindo que o leitor interprete palavras e expressões através da referência a outras palavras e expressões nas frases e parágrafos vizinhos (BAKER, 1992: 180).

A autora analisa a questão da coesão textual concentrando-se nos cinco principais mecanismos que a compõem, identificados por Halliday e Hasan (1976 *apud* BAKER, 1992:

180),²⁶ a saber: referência, substituição, elipse, conjunção e coesão lexical. Nas sub-seções abaixo, farei uma breve exposição desses mecanismos.

2.5.1 Referência

Conforme explica Baker (1992: 181), a referência corresponde à relação de identidade que se mantém entre duas expressões lingüísticas. Por exemplo, em “*Mrs. Thatcher has resigned. She announced her decision this morning*”, o pronome “*she*” refere-se à pessoa “*Mrs. Thatcher*”. Os itens de referência mais comuns em inglês e em várias outras línguas são os pronomes. E além dos pronomes pessoais, o inglês também usa outros itens tais como “*the*”, “*this*” e “*those*”, para estabelecer ligações similares entre expressões em um texto, como em “*Mrs. Thatcher has resigned. This delighted her opponents*”.

Baker (1992: 183-185) compara as referências feitas em um texto em inglês e um texto em português para mostrar que existem diferentes preferências entre as línguas para padrões de referência. Aponta que, diferentemente do inglês, que tende a usar muito a referência pronominal, o português brasileiro geralmente parece favorecer a repetição lexical e o português flexiona verbos para pessoa e número. Este recurso gramatical fornece um meio a mais de se relacionar processos e ações a participantes específicos sem o uso de pronomes independentes.

²⁶ HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. *Cohesion in English*. London and New York: Longman, 1976.

2.5.2 Substituição e elipse

De acordo com Baker (1992: 187), a substituição e a elipse correspondem a relações gramaticais. Na substituição, um item, ou mais, é ou são substituído(s) por um outro ou por vários. Itens em inglês que comumente fazem essa substituição são “do”, “one” e “the same”, como na frase apresentada por Halliday e Hasan (1976: 89; 105 *apud* BAKER, 1992: 187): “*You think Joan already knows? — I think everybody does.*” “Does” substitui “knows”.

A elipse, por sua vez, envolve a omissão de um item, ou seja, não há a substituição de um item. Algo não é dito porque é subentendido, como no exemplo de Halliday e Hasan (1976: 143 *apud* BAKER, 1992: 186-187): “*Joan brought some carnations, and Catherine some sweet peas.*” O item da elipse aqui é “brought”.

Para mostrar como a substituição e a elipse são usadas para coesão textual, Baker (1992: 188-189) compara um texto em árabe²⁷ (TO) e em inglês (TA). Ao fazer a análise dos textos, Baker (1992: 190) relata que o inglês, como na maioria das línguas, tenta ao máximo reduzir a ambigüidade ao se referir a participantes e, ao contrário do árabe, faz muito pouco uso de distinção em termos de número, gênero e concordância verbal. Por isso, a repetição lexical é uma repetição muito mais segura em casos onde a ambigüidade de referência pode surgir e em contextos que não toleram ambigüidade em geral e, especialmente, ambigüidade de referência.

Ainda comentando sobre o texto árabe e a sua tradução em inglês, Baker (1992: 190) diz que o texto árabe faz uso considerável da referência pronominal e que não há nenhum exemplo de referência pronominal no texto em inglês. Acrescenta que, além da repetição lexical, a versão inglesa também usa a substituição para estabelecer ligações coesivas, como

²⁷ O texto é parte de um documento que explica procedimentos de arbitragem no Centro Internacional para Arbitragem no Cairo (BAKER, 1992: 188).

neste trecho do texto destacado pela autora: “*if the nominated authority declines to appoint an arbitrator or is unable to nominate one*”.

2.5.3 Conjunção

Baker (1992: 190-191) considera que a conjunção corresponde ao uso de marcadores formais para relacionar frases, orações e parágrafos entre si. A conjunção assinala a maneira como o escritor quer que o leitor relacione o que está prestes a ser dito com o que foi dito anteriormente. A conjunção pode expressar algumas relações gerais, as principais sendo as aditivas (*and, besides* etc.), as adversativas (*but, yet, however* etc.), as causais (*so, consequently, because* etc.), as temporais (*then, next, after that* etc.), e as continuativas (*now, of course, well* etc.).

Baker (1992: 192-193) lembra que as línguas variam muito no tipo de conjunções que preferem usar, assim como na frequência com a qual as usam. Observa que algumas línguas, tal como a alemã, tendem a expressar relações através da subordinação e estruturas complexas. Outras, tais como a chinesa e a japonesa, preferem usar estruturas mais simples e curtas e marcar as relações entre essas estruturas onde explicitamente necessário. Uma diferença notável no uso de conjunções que é bem documentada na literatura é aquela entre o inglês e o árabe. Comparado ao árabe, o inglês prefere apresentar informações em trechos relativamente pequenos e sinalizar a relação entre esses trechos de forma que não haja ambigüidade, usando uma grande variedade de conjunções para marcar relações semânticas entre as orações, as frases e os parágrafos. O árabe tende a usar um número relativamente pequeno de conjunções, cada qual com uma variedade enorme de significados que dependem de suas interpretações no contexto. Assim sendo, cabe ao leitor ter a habilidade de deduzir relações que são somente vagas alusões feitas pelo escritor.

Para ilustrar seus apontamentos, Baker (1992: 193-194) apresenta um texto em inglês traduzido para o árabe. O TO não usa nenhuma conjunção, mas conta com os mecanismos da pontuação. A versão traduzida está mais de acordo com as normas de coesão da língua árabe do que com as da língua inglesa. Analisando a tradução, a autora conclui que as conjunções incluídas, tipicamente usadas no discurso árabe, tornam o texto mais fácil (“*smooth*”). Por causa dessa característica particular da língua árabe, a autora faz as seguintes perguntas:

Devido à maior generalidade semântica das típicas conjunções árabes, o que um tradutor árabe faz ao encontrar várias conjunções explícitas no TO? A preferência deve ser dada à produção de um texto fácil (“*smooth*”) com conjunções típicas, porém semanticamente menos precisas, ou o tradutor deve dar prioridade ao ‘significado’, optando por um conjunto de conjunções igualmente variável com significados precisos? (grifo da autora)

Baker (1992: 194) responde a essas questões, afirmando que o que acontece na prática é geralmente algo entre os dois extremos e que a maioria dos tradutores irá tentar fazer um pouco de cada.

2.5.4 Coesão lexical

A coesão lexical, segundo Baker (1992: 202), corresponde ao papel interpretado pela seleção de vocabulário na organização de relações dentro de um texto. Ao encontrar um pronome tal como “*he*” ou “*she*”, o leitor automaticamente procura seu referente no texto, mas não irá automaticamente procurar uma ligação entre um item como “socialismo” e outros itens, como no texto abaixo:²⁸

Ready suppliers of fun throughout the thirties and forties were the decadent pseudo-sovereign regimes of the West. More recently people have turned East for their targets, reflecting the new contact with communist countries and also the growing

²⁸ KISHTAINY, K. *Arab Political Humour*. London: Quartet Books, 1985.

disenchantment with socialism (KISHTAINY, sobrecapa, *apud* BAKER, 1992: 202).

Baker (1992: 202-203) explica que é possível reconhecer um tipo de cadeia lexical que une “*socialism*” com “*comunism*” e “*East*”, de tal forma que se pode dizer que a coesão lexical cobre qualquer caso no qual o uso de um item lexical lembre o sentido de um item anterior.

Para Baker (1992: 207), a falta de equivalentes irá, algumas vezes, exigir que o tradutor recorra a estratégias tais como o uso do hiperônimo, da paráfrase ou do empréstimo, o que naturalmente resulta em produzir cadeias lexicais diferentes no TA. Da mesma forma, a estrutura gramatical da LA pode exigir que o tradutor adicione ou retire informações e reescreva partes do TO de formas diversas.

Entretanto, a autora explica que qualquer que seja o problema gramatical ou lexical encontrado na tradução, e quaisquer que sejam as estratégias usadas, um bom tradutor tem de se certificar de que, no final, o TA mostra um nível suficiente de coesão lexical, pois, apesar das mudanças, o tradutor deve sempre evitar produzir o que parece ser uma coleção de itens aleatórios que não fazem sentido na cadeia lexical de um texto. Afirma também que, além dos mecanismos discutidos por Halliday e Hasan (1976 *apud* BAKER, 1992: 211) para se alcançar coesão (referência, substituição, elipse, conjunção e coesão lexical), outros podem existir, como, por exemplo, o uso da continuidade do tempo verbal, da consistência de estilo, e da pontuação adequada.

2.6 Equivalência pragmática

Baker (1992: 217) aponta que, ao se analisar como um texto vem a fazer sentido para um determinado grupo de leitores, o que se está buscando é algo além do nível textual de unir frases e parágrafos e da identificação de várias características textuais. Na verdade, está-se buscando entender como as elocuções são usadas em situações comunicativas e como se procura entendê-las em um contexto — área de estudo a qual se denomina “pragmática”. Baker (1992: 217) define a pragmática “como o estudo da língua em uso, o estudo do significado, não da maneira gerada pelo sistema lingüístico, mas da maneira transmitida e manipulada pelos participantes de uma situação comunicativa”.

Baker (1992: 217-254) foca dois elementos essenciais da área de estudo da pragmática para ajudar a explorar os pontos de dificuldades em uma comunicação intercultural: a **coerência** e a **implicatura**, as quais serão discutidas nas sub-seções abaixo.

2.6.1 Coerência

Baker (1992: 218) começa sua abordagem do tema coerência X coesão comparando os dois conjuntos de relações e afirmando que ambos se organizam de modo a criar um texto. No caso da coesão, os trechos das línguas são ligados entre si por meio de dependências lexicais e gramaticais. No caso da coerência, eles são ligados por meio de dependências de significado e de conceitos tal como percebidos pelos usuários da língua.

Para explicar que a coerência de um texto é resultado da interação entre o conhecimento apresentado no texto e o conhecimento de mundo já adquirido pelo leitor, este último influenciado por uma variedade de fatores tais como idade, sexo, raça, nacionalidade, educação, ocupação e afiliações políticas e religiosas, Baker (1992: 219) esclarece que

diferentes sociedades, indivíduos e grupos de indivíduos dentro de uma mesma sociedade têm experiências distintas do mundo, assim como distintos pontos de vista sobre a organização das situações. “Uma rede de relações que é válida e faz sentido em uma sociedade pode não ser válida em uma outra”, assinala a autora.

Dizer se um texto é ou não coerente depende da habilidade do leitor de entendê-lo ao relacioná-lo com o que já conhece ou com um mundo familiar, real ou fictício, conforme sugere Baker (1992: 221). Um texto que é coerente para um leitor pode não sê-lo para outro, o que leva Baker (1992: 222) a concluir que a bagagem cultural e intelectual do leitor é que determina o quanto de sentido ele irá obter do texto e que, portanto, a coerência não é uma característica do texto, pois depende do julgamento do leitor. Sendo assim, os escritores autores escrevem suas mensagens de modo diverso, dependendo do tipo de público que têm em mente, que pode ser composto de adultos ou crianças, especialistas ou não etc. Por isso, a autora acredita que, como qualquer escritor, um tradutor deve estar ciente do nível de conhecimento de seus leitores-alvo e das expectativas que provavelmente terão das coisas tais como a organização do mundo, a organização da língua em geral, a estrutura das relações sociais etc. Todos esses fatores afetam a coerência de um texto “porque só podemos entender uma nova informação a partir de nosso próprio conhecimento, crenças e experiência prévia de eventos lingüísticos e não-lingüísticos”, argumenta Baker (1992: 222).

2.6.2 Implicatura

Baker (1992: 223) afirma que a implicatura está na questão de como se pode entender além do que está realmente dito e apóia-se na explicação de Grice²⁹ (1975 *apud* BAKER, 1992: 223) de que a implicatura se refere ao que o falante quer dizer ou sugere ao invés do

²⁹ GRICE, H. P. Logic and conversation. In: COLE, L.; MORGAN, J. L. (eds) *Syntax and Semantics*, 3: *Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975.

que literalmente diz. Sendo assim, Baker (1992: 224) aborda a implicatura como sendo inferências pragmáticas. Sob essa perspectiva, analisa pequenos diálogos, como o seguinte, por exemplo:

A: *Shall we go for a walk?*
B: *It's raining.*

E mostra como pode ser interpretado de diversas maneiras, dependendo do julgamento do receptor da mensagem para entender o significado do que está implícito no contexto:

Como “A”, ou qualquer pessoa observando a cena, sabe relacionar a elocução “*It's raining*” – um simples comentário sobre o tempo – com a pergunta sobre dar um passeio? Por que assumimos que “*It's raining*” significa a resposta para a pergunta? [...] Como sabemos interpretar esta resposta? A resposta significa “*No, we'd better not because it's raining*”, “*Ok, but we'd better take an umbrella*”, ou “*Yes – we both like walking in the rain*”? (BAKER, 1992: 224)

Portanto, conseguir perceber o que não foi dito em uma mensagem requer habilidade do leitor/ouvinte para identificar as referências implícitas, assunto que continua a ser discutido na seção que se segue.

2.6.3 Coerência, implicatura e estratégias de tradução

Baker (1992: 230) estende a sua análise às referências quando estas são participantes ou entidades e comenta que a habilidade de identificá-las é essencial para se fazer inferências e manter a coerência de um texto. Caso uma referência não seja entendida, ou não seja bem interpretada, o leitor pode fazer associações erradas: “Um nome próprio ou mesmo uma referência a um tipo de comida ou aparelho que seja desconhecido pelo leitor pode interromper a continuidade do texto e obscurecer a relevância de qualquer afirmativa que seja associada ao nome” (BAKER, 1992: 230).

Saber identificar uma referência é, para Baker (1992: 232), uma habilidade que está além de ser capaz de identificar de modo aproximado quem ou o que é o referente, mas, principalmente, de conhecer o suficiente sobre o referente para interpretar as associações pretendidas no contexto.

Referentes têm histórias específicas, características físicas e sociais, e estão associados a contextos especiais. É a habilidade de interpretar a importância de uma certa referência e a maneira como se relaciona com as demais características de um contexto e co-texto que contribui para a continuidade do sentido ou coerência de um texto e nos permite entender as implicaturas (BAKER, 1992: 232).

A pesquisadora faz esses comentários após analisar uma tradução feita do francês, a partir do texto de *A Hero from Zero*, para o inglês (BAKER, 1992: 231):

TO: *Il y avait nombre d'années qu'on avait pas entendu parler de lui. [...] En vérité, il ferait pâlir Arsène Lupin.*

TA: *It's been quite a few years since we have heard him mentioned. [...] Indeed, he would frighten even Arsène Lupin. (A French version of Boris Karloff.)*

Baker (1992: 231-232) explica que Arsène Lupin é quase desconhecido para a maioria dos leitores ingleses, de forma que o tradutor tentou construir uma ponte sobre a lacuna entre o mundo textual e o mundo do leitor-alvo, explicando o que não era familiar (Arsène Lupin) em termos do que era familiar (Boris Karloff). A autora concorda que a estratégia é boa, mas argumenta que Arsène Lupin tem muito pouco em comum com Boris Karloff, expondo que as diferenças são que Arsène Lupin é o herói de uma série de histórias francesas de detetives: um ladrão, extravagante, desembaraçado e esquivo; e que Boris Karloff é um ator britânico associado principalmente a filmes de terror.

Baker (1992: 234-235) aborda também a questão da polidez nas culturas que seguem diferentes normas de comportamento e explica que sexo, religião e defecação são assuntos

considerados tabus em muitas sociedades, mas não necessariamente na mesma proporção, por isso, em algumas traduções, ser polido pode ser bem mais importante do que ser exato. A estratégia para o tradutor numa situação dessas pode ser omitir ou substituir trechos inteiros do texto que vão contra as expectativas do leitor por lhe serem consideradas ofensivas.

Discutindo a variedade de implicaturas que podem derivar de uma elocução e sugerindo que o contexto deve levar a uma interpretação apropriada para que o leitor possa fazer inferências corretas, Baker (1992: 238-244) cita vários exemplos de textos que podem fazer sentido em uma determinada língua, mas que podem não fazer sentido algum em outra, ou causar estranheza, porque lidam com questões tratadas de diferentes maneiras nas diferentes culturas. Por exemplo, cita a explicação de Rommel (1987 *apud* BAKER, 1992: 239),³⁰ de que o tamanho de uma casa ou apartamento é indicado na Grã-Bretanha pelo número de quartos e, na Suíça, pelo número total de cômodos.

Baker (1992: 239-242) discute também a ordem seqüencial de eventos, estratégia geralmente empregada para estruturação do texto. A autora comenta que, quando uma pessoa faz uma descrição, narra um evento, ou faz uma lista de itens, normalmente segue uma determinada seqüência ao invés de fazê-lo de modo aleatório. Por exemplo, ao narrar uma série de eventos, a pessoa normalmente segue uma ordem temporal que não precisa necessariamente começar pelo o que aconteceu primeiro, contanto que o texto apresente sinais que esclareçam a ordem escolhida tais como marcadores de tempo verbal ou adjuntos de tempo.

A pesquisadora lembra que a ordem temporal pode ser uma estratégia de ordenação universal, mas aponta que há outros tipos preferidos que tendem a ser específicos da linguagem e da cultura. Fornece o exemplo de uma tradução que atende às expectativas do

³⁰ ROMMEL, B. Market-orientated translation training. In: KEITH, H.; MASON, I. (eds). *Translation in the Modern Languages Degree*. London: CILT, 1987.

leitor-alvo no que diz respeito à ordem natural de estruturação textual em sua cultura. O texto original é em inglês e foi traduzido para o chinês:

TO: *In the Devon study, 8,500 patients will carry the cards, which can be both read and updated by GPs, a pharmacist, a local dentist, and by hospital clinics at Exmouth and the Royal Devon and Exeter Hospital.*³¹

TA (traduzido do chinês para o inglês): *8,500 patients will take part in the Devon experiment, using the medical cards. Royal Devon and Exeter Hospital, Exmouth Hospital clinic<s>, and doctor<s>, pharmacist, and local dentist, may use a machine reader to read the medical card's content and store new information.* (TSE, 1988 apud BAKER, 1992: 240)

Segundo Baker (1992: 240), Tse (1988) explica que a ordem dos grupos nominais sublinhados no TO foi modificada na tradução chinesa para atender às expectativas do leitor chinês que está acostumado a listar entidades em ordem de tamanho, do maior para o menor. No caso do exemplo supracitado, a autora indica que a ordem normal em chinês seria começar pelas entidades maiores, ou seja, pelos hospitais. E acrescenta:

A mesma estratégia é usada para listar endereços. Um endereço em chinês, como em russo, começaria com a entidade maior, o país, e a sequência vai até chegar ao município, cidade, área, rua, apartamento, nome etc. Em inglês, os endereços são apresentados em ordem invertida, começando pelo nome e terminando pelo país de destino. Qualquer desvio dessa ordem normal faria o leitor procurar por algum tipo de implicatura ou reavaliar o contexto onde o texto se encontra. (BAKER, 1992: 240-241)

Fatores físicos e emocionais também influenciam as estratégias de ordenação, de forma que é mais natural mencionar primeiro as entidades que estão mais próximas ao ambiente da pessoa, conforme relata Baker (1992: 241). Este tipo de estratégia de ordenação pode ser observado em um trecho do texto “*Euralex Circular*” (1987), usado como ilustração pela autora:

³¹ *The Independent. Patients test micro-chip medical record card*, 28 de abril de 1988. Citado por TSE, Y. A *study of problems of coherence in translation*, MA dissertation, University of Birmingham, 1988.

TO: *Abstracts (approximately 1,000 words) in any of the Congress languages, English, French, German or Russian, should be sent to the Lecture Programme Organizer, . . .*

TA (alemão): *Abstracts (etwa 1000 Wörter bzw. 80-100 Zeilen) in einer beliebigen Konferenzsprache (Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch) . . .*

TA (traduzido do alemão para o inglês): *We request abstracts (about 1,000 words or 80-100 lines) in any conference language (German, English, French, Russian) . . .*

Outro fator considerado pela autora, no que concerne ao contexto, é a percepção do que é social e textualmente adequado ou normal para o usuário da língua, o que não tem a ver com o que o leitor pensa a respeito do mundo, mas sim com o que o leitor está preparado para aceitar como um comportamento adequado, lingüisticamente ou não, em uma dada situação. Conforme a autora, esta adequação cobre uma variedade de fatores, até mesmo o uso de um calendário específico, em um lugar onde o leitor tem acesso a mais de um tipo de calendário. Baker (1992: 241-242) dá o exemplo do uso de um calendário japonês em “*Palace and Politics in Prewar Japan*” (1974), mostrado no TA abaixo:

TO: *The heads of the ministries created in 1869 were not directly responsible for ‘advising and assisting’ (hohitsu) the emperor, though they were to become so in 1889. According to the 1871 reorganization of the ministries, [...]*

TA (traduzido do japonês para o inglês): *The heads of ministries which were created in Meiji 2nd are not directly responsible for ‘hohitsu’ the emperor. It was in Meiji 22nd that it became so. For example, according to the government reformation of the fourth year of Meiji, [...]*

Como o texto se refere diretamente à cultura japonesa, o leitor japonês espera que qualquer referência a datas seja baseada no calendário japonês ao invés do ocidental. Entretanto, é aceitável para o leitor japonês usar o calendário ocidental em textos que se relacionem diretamente ao mundo ocidental (BAKER, 1992: 242).

Uma outra área na qual o tradutor precisa estar atento às expectativas do leitor em um determinado contexto refere-se aos modos de se dirigir aos outros, incluindo o uso de títulos pessoais e ocupacionais, várias combinações de primeiros nomes e sobrenomes, o uso de apelidos e de termos de afeto como “*dear*” ou “*darling*”, conforme lembra Baker (1992: 242-243).

Baker (1992: 246) faz suas últimas considerações sobre a equivalência pragmática relatando que é muito difícil para escritores e tradutores julgar o que o leitor, em geral, tem de conhecimento prévio e que, na maioria dos casos, o tradutor pode não dominar o assunto tão bem quanto o autor, mas pode saber mais que o leitor. Portanto, a autora sugere que o tradutor deva informar-se a respeito dos conhecimentos já adquiridos pelo seu leitor-alvo. O exemplo seguinte, apresentado pela autora (1992: 246-247), transmite a preocupação do tradutor em querer deixar claro para o leitor aquilo que poderia não ficar implícito para ele. O exemplo é do texto “*Autumn of Fury: the Assassination of Sadat*”, de Mohamed Heikal (1983). Falando de Sadat, Heikal diz:

TO: *While fully conscious of his shortcomings I hoped that the responsibilities of office would strengthen the positive elements in his character and enable him to overcome the weak ones. The example of Truman was always present in my mind. I managed Sadat's campaign.*

. .

TA (traduzido do árabe para o inglês): *I also believe that I was not unaware of some of his shortcomings, but I imagined that the burden of office and responsibility would strengthen all the positive elements in his character and help him to overcome the areas of weakness in it. In my mind there was always the example of the American President Harry Truman, who succeeded Franklin Roosevelt towards the end of World War II. At that time – and after Roosevelt – Truman seemed a rather nondescript/bland and unknown character who could not lead the great human struggle in World War II to its desired and inevitable end. But Truman – faced with the challenge of practical experience – grew and matured and became one of the most prominent American presidents in modern times. I imagined that the same thing could happen to Sadat. I imagined his campaign . . .*

As informações adicionais sobre Truman, segundo Baker (1992: 247-248), estão presentes na versão árabe para beneficiar o leitor árabe que pode conhecê-lo como um ex-presidente da América, mas não o suficiente para ser capaz de traçar uma analogia com Sadat. “O que está amplamente implícito na versão inglesa está descrito em detalhe na versão árabe”, ressalta Baker (1992: 248), assinalando também que o tradutor poderia ter incluído a informação extra em uma nota de rodapé ao invés de no corpo do texto. A autora lembra que o tradutor pode, além de expandir um texto para fornecer informações necessárias, retirar as informações que já podem ser de conhecimento do leitor-alvo.

Apesar de mostrar, através de seus comentários e de vários exemplos, que o autor/tradutor deve estar sempre atento aos conhecimentos do leitor-alvo para que seu texto/sua tradução possa ser elaborado(a) de tal forma que possa atender a todas as expectativas desse leitor, Baker (1992: 249) faz ressalva aos casos em que é desnecessário fazer essa adequação visto que as expectativas do leitor podem ser desafiadas sem que a coerência do texto seja afetada, contanto que o desafio seja motivado e o leitor esteja preparado para isso. Por isso, Baker (1992: 254) recomenda que os tradutores, ao tentarem preencher as lacunas do conhecimento dos seus leitores e atender às suas expectativas do que é normal ou aceitável, tomem cuidado para não exagerarem ao explicarem demais, não deixando nada para o leitor fazer.

Ao concluir seu capítulo, Baker (1992: 253) reconhece que a coerência é uma noção problemática devido a uma diversidade de fatores, lingüísticos e não-lingüísticos, que podem afetá-la em um texto, pois mesmo um único item lexical, se mal traduzido, pode ser responsável por isso. Diz também que os exemplos apresentados sugerem que, para manter coerência, os tradutores geralmente precisam minimizar as discrepâncias entre o modelo do mundo apresentado no TO e o daquele com o qual o leitor provavelmente está familiarizado.

Uma vez feito este resumo das reflexões de Baker (1992) a respeito das estratégias de tradução, no capítulo sete da presente dissertação, analiso as estratégias usadas pelos participantes do processo de gravação da dublagem, comparando-as com as estratégias de tradução que foram aqui apresentadas. Foco também as dificuldades encontradas para que decisões precisassem ser tomadas pela diretora de dublagem (doravante DD) e pelos dubladores para a escolha de um determinado tipo de estratégia.

3 METODOLOGIA DE PESQUISA

Pesquisa, em uma definição simples, é um processo sistemático de investigação que consiste de três elementos: 1) uma pergunta, problema ou hipótese, 2) dados, 3) análise e interpretação de dados (NUNAN, 1992: 3). Tendo uma pergunta de pesquisa “como se dá o processo de dublagem” complementada por “qual é o papel de cada um dos participantes deste processo”, constatei que a metodologia etnográfica qualitativa era a que melhor propiciaria subsídios para a realização da minha investigação, pois o enfoque não seria em resultados numéricos ou análises estatísticas, mas na observação, no questionamento e na análise interpretativa (SOUZA, 1999: 30-31).

Allwright e Baily (1991: 36-38)³² apontam que as perguntas de pesquisa também podem surgir após a coleta de dados, mas afirmam que, de uma forma ou de outra, é importante que se tenha um assunto específico em mente, porque há um grande risco de o pesquisador desperdiçar o seu próprio tempo e o de todos os demais sujeitos se começar um projeto de pesquisa sem nenhuma idéia clara do que irá fazer. Esses autores explicam que, geralmente, existe um desejo dos pesquisadores novatos de começar a colher os dados antes de fazer as perguntas. Acrescentam que a sequência da pesquisa começada pela coleta de dados pode funcionar bem, mas algumas questões que vêm à mente podem não ser possíveis de explorar de modo adequado com os dados originais, obrigando o pesquisador a começar de novo a colher dados para conseguir informações verdadeiramente relevantes.

Uma vez de posse de minha pergunta de pesquisa e tendo definido o que iria observar, determinei o contexto da pesquisa, os participantes a serem nela envolvidos e os instrumentos

³² Os autores discutem a pesquisa em sala de aula, mas seus apontamentos, a meu ver, são pertinentes a qualquer pesquisa na área de ciências humanas.

que utilizaria para a coleta de dados. Analisar a gravação de dublagem seria essencial, ao invés de simplesmente analisar um material audiovisual pronto, porque, assim, seria possível averiguar como os dubladores e o diretor de dublagem, os principais participantes de minha investigação, lidam com os problemas de tradução, e verificar de que modo esses profissionais cooperam para encontrar estratégias de solução, tendo, assim, influência no produto final. Dessa forma, mantive a minha pesquisa aberta à descoberta contínua, um dos propósitos da pesquisa qualitativa.

3.1 Contexto da pesquisa

Para obter respostas para minhas perguntas de pesquisa, foi necessário investigar o trabalho daqueles que participam da gravação de dublagem: dubladores, diretor de dublagem e técnico de áudio. Com o consentimento, em primeiro lugar, do proprietário da empresa de dublagem, situada no Rio de Janeiro, e, posteriormente, da DD, acompanhei toda a gravação da dublagem de dois episódios (7 e 8 nos Estados Unidos, *Start up* e *Honor*, respectivamente) de uma série policial, *Cold Case* (2005), falada originalmente em inglês, que em português recebeu o nome de *Arquivo Morto* e que ainda seria exibida pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). A observação da dublagem desta série foi devida ao fato de ser este o material que estava para começar a ser gravado no momento da minha pesquisa.

3.2 Participantes

No total, foram trinta e dois participantes investigados durante a gravação da dublagem: trinta dubladores, a DD e o técnico de áudio. Todos eles estiveram envolvidos no processo de dublagem dos dois episódios da série *Cold Case* (2005). Os participantes trabalharam em conjunto e simultaneamente, mostrando que suas tarefas são interligadas e dependentes entre si. Foram raras as ocasiões em que a DD e o técnico de áudio trabalharam sem a presença do dublador, o que acontecia quando este, após gravar todas as suas cenas e obter a aprovação da DD, precisava deixar a empresa por causa de algum compromisso e, portanto, não podia esperar pelos últimos ajustes técnicos da sua gravação.

3.2.1 Os dubladores

Os dubladores são profissionais que interpretam os atores da tela usando a sua voz e sincronizando a sua fala com os movimentos labiais dos atores. Como devem ter a habilidade de interpretar personagens, a legislação brasileira exige que tenham o registro profissional de ator, emitido pelo Ministério do Trabalho e Emprego. O exercício da profissão de ator é regulado pela Lei nº 6.533,³³ de 24 de maio de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões. De acordo com o Art. 2º, é considerado artista

o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública.

Flavio Dias, ex-diretor e presidente da extinta Sociedade Nacional dos Atores (SONAT), em São Paulo, explica que essa lei existe porque a dublagem é “uma ‘reinterpretação’ na língua portuguesa. Assim, por questão de ‘Direitos de Intérprete’, somente atores profissionais podem dublar.” Portanto, não existe a profissão “dublador”, apesar de ser um termo usado, conforme explica Flavio Dias, mas, sim, a profissão ator. Tecnicamente falando, entretanto, a terminologia certa, segundo Flavio Dias, é “ator em dublagem” (DIAS, F., 2006).

Segundo Sumára Louise³⁴ (2006), líder da categoria dos dubladores desde 1978 e responsável pela área da dublagem no Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED), o registro de ator pode ser obtido comprovando-se a frequência e aprovação em um curso profissionalizante de ator, faculdade de Teatro ou de Artes Cênicas. Existem vários cursos de dublagem para a especialização na área, mas estes não facultam o acesso ao registro de ator. Louise (2006) explica, porém, que os dubladores com até quatorze anos de idade, no Rio de Janeiro, não precisam de registro profissional, assim como os dubladores com até dezessete anos, em São Paulo.

Para entender como se dá o trabalho dos dubladores, acompanhei a dublagem feita por trinta desses profissionais para os dois episódios investigados, inclusive aqueles que gravaram somente um *loop*³⁵ e aqueles que participaram somente do vozerio.³⁶

Os dubladores foram os únicos participantes que não foram entrevistados durante a minha observação investigativa. Não havia possibilidade de fazê-lo sem interromper a dinâmica do trabalho de dublagem, o que não foi autorizado pela empresa. Tampouco seria possível entrevistá-los durante pausas (por serem curtas demais) ou após a sessão de

³³ Esta lei pode ser lida na íntegra através do *site* https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm.

³⁴ Sumára Louise é dubladora desde 1973 e DD desde 1979.

³⁵ Um *loop* é uma cena de 20 segundos. Em 4.2, mostro a importância do *loop* na dublagem e traço a origem deste termo.

³⁶ Dublagem feita com vários dubladores, gravando ao mesmo tempo, para simular o barulho de pessoas

dublagem, pois os dubladores trabalham isoladamente e deixam o recinto tão logo terminam seu trabalho, quando outro segmento já começa a ser gravado por outro dublador, sem quebra de continuidade. Ao mesmo tempo, recebi orientação da empresa investigada de que ela mesma é que obteria consentimento dos dubladores para a pesquisa.

Para complementar as informações a respeito do trabalho dos dubladores, utilizei as entrevistas realizadas com a DD investigada, visto que esta ainda exerce paralelamente a profissão de dubladora e tem uma vasta experiência de dezessete anos de trabalho na área.

3.2.2 A diretora de dublagem

Para ser diretor de dublagem, é preciso ser ator, conforme explica Louise (2006), pois esse profissional tem de ter passado pela experiência de ser dublador, mesmo que não mais atue na profissão. De acordo com a Convenção Coletiva de Trabalho de 1º de outubro de 2005,³⁷ “para o exercício da função de diretor de dublagem será necessário o respectivo registro profissional, salvo na hipótese de autorização especial a ser concedida pelo SATD/RJ”. Ainda de acordo com o parágrafo segundo desta convenção,

cabe ao diretor(a) de dublagem assistir à produção, participar da escalação, orientar a interpretação e o sincronismo dos atores. Se, de acordo com o combinado com a empresa, o diretor esquematizar e/ou minutar a produção e programar os horários de trabalho, terá a denominação de “diretor com esquema”, com remuneração específica.

A DD investigada, que tem quatro anos de experiência como diretora, colaborou com a minha pesquisa respondendo às minhas dúvidas nos intervalos das gravações e fazendo

conversando simultaneamente, como em festas, jogos etc. Ver 4.5.1.2.

³⁷ Disponível na página virtual de leis e convenções do SATD/RJ: http://www.satedrj.org.br/leis_e_convencoes_convencoes4.asp

comentários, quando, por vontade própria, interrompia o seu trabalho para este fim. Os comentários eram referentes aos problemas surgidos no roteiro traduzido e às estratégias de solução adotadas por ela e pelos dubladores.

3.2.3 O técnico de áudio

O técnico de áudio ou, mais especificamente, o técnico de gravação da dublagem, é o profissional que opera todo o sistema de áudio de uma gravação, o que consiste, basicamente, em gravar as falas dos dubladores e editá-las. Para isso, o técnico de áudio tem de estar presente em todas as gravações de dublagem, não somente enquanto o material audiovisual está sendo dublado, mas também antes de os dubladores entrarem no estúdio, para aprontar o equipamento de áudio para o início da gravação. Depois que acabam as gravações, o técnico de áudio é responsável por fazer os últimos ajustes de som necessários, que, geralmente, são a edição das vozes para um melhor sincronismo labial.

Para tirar dúvidas em relação às tarefas do técnico de áudio que trabalhou durante a observação de minha pesquisa, fiz-lhe algumas perguntas durante os intervalos das gravações da dublagem.

3.3 Instrumentos de pesquisa

Segundo McDonough e McDonough (1997: 53), a pesquisa qualitativa geralmente reúne observações por meio de entrevistas, registros em diário de campo e questionários, entre outros instrumentos. Segundo Holmes (1986: 41), na metodologia qualitativa, o objetivo não é tanto saber medir o fenômeno, mas ser capaz de descrevê-lo e depois entendê-lo ou interpretá-lo. Uma das palavras-chave desta metodologia é a compreensão, pois o pesquisador procura compreender tanto os sujeitos envolvidos na investigação quanto o contexto e o processo de coleta de dados (FREITAS, 2003: 27-28).

Seguindo essa orientação, julguei relevante fazer uso desses instrumentos e, assim, colher uma variedade de dados para ter recursos suficientes para responder à pergunta de pesquisa. Para dialogar com os participantes sobre as questões levantadas durante o processo de observação, foi preciso contextualizar-me. Com este fim, procurei informar-me a respeito da rotina de trabalho dos participantes, entender a importância de seus instrumentos de trabalho e colocar-me no lugar deles para viver sua realidade. Freitas (2003: 37) diz que a inserção do pesquisador no campo de investigação significa de fato sua penetração numa outra realidade, para dela fazer parte, levando para esta situação tudo aquilo que o constitui como um ser concreto em diálogo com o mundo em que vive.

Optei por fazer as minhas observações, anotações, gravações e questionamentos no estúdio da técnica, que é separado do estúdio dos dubladores por um vidro, para não intimidar os dubladores e para poder manter um diálogo com a DD e o técnico de áudio no momento em que tivesse alguma dúvida, não atrasando o trabalho dos dubladores.

3.3.1 Entrevistas

Durante os três dias de investigação no estúdio, entrevistei a DD e o técnico de áudio. Formulei as perguntas em duas etapas: durante as gravações e ao término do segundo dia de gravação.

Enquanto observava as gravações, anotei todas as minhas dúvidas sobre a técnica de gravação e a atuação dos participantes. Quando existia um intervalo de tempo maior entre as gravações, aproveitava a oportunidade para tirar essas dúvidas tanto com a DD quanto com o técnico de áudio. Decidi não interromper as gravações para não interferir no processo e para não atrasar o trabalho desses profissionais. Se o trabalho deles fosse atrasado, o dos dubladores também seria e, conseqüentemente, a meta de produção do dia não seria cumprida.

As perguntas elaboradas depois da última gravação do segundo dia de investigação emanaram de uma recapitulação de tudo o que eu tinha observado até então, com a ajuda das anotações de campo, das fitas cassetes, das respostas obtidas nas entrevistas durante os intervalos de gravação, e do roteiro traduzido. As perguntas desta etapa foram agrupadas em uma breve entrevista, devido ao pouco tempo disponível da DD e do técnico de áudio, e respondidas em etapas intercaladas, também em intervalos de gravação oportunos, no terceiro (último) dia de gravação.

Acompanhar o ofício dos participantes em seu ambiente de trabalho foi fundamental para saber que perguntas fazer e para a condução da pesquisa qualitativa, pois esta “exige contato direto do pesquisador com o cotidiano dos participantes da pesquisa no cenário onde a mesma acontece” (CARRANCHO, 2005: 58). Sem dúvida, através desse contato, pude perceber nuances que não seriam possíveis de detectar caso eu tivesse observado somente o produto final.

É importante relatar que precisei entrevistar mais uma DD e mais um técnico de áudio,

além daqueles envolvidos na observação investigativa, para entender algumas outras questões pertinentes à minha pesquisa. O ocorrido se deve ao fato de que tanto a DD quanto o técnico de áudio observados não dispunham de tempo, além do que me foi concedido durante os intervalos das gravações, para esclarecer-me sobre dados específicos das suas profissões e do sistema de áudio utilizado no estúdio — o *Pro-Tools* —, que será descrito em detalhe no próximo capítulo.

3.3.2 Diário de campo

As anotações em um diário de campo permitiram registrar os caminhos percorridos pelos participantes, principalmente pelo dublador e pela DD, o que me possibilitou compreender cada passo que deram. As anotações foram datadas, conforme sugerem McDonough e McDonough (1997: 53) e nelas foram registrados os contextos problemáticos, estratégias de solução, indagações, confusões e descobertas.

Fiz as anotações no diário de campo conforme recomenda Spradley (1980: 69-72), com relatos condensados, que o autor considera como a melhor maneira de rapidamente registrar frases-chave e de identificar eventos importantes. Fiz também os relatos estendidos, que representam uma expansão da versão condensada, segundo o autor.

Spradley (1980: 69-70) ressalta que, quanto mais rápido o pesquisador registrar os relatos condensados, mais realistas e detalhados serão. Por várias vezes precisei desviar a minha atenção do papel onde fazia as minhas anotações para a cena do filme, que exigia uma reação específica do dublador. Entretanto, nos intervalos de gravação entre um dublador e outro, fiz os relatos condensados para me servirem de lembrete. Ao deixar o estúdio, quando não mais precisava prestar atenção ao ambiente de trabalho, fiz as anotações estendidas, a

partir das condensadas, para incluir detalhes sobre os aspectos que me chamaram a atenção.

Foi relevante fazer anotações sobre todos os tópicos de interesse para que eu pudesse confiar na interpretação dos dados, sem o receio de alguma coisa ter escapado da minha memória e de essa omissão fazer diferença na validade da interpretação. Além disso, tinha a preocupação de ter dados suficientes para responder à pergunta de pesquisa. Segundo Erickson (1986 *apud* BORG, 1997: 1),³⁸ os relatórios qualitativos devem fornecer dados que sustentem as asserções do pesquisador para que o leitor possa funcionar como um co-analista desses dados.

Spradley (1980: 74) argumenta que a unidade básica de toda investigação etnográfica é a pergunta-observação, sendo que esses dois fatores não existem isolados um do outro. Cada elemento que o etnógrafo vê e registra é influenciado pelas perguntas que tem em mente. De fato, como relatado, comecei minha pesquisa com perguntas previamente concebidas, as quais conduziram meu foco de análise. Todavia, no decorrer de minha observação, fui levantando novas questões à medida que as novidades surgiam, o que, de acordo com Allwright e Bailly (1991: 36-38), é comum acontecer. Os autores dizem que o pesquisador, mesmo quando começa com uma pergunta de pesquisa específica, pode precisar modificar, refinar e reformular a sua pergunta progressivamente, e até mesmo levantar outras à medida que se familiariza com a situação investigada.

No primeiro dia de investigação, deparei-me com uma grande variedade de coisas para observar. Entretanto, nos dois últimos dias, os tipos de anotações que fazia no diário de campo se repetiam, de tal forma que, em diversos momentos, não mais precisei fazer observações descritivas. Para Spradley (1980: 73), essas observações são as primeiras a serem feitas e as mais importantes. Segundo o autor, sempre acontecem quando uma nova situação se apresenta

³⁸ ERICKSON, F. Qualitative methods in research on teaching. In: WITTROCK, M. C. (ed.). *Handbook of Research on Teaching*. New York: Macmillan, 1986.

e o etnógrafo registra o máximo que pode a respeito dela, sem uma pergunta específica em mente, mas tendo apenas uma pergunta geral: “O que está acontecendo aqui?” Progressivamente, as observações descritivas foram dando espaço no diário de campo às observações focadas e às seletivas (SPRADLEY, 1980: 73), ou seja, buscavam respostas à minha pergunta de pesquisa inicial, a mais importante.

3.3.3 Gravação em fitas cassetes

Para evitar que qualquer item importante escapasse ao registro de dados, gravei em fitas cassetes o diálogo dos participantes pertinente ao meu estudo, incluindo seus dilemas, ponderações, ensaios e, na decorrência, a dublagem final. Para este fim, foram usadas onze fitas cassetes, com 60 minutos de duração cada, o que me forneceu, portanto, 11 horas de gravação para serem examinadas na análise de dados.

Para organizar as fitas cassetes, etiquetei-as com numeração, nome do episódio, data da gravação e referência das cenas e personagens, o que agilizou a transcrição dos dados. Entretanto, mais do que transcrever as observações, transpus também todo o áudio dublado para um texto escrito para facilitar a comparação entre o texto que foi dublado e o texto traduzido do roteiro. O material gravado foi utilizado unicamente para fins de estudo e exclusivamente para o presente trabalho.

3.3.4 O texto dublado

Conforme explicado, o texto dublado (doravante TD) dos episódios observados foi obtido com as gravações em fitas cassetes feitas no estúdio, ou seja, foi através do áudio que

pude dispor do TD em forma escrita. O TD foi um instrumento de pesquisa tão importante quanto o TT para averiguar as interferências feitas pelos dubladores e pela DD no roteiro, visto que podem usar estratégias diferentes daquelas que foram usadas pelo tradutor.

3.3.5 O texto traduzido dos episódios (roteiro)

O TT dos episódios usado por todos os participantes serviu como um importante instrumento de pesquisa como fonte de consulta, tanto durante a observação do processo de dublagem quanto após a coleta de dados, pois guiou as minhas transcrições do material gravado em fitas cassetes e a análise de dados.

Durante a gravação das dublagens, quando a DD ou o dublador levantava alguma questão sobre o TT, eu acompanhava nesse texto o que estava causando problema, o que tornava mais rápido o processo de minhas anotações no diário de campo, visto que não precisava anotar toda a frase ou o diálogo correspondente ao problema. Consultando o TT, foi necessário somente anotar o trecho da frase problemática, o nome da personagem que o interpretou, o número do *loop* correspondente, o texto em inglês correspondente, a estratégia usada, e outras questões que serviriam como lembretes e referências para uma consulta posterior ao TT, especialmente durante o processo de análise de dados. Sem o acesso ao TT no processo de gravação da dublagem, as minhas anotações acabariam sendo muito longas, o que poderia tirar a minha atenção de outros acontecimentos ou, simplesmente, vários fatos poderiam passar despercebidos.

3.3.6 O vídeo dos episódios da série

O estúdio da técnica, de onde conduzi minha pesquisa, dispõe de dois monitores de TV, um para o técnico de áudio e outro para a DD. As cenas são repetidas ao mesmo tempo nesses dois monitores por uma média de quatro vezes. As duas primeiras exibições da cena a ser gravada são para o dublador, que tem o seu próprio monitor em seu estúdio (ver figura 1 em 4.3), ensaiar ouvindo o TO. Na terceira repetição, o dublador grava a sua dublagem. Na quarta, a DD checa no *replay* a qualidade da dublagem, levando em conta a interpretação, a dicção e o sincronismo labial, e avalia a necessidade de uma regravação. Entretanto, o dublador pode assistir a uma determinada cena quantas vezes achar necessário antes de gravar a sua voz e deve regravar tantas vezes quanto necessário até chegar a um resultado que a DD julgue satisfatório.

Não há gravação de voz, checagem de gravação, nem regravação sem que a imagem esteja sendo exibida no vídeo. Portanto, a repetição das cenas, tanto em áudio original quanto em áudio dublado me deu a oportunidade de rever várias vezes a interpretação dada às falas e a forma como o dublador e o ator na tela as articulavam. Em cada regravação era possível também perceber o resultado das estratégias usadas.

Tendo-me sido possível ouvir o som original por no mínimo duas vezes, durante os ensaios dos dubladores, pude transcrever as falas originais que despertaram maior interesse para a pesquisa e analisá-las juntamente com as falas traduzidas no roteiro de que dispunha. Por uma questão de fidelidade ao contrato da distribuidora do seriado, a Warner Bros, a empresa de dublagem não pôde me fornecer o TO. Devido a este fato, só tive acesso ao TO, enquanto estive no estúdio, durante a observação do vídeo, e através do som original, e não através de um *script* escrito na LO.

Posteriormente à observação do processo de gravação da dublagem, quando os

episódios observados foram transmitidos, em reprise, nos Estados Unidos, pela Warner Bros, por meio da TV aberta, tive novamente acesso ao som original, desta vez com a oportunidade de obter, domesticamente, o seriado gravado em DVD. Isto me possibilitou fazer a transcrição de todas as falas na LO dos episódios observados no estúdio e analisar de maneira mais acurada as estratégias que foram usadas tanto pelo tradutor quanto pelos participantes do processo de gravação da dublagem investigados.

Portanto, com novo acesso às imagens e ao som original, tornou-se mais fácil analisar os dados levantados durante as observações no estúdio, pois pude constatar, entre outras coisas, revendo várias vezes as cenas, como as mudanças realizadas no TT pelos sujeitos investigados podem proporcionar um melhor sincronismo labial.

3.3.7 O texto original

Conforme mencionado acima, com a obtenção de todo o TO, através de DVD, pude dar continuidade à minha análise de dados, observando com mais precisão os fatores que levaram a DD e os dubladores a interferirem no TT. Como já possuía o TT dos episódios assim como o TD, este último obtido através da transcrição das falas dubladas gravadas juntamente com as anotações no diário de campo, julguei relevante ter também o TO, o que só foi possível com a transcrição das falas originais.

A transcrição das falas originais e das falas dubladas foi uma tarefa que demandou muitas horas de meu tempo de pesquisa e muita disciplina. Possivelmente, por este trabalho de transcrição de falas originais (e de suas traduções para dublagem ou para legendagem) devem passar muitos pesquisadores de tradução audiovisual, devido à dificuldade de se conseguir o roteiro original (ou traduzido) com a produtora do material audiovisual. A pesquisadora Joia, por exemplo, que fez um estudo de caso da tradução para legendagem e

para dublagem a partir do roteiro em inglês do longa animado *Hércules*, passou por essa trabalhosa tarefa. A autora afirma que “na impossibilidade de obter junto à representação dos estúdios Disney o roteiro original, as falas em inglês foram trabalhosamente levantadas por [ela], assim como os textos da tradução legendada para exibição em vídeo” (JOIA, 2004: 83).

Com posse dos três textos (TO, TT e TD), consegui confrontá-los paralelamente e estabelecer categorias de análise para os tipos de interferência mais realizados no TT pela DD e pelos dubladores.

Ter estabelecido *a priori* a metodologia de pesquisa foi importante, pois iniciei a investigação já consciente da forma como deveria observar o objeto de estudo e munida dos instrumentos específicos para a coleta de dados, no meu caso, o gravador, as fitas cassetes e os blocos de anotação.

No capítulo seguinte será descrito em detalhe o processo de gravação da dublagem, com base nas observações e anotações feitas durante a pesquisa em campo e a partir de dados obtidos através de entrevista após a observação investigativa e da análise comparativa entre os textos entre si (original, traduzido e dublado) e entre estes e o vídeo.

4 O PROCESSO DE GRAVAÇÃO DA DUBLAGEM

Neste capítulo, mostro o que é uma produção de dublagem, o sistema de gravação digital nela utilizado, o *Pro Tools*, e traço a origem do termo “*loop*” ou “anel”. Descrevo, utilizando ilustrações, os estúdios dos dubladores e da técnica e assinalo as atividades exercidas pelos participantes do processo de gravação da dublagem que foram observadas enquanto conduzia minha pesquisa. No final, faço uma listagem do jargão usado pela DD para apontar ao dublador os erros cometidos em sua dublagem.

4.1 A produção da dublagem

A gravação de dublagem é feita em “produções”. Em uma “produção” podem ser gravados todos ou vários *loops* (ver 4.2) de um mesmo episódio, ou vários *loops* de diversos episódios, não ultrapassando o número máximo de vinte e quatro episódios de cinco minutos cada. Ou seja, ao contrário do que se poderia imaginar, nem sempre é gravado um episódio inteiro por sessão, de início ao fim. Na empresa pesquisada, em cada produção, trabalham-se, no máximo, dois episódios de aproximadamente quarenta minutos cada, ou quatro episódios de aproximadamente vinte e cinco minutos cada.

A determinação do número máximo de episódios ou de horas a ser gravado por produção é estipulada por lei. De acordo com o parágrafo terceiro da Cláusula Quinta da Convenção Coletiva de Trabalho, da qual participou, entre outros sindicatos, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro (SATED-RJ), vigorando de 1º de outubro de 2005 a 30 de setembro de 2006,

Para seriados/novelas, será permitido às Empresas programar 4 (quatro) episódios/capítulos de 30 minutos, 2 (dois) episódios/capítulos de 60 minutos, 8 (oito) episódios/capítulos de 15 minutos, 24 (vinte e quatro) episódios/capítulos de 5 minutos, etc., desde que perfazendo o total máximo de 120 minutos por programação. (SATED-RJ, 2005)

No caso de seriados com número ímpar de episódios na sua totalidade, o parágrafo quarto estabelece que “será permitido apenas no fechamento da programação de dublagem, o acréscimo de 1 (um) episódio” (SATED-RJ, 2005).

O critério de trabalho de se gravar por produção é utilizado para diminuir os custos da dublagem, pois em um mesmo dia o dublador pode gravar todas as falas de sua personagem, ou tantas quantas seja possível, de um mesmo episódio ou de episódios diferentes, evitando que precise retornar à empresa de dublagem para gravar um número pequeno de *loops*. Na empresa analisada, cada dublador grava suas falas separadamente dos outros (exceto no “vozerio”), em horários pré-determinados em esquema de escala.

4.2 O “loop”

O *loop*, chamado em São Paulo de “anel”, é uma cena de 20 segundos de duração. O *loop* serve de parâmetro para pagamento do dublador, uma vez que este é contratado para gravar um determinado número de *loops* por jornada de trabalho. É possível fazer, também, um cálculo prévio dos custos a serem feitos com todos os dubladores para uma determinada produção, calculando-se o número total de *loops* que contém. Figueira Junior³⁹ (2006) conta que o termo “anel” ou “*loop*” originou-se da união das duas pontas de um trecho de um filme que era projetado para a realização da gravação da dublagem pelo dublador. Segundo o dublador, “o filme em ‘celulóide’ era cortado em pequenos pedaços (cenas) e colavam-se as pontas de cada pedaço com durex, formando assim o Anel”. Esse anel (ou “*loop*”) de filme,

³⁹ Figueira Junior é dublador de renome que atua na área desde 1987. Ver: www.figueirajunior.hpg.ig.com.br

uma vez inserido na máquina de projeção, permitia que a cena escolhida fosse exibida quantas vezes fosse necessário até se obter uma dublagem satisfatória. Hoje em dia, a cena é isolada eletronicamente por meio do “*time code*”, que gera uma numeração eletrônica que, em geral, fica na parte superior da tela e que registra o local exato onde a cena ocorre (em horas, minutos, segundos e nos quadros⁴⁰ do filme). Araújo (2000: 50) ressalta que a numeração do *time code*, “além de ser utilizada pelo tradutor na marcação, também é instrumento de trabalho do diretor de dublagem e dos dubladores para mostrar quando uma fala deve começar e terminar”.

4.3 Os estúdios dos dubladores e da técnica

O estúdio onde gravam os dubladores é separado do estúdio onde a DD e o técnico de áudio trabalham, este último sendo o estúdio da técnica. Há um vidro no meio da parede que separa os dois estúdios, tornando-os dois “aquários”, como são chamados. Através desse vidro, a DD, o técnico de áudio e o dublador podem se ver. Os estúdios são revestidos com material acústico que isola barulhos externos e evitam, assim, possíveis ruídos na gravação. Toda vez que a DD precisa falar com o dublador, liga um microfone e desliga-o logo após a comunicação. Entretanto, de seu estúdio, a DD tem o recurso eletrônico de ouvir os ensaios do dublador, suas ponderações, suas dificuldades e comentários, sem que este ouça as conversas no estúdio da técnica, evitando que se desconcentre. A DD usa esse recurso para já poder ir corrigindo falhas nos ensaios do dublador, advertindo-o para possíveis erros, e chamando a atenção para a pronúncia certa de determinadas palavras, em especial as de nomes próprios em inglês. A DD faz essas interferências também quando o dublador já está gravando e identifica algum problema, mas a contribuição dela durante o ensaio é uma maneira de ganhar tempo.

⁴⁰ Também chamados de “*frames*”. O termo é ligado aos fotogramas do filme de 35 mm.

No estúdio dos dubladores, há uma bancada em curva com a quantidade necessária de fones, por onde ouvem o som original, e um microfone à frente deles, para onde emitem a voz (figura 1). Quando dois ou mais dubladores gravam juntos, posicionam-se um ao lado do outro, podendo ser em volta de toda a bancada, caso estejam gravando um vozerio, por exemplo. O monitor de TV que transmite as cenas do vídeo fica de frente para os dubladores e o roteiro com o TT fica também à sua frente, acima da bancada. A figura 1,⁴¹ a seguir, mostra o estúdio dos dubladores da empresa analisada:

Figura 1 — Estúdio dos dubladores



⁴¹ O uso das imagens dos estúdios neste trabalho foi autorizado pela empresa analisada.

No estúdio da técnica da empresa analisada, trabalham a DD e o técnico de áudio, mas existem estúdios onde o diretor de dublagem trabalha em local distinto da técnica, ocupando o mesmo espaço que os dubladores. Dois monitores de TV, um para a DD e outro para o técnico de áudio, e um computador com o sistema de gravação *Pro Tools*⁴² e toda a aparelhagem necessária para a realização da gravação compõem o equipamento do estúdio da técnica. A foto a seguir mostra parcialmente um desses estúdios na empresa:

Figura 2 — Estúdio da técnica



⁴² Em 4.4 explico o que é *Pro Tools* e, em 4.5.3, mostro a importância desse sistema para o trabalho do técnico de áudio.

4.4 O *Pro Tools*

O *Pro Tools* é um sistema de produção de áudio digital utilizado em estúdios profissionais pela sua qualidade e versatilidade. É uma marca da Digidesign,⁴³ uma indústria canadense que é líder nesta área há vinte anos.

O técnico de áudio Ivo Dias⁴⁴ (2006), em entrevista pessoal, esclarece que o *Pro Tools* é um sistema, e não um programa, porque é composto de *software* e *hardware*. Segundo o técnico, o sistema, utilizado tanto para filmes como para música, reúne uma série de ferramentas para gravação, edição, mixagem⁴⁵ e masterização,⁴⁶ o que faz com que seja o principal investimento a ser feito em um estúdio comercial de médio e grande porte. Ivo Dias acrescenta que, se a empresa não tiver muitos recursos, é possível fazer economia utilizando um sistema *Pro Tools* mais simples, o LE. O sistema HD é de custo bem mais alto, porém é o mais completo.

O *Pro Tools* HD inclui um computador e o sistema TDM, que contém várias versões de configuração e roda em seu próprio *hardware*. Este *Pro Tools* acompanha, entre outros itens, *plug-ins*, placas aceleradoras e *chips* DSP, que possibilitam um melhor processamento do sistema.

⁴³ No site da Digidesign — <www.digidesign.com> —, é possível conhecer as inovações realizadas por essa empresa, assim como seus serviços e produtos que comercializa. É possível também obter informações mais técnicas, especialmente direcionadas aos profissionais de áudio, sobre os diferentes sistemas do *Pro Tools* (TDM, HD3 Accel etc.).

⁴⁴ Ivo Dias não foi o técnico de áudio observado no estúdio, pois, conforme explicado, precisei entrevistar um outro profissional da mesma área visto que o profissional investigado não dispunha de tempo para responder a todas as minhas indagações. Ivo Dias tem vinte e um anos de experiência no ramo, já tendo trabalhado como técnico de gravação para dublagem na empresa Herbert Richers, no Rio de Janeiro, por cinco anos. Trabalha há dezesseis anos como técnico de gravação e sonoplasta nos estúdios da Waldyr Lima Editora, no Rio de Janeiro.

⁴⁵ A mixagem reúne todas as falas gravadas em um único canal.

⁴⁶ A masterização é feita para corrigir problemas sonoros, ocorrendo após a mixagem. Durante a masterização, os níveis de áudio (alto e baixo) são ajustados, os ruídos que passaram despercebidos na mixagem são eliminados, a equalização (grave, médio e agudo) também é ajustada, entre outros procedimentos. Resumidamente, a masterização é o acabamento da mixagem.

O *Pro Tools* LE é a versão básica e mais barata, mas depende de um computador que tenha capacidade compatível. Por não possuir *chips* DSP, este sistema limita as operações de áudio, não sendo, portanto, o ideal para estúdios de grande porte, segundo Ivo Dias.

Apesar de o sistema rodar em Windows, Ivo Dias afirma que os computadores da marca *Macintosh*, do fabricante *Apple*, são preferidos para o processamento por serem mais completos, permitindo uma maior compatibilidade com o *hardware* do *Pro Tools*.

4.5 Os participantes

Os participantes investigados — dublador, DD e técnico de áudio — trabalham ao mesmo tempo, sendo a única exceção quando, após a gravação de todos os *loops*, o dublador precisa deixar o estúdio para gravar em outro estúdio da mesma empresa ou de outra, pois trabalha com hora marcada. Neste momento de ausência do dublador, a DD e o técnico de áudio fazem os últimos acertos técnicos de som para a obtenção de um melhor sincronismo labial, sendo que a DD orienta como e onde devem ocorrer estes acertos e o técnico executá-los. Na maioria das vezes, os acertos técnicos ocorrem com a presença do dublador no estúdio. Quando o dublador acaba de gravar o seu último *loop* do dia, a DD pede para que aguarde alguns minutos até que seja finalizada a edição de suas falas porque, caso quaisquer falhas sejam evidenciadas, o dublador pode refazê-las imediatamente, não precisando voltar à empresa em outro dia para este fim, o que evita aumento no custo da produção.

A seguir, faço, separadamente, uma descrição das atividades que foram executadas por cada participante durante a minha pesquisa.

4.5.1 O dublador

Para entender a atuação do dublador, observei os trinta que participaram da gravação dos episódios analisados do seriado *Cold Case* — um número que, segundo a DD, é atípico quando se trata de gravar dois episódios de um seriado, pois, geralmente, precisa-se de mais dubladores devido à quantidade de personagens existentes neste seriado especificamente. No caso dos episódios investigados, o número de dubladores foi menor do que o costume porque, neles, algumas personagens, que aparecem em diferentes épocas, não envelheceram muito.⁴⁷ Neste caso, um mesmo dublador pode dublar a mesma personagem, em idades distantes, apenas mudando o seu timbre de voz de acordo com a idade atual da personagem.

Para interpretar o ator da tela, o dublador mostrou ter de saber colocar a emoção na voz e ter boa dicção, boa emissão de voz, e bons reflexos para alternar o olhar rapidamente entre o roteiro (o TT) e o monitor de TV, perceber a importância da cena e o perfil da personagem. O dublador procurava fazer com que sua interpretação ficasse bem próxima à original para que não entrasse em desarmonia com a imagem da atuação do ator da tela. Para isso, transportava-se para o outro (personagem); quando não o conseguia satisfatoriamente, praticava esse mesmo exercício mais vezes, nos ensaios, até sentir que havia incorporado a personagem, desenvolvendo a capacidade de interpretar em poucos minutos o que o ator da tela ensaiou várias vezes. Aliava a emoção vivida pela interpretação à razão para compreender e fazer compreensível o texto transmitido e sabia improvisar quando necessário.

Pelo exercício que pratica, vê-se que o trabalho do dublador equipara-se a do ator, o que explica a obrigatoriedade de obter o registro de ator profissional para poder dublar. Pela

⁴⁷ *Cold Case* é sobre uma divisão policial que abre novos inquéritos a partir de casos de crimes já arquivados porque não foram resolvidos pela polícia. Como o caso pode ser retomado após alguns ou vários anos, as personagens investigadas aparecem em cenas de diferentes épocas: mais jovens na época do crime e mais velhas na atualidade, ou seja, quando estão sendo interrogadas pelos detetives da série.

descrição das funções do ator, no *site* do Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro (SATED), evidencia-se a prática do dublador:

Ator: Cria, interpreta e representa uma ação dramática, baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou coletivas; utiliza-se de recursos vocais, corporais e emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir, ao espectador, o conjunto de idéias e ações dramáticas propostas; pode utilizar-se de recursos técnicos para manipular bonecos, títeres e congêneres; pode interpretar sobre a imagem ou voz de outrem; ensaia buscando aliar a sua criatividade à do Diretor.⁴⁸ (SATED-RJ, 2006).

4.5.1.1 Os ensaios dos dubladores

Cada dublador grava a sua fala separadamente dos outros porque são escalados de acordo com a sua disponibilidade de horário. O dublador chega à empresa dentro do horário marcado e vai para o seu estúdio receber a orientação da DD sobre o perfil e a história da personagem que vai dublar. No roteiro, deve achar o primeiro *loop* a ser gravado, cuja numeração é informada pela DD. Assiste ao *loop* no monitor por uma média de três vezes. Na primeira vez, ensaia assistindo ao vídeo para entender o que se passa na história e para fazer as suas marcações na sua cópia do TT, como pausas e inflexões, ou para interferir na tradução, fazendo cortes, incluindo palavras ou reformulando sentenças. Na segunda vez, ensaia novamente, para se sentir mais seguro, aumentando a sua atenção para o sincronismo labial, e, na terceira vez, grava. Essa média de repetição de exibição do *loop* no vídeo durante o ensaio do dublador varia dependendo do grau de dificuldade da dublagem da cena e da experiência do dublador. Os dubladores mais experientes ensaiam, muitas vezes, somente uma vez, e, quando já dublaram o mesmo ator em episódios anteriores de uma mesma série, chegam até a gravar sem ensaiar, dependendo do *loop*, porque já conhecem o jeito e o ritmo de fala do ator.

⁴⁸ Quadro anexo ao Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978.

Os ensaios do dublador já fazem parte do trabalho de supervisão da DD, conforme dito em 4.3. Enquanto ela o ouve, percebe suas dificuldades e propõe soluções. Este já pode ser o primeiro momento em que a DD interfere no TT. Por exemplo, quando visualiza que o texto lido ficou mais curto ou mais longo do que deveria, avisa o dublador, e este, por sua vez, providencia a alteração, podendo simplesmente pronunciar as palavras mais lentamente, caso tenha deixado a personagem movimentando os lábios sem voz, ou podendo falar o texto com mais velocidade, caso a personagem já tenha fechado a boca e a fala dublada tenha continuado. Quando esses recursos não bastam para resolver o problema de sincronismo labial, ou quando o texto pode causar estranheza, há a necessidade de mudar a tradução. Neste processo de interferência na tradução, tanto a DD quanto os dubladores dão sugestões. Contudo, os dubladores podem ou não obter êxito com o texto sugerido pela DD porque cada um tem um timbre de voz e um ritmo diferente. Quando isso acontece, o dublador negocia com a DD uma outra forma de dizer o TT.

4.5.1.2 A participação do dublador no “vozerio”

Observei a dublagem do vozerio ao final do último dia de gravação da produção, em um horário escalado em que vários dubladores se reuniram no estúdio para gravarem algumas cenas deste tipo. Começaram dublando a abertura do episódio *Honor*, que é feita com a cena de recepção na casa do ex-prisioneiro de guerra, Carl, onde a família e amigos o esperam ansiosamente e fazem vários comentários sobre ele. A DD relatou essa introdução aos dubladores e explicou o que aconteceu enquanto Carl esteve ausente para que tivessem noção do tipo de conversa que poderiam ter.

Com o resumo da história em mente, os dubladores se organizaram em volta da bancada e ensaiaram o vozerio da mesma forma que os outros dubladores, em geral,

ensaiaram os seus *loops*: na primeira vez, observaram a imagem na tela do monitor de TV; na segunda, ensaiaram as falas e, na terceira, gravaram. Não há um texto a ser lido pelos dubladores nas cenas de vozerio; a DD dá sugestões de falas e os dubladores vão desenvolvendo e improvisando os diálogos, dando seqüência aos comentários e perguntas dos colegas. Criaram falas do tipo, “Já experimentou este salgado?”; “Hum, muito bom, né?”; “(risos) Essa piada é muito boa!”; “Será que Carl mudou muito?”, “Deve ter sido muito duro lá, não acha?” etc., transmitindo um ambiente de descontração. Percebi que os dubladores aleatoriamente se dirigiam aos outros em diálogo, formando pequenos grupos e encenando como se estivessem interpretando em um palco.

As demais cenas de vozerio foram gravadas nos mesmos moldes da primeira: ensaios, improvisação e dramatização.

4.5.2 A diretora de dublagem

A direção de dublagem da produção investigada de *Cold Case* contou com a vantagem de ser realizada por uma profissional com dezessete anos de experiência como dubladora. Essa experiência permite à DD prever que tipos de dificuldade o dublador terá ao gravar um determinado *loop*, tanto no que se refere à dicção quanto à sincronização labial. Por exemplo, algumas vezes, registrei comentários feitos pela DD aos dubladores, baseados em sua experiência como dubladora, quando estes diziam que “não dava” para fazer uma determinada mudança no TT, sugerida por ela, para alcançar o sincronismo labial desejado. A DD soube avaliar a dificuldade da mudança que havia pedido, insistiu em manter a sua sugestão e explicou ao dublador de que modo seria possível dublar com a interferência sugerida.

Para poder orientar a interpretação dos atores, que só vêem o vídeo na hora em que estão dublando, a DD assiste ao material audiovisual antes de dirigir a sua dublagem. Depois

disso, escala os dubladores de acordo com o perfil de cada um e, no caso de seriados, tem o cuidado de não trocar o dublador que já dublou uma determinada personagem em episódios anteriores. Antes da gravação da produção, a DD já dispõe da relação dos dubladores escalados por ela, com o número total de *loops* que cada um irá dublar e os seus horários. Também já possui o TT dos episódios com a marcação e a numeração dos *loops*.⁴⁹

A orientação que a DD dá para cada dublador que chega ao estúdio é a mesma: fala sobre o perfil da personagem e a história em que está envolvida. Esse é um dos motivos pelos quais a DD deve assistir ao vídeo antes de dirigir a dublagem. Quando o dublador acaba de gravar um *loop*, a DD risca na tabela o número correspondente a esse *loop*, realizando um controle do tempo já trabalhado e do tempo ainda restante. Pelo número de *loops* riscados na tabela, a DD tem uma noção do ritmo do dublador, ficando mais confortável sobre o tempo que ainda lhe é disponível antes do horário de gravação do próximo dublador, ou mais preocupada com o pouco tempo restante, o que lhe força a pedir ao técnico de áudio que anote em sua tabela o *loop* que precisa ser corrigido no *Pro Tools* num momento posterior.

Antes de o dublador começar a gravar o *loop* seguinte, a DD dialoga com o técnico de áudio sobre as falas desse dublador já gravadas no *Pro Tools* e, quando julga necessário, pede para o técnico de áudio repetir a cena dublada no monitor de TV. Isto é feito quase como regra porque, caso a DD perceba que a dicção de alguma palavra não ficou boa, ou que a interpretação esteja errada ou não-convvincente, ou que o sincronismo labial não ficou do seu agrado, mesmo com a ajuda do *Pro Tools*, pede para o dublador gravar novamente o trecho que causou problema. Caso este trabalho seja feito no final do dia, por exemplo, corre-se o risco de a DD detectar uma falha na gravação e ter de chamar o dublador para voltar à empresa para uma regravação, o que aumenta o custo da produção.

A DD observada considera ter um bom conhecimento da língua inglesa, o que lhe

⁴⁹ A marcação dos *loops* pode ser feita pelo diretor de dublagem ou por outro profissional estipulado pela empresa de dublagem. Na empresa analisada, a DD não é incumbida de fazer a marcação dos *loops*.

ajuda a perceber quando há alguma tradução inadequada, ou até mesmo errada. Algumas vezes encontrou palavras no TT que lhe causaram estranheza e, para ter a certeza de que não houve um descuido na tradução, pediu ao técnico de áudio que repetisse a cena correspondente à tradução que lhe causou dúvida e ouviu o som original. Quando discordava do que estava escrito, interferia no TT. Em uma dessas ocasiões, interferei no seu processo de trabalho para lhe perguntar se é importante ter conhecimento da língua inglesa em sua profissão. Segundo ela, tanto o diretor de dublagem quanto o dublador devem saber inglês, apesar de não ser um quesito obrigatório para se atuar em uma dessas carreiras. A DD explicou que é possível que o tradutor tenha errado em algum momento na tradução, mas esse erro pode não ser passado para o público caso o diretor de dublagem ou o dublador percebam o equívoco e solucionem o problema.

Portanto, interferir no TT toda vez que se faz necessário para que a dublagem atenda às expectativas do público é uma das principais funções da DD, sendo que as causas e formas dessas interferências serão analisadas com exemplos colhidos durante a observação no estúdio da técnica nos dois últimos capítulos.

4.5.3 O técnico de áudio

Segundo Ivo Dias (2006), para se tornar apto a trabalhar como técnico de áudio, é preciso fazer um curso profissionalizante e se especializar na área desejada, por exemplo, em dublagem ou mixagem. Na dublagem, a mixagem ocorre quando as falas, as músicas e os efeitos sonoros são integrados (mixados) em um único canal de áudio para formar o produto final. Ivo Dias cita o Instituto de Artes e Técnicas em Comunicação (IATEC), no Rio de Janeiro,⁵⁰ e o Instituto de Áudio e Vídeo (IAV), em São Paulo,⁵¹ como opções de cursos que

⁵⁰ Ver: <http://www.iatec.com.br/escola/index.php>. IATEC — Av. Érico Veríssimo, 999 Cobertura 302 Barra da Tijuca - Rio de Janeiro - RJ CEP 22621-180 Tel.: (21)2493-9628 / (21)2486-0629.

preparam o aluno a se tornar um profissional de áudio com capacitação para entrar no mercado de trabalho. Estes institutos oferecem, inclusive, o curso de *Pro Tools*, que, segundo Ivo Dias, todos os técnicos de gravação de dublagem devem conhecer por ser este sistema uma ferramenta indispensável em qualquer estúdio de dublagem que prima pela qualidade de som.

O técnico de áudio investigado em nenhum momento interferiu no TT, limitando-se apenas a operar o processo técnico de gravação. Entretanto, usa o TT para acompanhar esse processo. Assim como a DD, vai riscando os *loops* que estão sendo gravados, o que lhe permite ter uma noção de quanto tempo de gravação ainda resta até o final do dia. Também faz anotações no roteiro sobre pontos onde precisará fazer edições posteriormente.

Como o meu foco de pesquisa era a cooperação dos participantes na produção final do TT, a minha atenção esteve mais voltada para a DD e para os dubladores do que para o técnico de áudio. Contudo, observei como este profissional interage com os demais participantes, resumidamente, exibindo as cenas em áudio original e, quando necessário, também em áudio dublado para os dubladores e para a DD, e editando as falas gravadas sob a orientação da DD. Usa como instrumentos de trabalho um computador com o sistema *Pro Tools*, um televisor e o roteiro do seriado com a divisão dos *loops*. Trabalha durante todo o processo da gravação da dublagem: antes, durante e depois do trabalho dos dubladores.

Antes de o dublador chegar, o técnico de áudio abre o canal de gravação para o dublador, nomeia o canal, por exemplo, com o nome do dublador que está gravando no momento, verifica a qualidade do som, seleciona no *Pro Tools* o primeiro *loop* a ser dublado e o projeta no monitor de TV do estúdio dos dubladores.

Durante os ensaios, o técnico de áudio passa o *loop* no monitor repetidas vezes para o dublador, grava e apaga as falas e detecta ruídos, primeiramente ouvindo-os e, depois,

⁵¹ Ver <http://www.iav.com.br/>. Instituto de Áudio e Vídeo — Rua Humberto I, 180 CEP 04018-030 — Tel/Fax: 0xx11-5573.3818 — info@iav.com.br.

identificando-os no gráfico na tela do computador para poder apagá-los. Os ruídos podem ser barulho de sopro no microfone do dublador (quando as “sílabas de impacto” — as que têm os sons de [b] e [p] — são pronunciadas, porque emitem muito ar), barulho na bancada dos dubladores, e barulho de “batidinhas de boca”, o que ocorre quando a boca do dublador está seca e, portanto, precisa beber água. O técnico de áudio também edita as falas enquanto ainda na presença dos dubladores no estúdio, adiantando ou atrasando-as. Embora se espere que o dublador sincronize a sua fala com os movimentos labiais dos atores da tela, geralmente é muito difícil que não se adiante ou não se atrase em algumas frações de segundos. Quando isto acontece, o técnico de áudio, sob a orientação da DD, edita no *Pro Tools* as gravações, através de ajustes de *frames*, para um melhor sincronismo labial.

Os “*frames*” do *time code* são subdivisões (frações) de segundos. Um segundo no *Pro Tools* equivale a 29 *frames*. Para se ter uma idéia da precisão do sincronismo labial que se deve ter para uma boa qualidade de dublagem, às vezes, a DD pedia para o técnico de áudio atrasar ou adiantar somente um único *frame* de uma fala.

Feita a gravação da última fala do dublador, o técnico faz os ajustes finais de *frames*, se possível, ainda com a presença do dublador no estúdio conforme explicado acima, e repete todo o processo de preparação de gravação para o próximo dublador que irá entrar no estúdio.

4.6 O jargão usado na gravação

Durante a gravação, os participantes utilizam diversos termos que constituem o jargão da área. Entre estes, estão:

Batida de boca — refere-se a cada um dos movimentos labiais dos atores

Boneco — refere-se ao ator na tela

Estar em *off* — quando a voz de um ator é ouvida sem que ele apareça em cena

Ficar batendo boca — quando um ator move os lábios sem emitir som

A DD utiliza esse jargão com frequência. Isso ocorre muitas vezes durante a gravação e serve para agilizar a comunicação entre ela e os dubladores. Para informar-lhes de que houve uma falha no sincronismo labial ou na interpretação, a DD interrompe a gravação e, usando o jargão da área, pode dizer:

- 1) **“Tá curto!”** — ordem para que o dublador coloque mais palavras no TT para poder preencher todas as aberturas labiais do ator;
- 2) **“Tá grande!”** — ordem para que o dublador retire palavras ou condense trechos do TT para não ultrapassar o tempo de fala do ator;
- 3) **“O boneco tá batendo boca!”** — ordem para que o dublador regreve a fala, prestando mais atenção à boca do ator para não deixá-lo falando sem som (batendo boca), ou seja, para que a dublagem da fala não termine antes da(s) última(s) “batida(s) de boca” do ator;
- 4) **“Bota uma reação naquela boca!”** — ordem para que o dublador coloque uma reação em uma determinada “batida labial” que, por ser pequena, não há como encaixar palavras nela, mas pode ser sincronizada com uma interjeição, um suspiro, um gemido etc. Há ocasiões, entretanto, que o ator “bate boca” e não emite som, mas o dublador e a DD preferem preencher essas batidas com som para não passar ao espectador a impressão de que a dublagem foi mal feita, deixando a personagem falar sem voz;
- 5) **“Enche aquela boca!”** — ordem para que o dublador coloque palavras na boca do ator, ou porque sua fala ficou curta, ou porque o ator fez um movimento pequeno com os lábios, mas nada pronunciou, e a DD julga necessário encaixar alguma reação naquele movimento labial, tal como uma interjeição, por exemplo, pelo mesmo motivo exposto acima;
- 6) **“Fala essa frase mais mastigadinha!”** — ordem para que o dublador articule melhor as palavras do TT para que as pequenas aberturas labiais do ator possam ser preenchidas com o som das palavras;

7) **“Não deixa ele/ela te ganhar!”** — ordem para que o dublador não deixe o tempo de fala do ator durar mais que o tempo da fala dublada. Se o ator da tela “ganha” do dublador, a personagem vai continuar movendo os lábios sem o som da dublagem;

8) **“Entrou atrasado!”** — ordem para que o dublador volte ao início da fala, começando a falar ao mesmo tempo que o ator para que este não comece a mover os lábios antes de a voz dublada ser ouvida;

9) **“Entrou adiantado!”** — ordem para que o dublador volte ao início da fala, começando a falar ao mesmo tempo que o ator para que este não continue a movimentar os lábios depois que a voz dublada termina de ser ouvida;

10) **“Não corra!”** — ordem para que o dublador não acelere o ritmo da fala, temendo que não dê tempo de acabar de falar junto com o ator;

11) **“Mais adiante você ganha dele/dela!”** — ordem para que o dublador comece a falar em um ritmo mais lento, por conta do sincronismo labial, e depois compense o atraso inicial acelerando com o restante do texto para poder acabar de falar junto com o ator;

12) **“Você pode ganhar dele/dela em off!”** — ordem para que o dublador não corra no início do texto, prejudicando o sincronismo labial, por temer não conseguir acabar de falar junto com o ator. O dublador pode compensar o atraso inicial, falando mais rápido no final do texto sem se preocupar com o sincronismo labial, podendo inclusive exceder o tempo de fala original, pois o ator fala em *off*;

13) **“Ganhou dele/dela!”** — ordem para que o dublador diminua o ritmo da fala ou reduza o TT, pois falou mais rápido ou pronunciou um texto mais longo do que o ator;

14) **“Passou!”** — ordem para que o dublador diminua o ritmo da fala ou reduza o TT, pois o ator já parou de falar, mas a voz dublada continua na tela sem que o ator esteja movendo os lábios. A situação aqui é a igual à anterior;

15) **“Não ralenta!”** — ordem para que o dublador não “estique” o tempo de pronúncia do texto, temendo terminar de falar antes do ator. Quando isto acontece, a voz do dublador fica “arrastada” e revela que foi “forçada”, tornando a interpretação não-convvincente. O espectador pode prestar mais atenção para o tom distorcido da voz do que para a mensagem do texto;

16) **“Tá sujo/Sujou!”** — ordem para que o dublador “limpe” (corrija falhas de dicção) o seu texto dublado. O dublador pode errar na pronúncia de uma ou várias palavras de uma mesma fala se estiver

tenso ou apressado para conseguir acabar de falar a tempo. Por conta disso, algumas palavras podem não soar inteligíveis ou ser mal articuladas. Por exemplo, o som de [s] que marca o plural pode não ser emitido ou pode sair tão baixo que quase não é ouvido, assim como o som de outras consoantes e de vogais;

17) **“Acha o tom!”** — ordem para que o dublador perceba o perfil da personagem (agressiva, autoritária, frágil, delicada etc.) e reflita essa característica em seu tom de voz. Há situações também em que o dublador precisa mudar o seu timbre de voz para interpretar personagens bem mais velhas ou bem mais jovens. Por exemplo, no episódio *Honor*, a dubladora que interpretou a personagem Janet precisou deixar a sua voz mais grave ao dublá-la mais velha. Uma outra personagem do mesmo episódio que obrigou o dublador a mudar o seu timbre de voz foi Ned, de aproximadamente seis anos de idade. O dublador, já adolescente, teve de infantilizar um pouco a voz com o cuidado de não deixar transparecer que esta não era a sua voz natural;

18) **“Não perde o tom!”** — ordem para que o dublador não se distraia, dando um tom diferente ao primeiramente dado à personagem, descaracterizando-a. Esta falha pode acontecer, por exemplo, quando o dublador marca o perfil da personagem com uma voz bem firme para mostrar que ela é uma pessoa determinada, mas, por um momento, acaba se descuidando e suavizando o tom da voz. Uma outra situação na qual o dublador pode “perder o tom” é quando tem que “rejuvenescer” ou “envelhecer” a voz para adequá-la à idade da personagem e, acidentalmente, acaba trocando o tom da voz dublada para o tom natural da sua voz;

19) **“Não perde o ritmo!”** — ordem para que o dublador não aumente ou não diminua muito o ritmo em que vinha dublando a fala, ou seja, quando, por exemplo, começa falando devagar e, de repente, acelera o ritmo ou vice-versa;

20) **“Não perde a intenção!”** — ordem para que o dublador não deixe de continuar transmitindo a “intenção”⁵² do texto, quer pela interpretação quer pelo tom de voz. Exemplificando: na cena, a personagem sente-se insegura e temerosa; o dublador começa gravando a fala expressando esse sentimento, mas, em um certo ponto e inadvertidamente, atenua a emoção que estava sendo passada;

21) **“Não valeu!”** — ordem para que o dublador regrave a fala toda ou um trecho da fala devido a algum problema ocorrido. Para o dublador ficar sabendo a partir de que ponto deve corrigir a sua dublagem, a DD diz a última palavra dublada que pôde ser aproveitada. Isto quer dizer que tudo o que o dublador gravou até aquela palavra foi aprovado, devendo ele, portanto, começar a regravar a partir da palavra seguinte. A DD pode usar o jargão “valeu”

⁵² “Intenção” do texto, aqui, refere-se à interpretação que a DD faz do sentimento ou comportamento da personagem.

ou “está valendo” depois de repetir a última palavra aproveitada, para o dublador poder se localizar no TT. Por exemplo, o dublador termina de gravar a seguinte fala:

TT: Me deixa fingir! Meus braços foram quebrados quatro vezes, estão... acabados, sempre estarão. Eu não consigo levantá-los, não consigo dançar. Me desculpe. (*Honor*)

Imagine-se que o trecho a partir da palavra “sempre” não tenha sido aprovado pela DD, devendo, portanto, ser regravado. Para sinalizar o fato ao dublador, a DD pode dizer:

a) “Acabados”; b) “‘Acabados’ valeu/está valendo”.

No próximo capítulo, assinalo as principais características do roteiro da dublagem, mostrando os elementos que o compõem e suas funções.

5 O ROTEIRO PARA DUBLAGEM

Os roteiros para as dublagens dos episódios *Start up* e *Honor* contêm o TT digitado em caixa alta, de todo o áudio falado, além de várias anotações que orientam a direção da dublagem e facilitam a leitura dos dubladores, como mostro nas seções subseqüentes com apontamentos explicativos baseados em minha investigação do processo de gravação da dublagem do seriado, nos comentários feitos pela DD durante esse processo, na minha observação dos vídeos e na análise dos roteiros.

Primeiramente, explico como o roteiro é manuseado pelos dubladores para depois voltar a atenção aos componentes que caracterizam o roteiro. Mostro, inclusive, como determinados itens são grafados para facilitar a leitura dos dubladores. Exponho vários exemplos para ajudar nas explicações dos itens discutidos, seguidos do nome dos episódios entre parênteses para que se saiba de onde se originaram. Ao final, apresento algumas ilustrações tiradas dos roteiros analisados.

5.1 O manuseio do roteiro pelos dubladores

O TT não é impresso no verso da folha, somente na página da frente, para permitir que os dubladores leiam o roteiro sem ter de virar a folha para ler o outro lado, pois o ruído feito por esse movimento interferiria na gravação. A norma é sempre digitar num lado só da folha. É por esse motivo que os dubladores não manuseiam o roteiro quando estão gravando, podendo fazê-lo somente nos ensaios. O roteiro é colocado à altura de seus olhos, a uma distância de cerca de quarenta centímetros, sobre uma prancheta por cima da bancada do estúdio (figura 1, em 4.3). Precisando ler a continuação do *loop* na página seguinte do roteiro,

o dublador, durante o ensaio, anexa a folha que contém o texto restante do *loop* à página que está lendo (com um prendedor de papel, por exemplo), formando, assim, uma só página. O modo como essas folhas podem ser anexadas está apresentado na figura 3.

5.2 A primeira página e a anotação da “apresentação”

A primeira página do TT da dublagem (ver figuras 5 e 9) contém, antes da relação dos diálogos, o nome e ano do seriado, o número⁵³ e o nome do episódio na LO e na LA.

A “apresentação” do seriado, que é a gravação da abertura igual para todos os episódios, com imagens, música-tema, o nome do seriado, os créditos dos atores principais e do escritor, não aparece na primeira página dos roteiros investigados porque a abertura dos episódios acontece após alguns minutos de exibição da história a ser contada, ou seja, é feita antes da apresentação uma introdução da história do episódio atual para criar uma expectativa. Em *Honor*, a “apresentação” aparece somente após quatro minutos e trinta e quatro segundos de exibição da história e, em *Start up*, após quatro minutos.

No momento em que ocorrem tais cenas de abertura, aparece no TT a palavra “APRESENTAÇÃO”, conforme feito na terceira página do roteiro do episódio *Start up*, que mostro na figura 4, dando destaque à entrada em negrito. A marcação ajuda os participantes do processo de gravação da dublagem a acompanharem as cenas do vídeo e a leitura do TT.

⁵³ O número do episódio pode ser diferente no país de chegada, pois a sequência dependerá dos episódios da temporada que foram escolhidos para serem transmitidos.

5.3 A indicação das personagens

Os nomes das personagens são registrados na margem esquerda do papel para cada fala a ser dublada. Quando não há nome da personagem, há a identificação dela uma vez que algumas personagens não têm nome próprio por não fazerem parte da trama; têm apenas uma pequena participação em algumas cenas. Entretanto, são personagens essenciais para a composição do cenário, que podem ser um garçom, uma criança, um transeunte, um porteiro, uma camareira etc. Nos episódios investigados, essas personagens foram indicadas no TT como “trabalhadores”, “vizinha”, “prisioneiro” e “moça” e também constam da folha de elenco (ver figura 6 com a folha de elenco de *Honor*), que é a última do roteiro.

A anotação das personagens no TT é feita para indicar ao dublador o momento em que as falas da personagem que assume começam e terminam. Serve também para mostrar ao diretor de dublagem que tipo de participação uma determinada personagem terá, se pequena, média ou grande, o que é visto pelo número de vezes que seu nome aparece no roteiro. O diretor de dublagem também precisa da orientação de qual personagem está falando porque, às vezes, marca em suas falas itens que lhe chamam a atenção ou que causam dúvida, tais como a forma como a personagem pronuncia uma determinada palavra (para lembrar ao dublador que deve pronunciá-la da mesma forma caso apareça novamente mais adiante no texto) ou o modo como se refere a uma determinada coisa ou pessoa. Em um momento mais adiante no roteiro, o diretor de dublagem pode precisar lembrar-se de como foram gravadas as falas que causaram dúvida e, para isso, vai ter de voltar à página onde fez a marcação no nome da personagem e no texto que esta interpretou. O técnico de áudio pode também usar a sua cópia do roteiro para fazer essas mesmas anotações e ajudar o diretor de dublagem.

Na figura 5, mostro uma página do roteiro de *Honor* com o TT e a indicação de qual personagem está falando. Observa-se a indicação de duas personagens jovens, que, embora

sejam as mesmas pessoas da história, receberão um outro nome (sem a letra J) mais adiante no roteiro, quando estiverem em uma faixa etária mais elevada. Ou seja, a mesma pessoa da história pode receber nomes distintos de personagens no roteiro da dublagem para deixar o diretor de dublagem ciente de que precisará escalar dois dubladores para interpretarem as diferentes faixas etárias, ou um mesmo dublador que terá de mudar o seu timbre de voz.

5.4 A indicação da “legenda”

A “legenda” é incluída no roteiro traduzido toda vez que o vídeo exhibe texto escrito para informação do espectador e não faz parte da fala das personagens. A legenda pode ser um texto de um letreiro, de um cartaz, de uma manchete de jornal, ou de identificação de um estabelecimento, ou referente a qualquer texto que ajude o entendimento daquele espectador que não domina a língua estrangeira ou daquele que é deficiente visual.

As legendas fazem parte, também, da folha de elenco da dublagem, listadas juntamente com as personagens, indicando ao diretor de dublagem a necessidade de escalar um dublador para ser o “anunciante” da(s) legenda(s), já que o dublador simplesmente lê a(s) legenda(s), não se preocupando com o sincronismo labial, que é inexistente neste caso.

As legendas apareceram poucas vezes nos dois roteiros investigados — três vezes no episódio *Start up* e quatro vezes no episódio *Honor*. Em *Start up*, por exemplo, há a indicação de uma legenda porque, na cena, um homem, provavelmente um redator de um departamento policial, após redigir um documento em uma máquina datilográfica, coloca a folha impressa em um envelope que contém uma anotação de identificação. A câmera mostra o envelope em *close* passando lentamente pelo texto: “*LIND, AMY - SUDDEN DEATH*”. O tradutor traduziu esse texto e o transpôs para o TT como legenda:

LEGENDA: LIND, AMY — MORTE SÚBITA

Em *Honor*, um dos exemplos de legenda ocorre porque em uma das cenas um empregado coloca uma caixa em uma estante de depósito, presumidamente de um estabelecimento da Polícia, com a seguinte informação anotada à caneta, focalizada pela câmera: “Apr. ’73 *Burton, Carl*”. Esse texto transformou-se em legenda no roteiro traduzido:

LEGENDA: BURTON, CARL — ABRIL DE 1973

Ambos os episódios *Start up* e *Honor* mostram duas legendas no início do vídeo. A primeira é para informar que a obra é fictícia — “*The following story is fictional and does not depict any actual person or event*” (*Start up* e *Honor*), e, a segunda, para situar o espectador na época da história — “*August 16, 1972*” (*Honor*).⁵⁴ Na versão original dos dois episódios essas legendas são transmitidas somente textualmente, isto é, sem o áudio da narração na LO.

5.5 A indicação do “vozerio”

Quando uma cena mostra várias pessoas falando ao mesmo tempo, como em eventos públicos e comemorações, ou em situações de balbúrdia, como em acidentes de trânsito, que reúnem aglomerações de curiosos, ou seja, quando há vários diálogos ou comentários que se sobrepõem, o tradutor para dublagem não traduz cada palavra ou trecho de diálogo que consegue ouvir; ao invés, anota no roteiro “VOZERIO”.

Antes da gravação da dublagem, o diretor de dublagem assiste ao vídeo, acompanhando os diálogos na tela e no roteiro traduzido. Na indicação do vozerio no TT, o

diretor de dublagem pode fazer anotações sobre o tema e uma estimativa de quantos dubladores e de quantas vozes masculinas e femininas precisará para gravar aquele determinado vozerio, que é dublado com alguns ou vários dubladores, dependendo da situação, em conjunto, para dar um maior efeito de realidade à cena.

A marcação do vozerio no TT também é importante para o diretor de dublagem durante a gravação da dublagem, pois nesta fase pode ir marcando no roteiro onde os vozerios se encontram para deixar para gravá-los por último de uma só vez — como foi feito com os episódios investigados — ou para um outro momento estipulado.

O tradutor anota o vozerio também na folha de elenco, o que foi feito uma única vez para cada um dos dois episódios investigados, mesmo havendo mais de um no roteiro, o que facilita o diretor de dublagem na hora de planejar a escalação dos dubladores, já ciente que precisará convocar alguns dubladores só para interpretar o vozerio. Geralmente, para reduzir tempo e custos, o diretor de dublagem separa as cenas de vozerio e marca um mesmo horário com os dubladores para gravar de uma só vez todos os vozerios existentes naquela produção.

Na figura 5, destaco em negrito o “VOZERIO” em uma página do roteiro de *Honor*, mostrando como é feita essa anotação. O tradutor fez o registro logo após a legenda porque o episódio começa com uma cena de festa, em que várias pessoas conversam enquanto estão na expectativa da chegada de Carl, um prisioneiro de guerra que volta para casa após passar cinco anos no Vietnã.⁵⁵

⁵⁴ Ilustração com a tradução dessas legendas na figura 5.

⁵⁵ No capítulo 4, expliquei como os dubladores gravaram essa cena de vozerio e que diálogos criaram.

5.6 A indicação das “reações”

“Reação” é um termo técnico em dublagem que aparece sempre no roteiro entre parênteses ou com o símbolo “(R)” toda vez que uma personagem esboça alguma reação não-verbalizada, mas emite um som, através, por exemplo, de um sorriso, um choro, um sopro, um estalo entre os dentes, um espirro etc., ou quando usa uma interjeição. Essas reações são registradas no roteiro pelo tradutor porque são gravadas pelo dublador para dar mais realidade às cenas. O dublador interpreta o ator da tela incorporando todas as suas ações e sentimentos e, por isso, todas as reações da personagem devem ser transmitidas.

A indicação dos risos das personagens também pode ser feita com a marcação “(RISOS)” — uma forma de assinalar de maneira mais explícita a reação do ator e de ajudar o dublador na leitura do texto nos momentos em que esta reação aparece repetidas vezes em uma mesma fala ou em falas consecutivas, ou quando a personagem está em *off*.

A página do roteiro de *Start up* mostrada na figura 7 exemplifica a marcação de reações e risos (destacada em negrito). A “reação” na primeira fala de Coleman foi anotada pelo tradutor porque a personagem usa uma interjeição que exprime dúvida (“Hã”). A “reação” em sua segunda fala ocorre porque Coleman começava a rir em *off*. A marcação dos risos antes da fala de Coleman impede o dublador de esquecer que deverá iniciar a sua gravação com a reação, principalmente nesta situação em que o riso inicial não aparece com a personagem no vídeo. Quando Coleman surge enquadrado no vídeo, ainda está rindo, por isso, o tradutor marcou a continuação do riso com o aviso “(REAÇÃO)”. Coleman, então, começa a falar, “Boa bagagem, admito. Mas...”, sorri (por isso a indicação da reação novamente), e conclui seu pensamento, “Não é uma resposta”.

A participação seguinte de Coleman na cena é registrada no roteiro somente com “(REAÇÃO)”, quando apenas expressa entendimento com a interjeição “Hã hã”. As demais

reações marcam novamente os risos de Coleman, com exceção da última, que foi anotada por causa de um suspiro dado pela personagem antes de falar, “Tô dentro”.

5.7 Anotação explicativa

O roteiro de *Start up* apresentou um item que poderia não ser entendido pela DD e/ou pelos dubladores. A ausência de uma anotação explicativa no roteiro poderia causar uma interrupção durante a gravação da dublagem devido ao desentendimento. A página do episódio exibe a anotação,⁵⁶ adicionada ao TT pelo tradutor, ao lado da sigla “C-V-M”,⁵⁷ entre parênteses e em caixa baixa para o dublador não confundir com o texto a ser dublado.

5.8 A folha de elenco

Na folha de elenco, encontra-se a relação de todas as personagens que participam daquele episódio, inclusive as que são identificadas apenas pela sua ocupação e as que têm outras identificações (vizinha, moça etc.), as legendas⁵⁸ e o vozerio (somente a menção é feita, sem enumeração e distinção de temas). Essa relação, escrita pelo tradutor, mas também existente no roteiro original, orienta o diretor de dublagem na escalação dos dubladores, podendo já saber de quantos dubladores precisará para a gravação do vídeo e de quantas vozes masculinas e femininas terá que dispor.

A folha de elenco de *Honor*,⁵⁹ anexada ao final de todas as falas, mostra como é feita a distribuição das personagens.

⁵⁶ Na figura 8, destacada em negrito.

⁵⁷ Tradução para “SEC”: *Securities and Exchange Commission*.

⁵⁸ Na folha de elenco do episódio *Honor*, provavelmente o tradutor se esqueceu de fazer a anotação das legendas. Entretanto, o diretor de dublagem, que também assiste ao vídeo antes de dirigi-lo, pode anotar na sua cópia do roteiro onde ocorrem as legendas (caso sejam esquecidas também na relação dos diálogos, o que não foi o caso com os episódios investigados) e acrescentar uma anotação na sua cópia da folha de elenco.

⁵⁹ Apresentada na figura 6.

5.9 Grafia de números

Os números que fazem parte do texto a ser dublado são, geralmente, representados com palavras, ou seja, não são grafados com algarismos, frações ou outras simbologias. Essa forma também ajuda na dicção do dublador que pode se atrapalhar ao ler muitos números juntos, principalmente os compostos de vários dígitos. Lembra-se, aqui, que o dublador precisa se compenetrar em diversos fatores nos poucos minutos de que dispõe para ensaiar e gravar um *loop*: leitura do roteiro, sincronismo labial, interpretação, dicção, entre outros. Por isso, os números grafados por extenso dão mais segurança ao dublador na leitura, diminuindo as suas chances de cometer “tropeços”, principalmente quando representam grandes quantidades e quando podem ser flexionados no feminino ou no masculino. A seguir, exemplos de grafias de diversas categorias numéricas encontradas nos episódios investigados.

5.9.1 Grafia dos números cardinais

Números cardinais grafados por extenso foram encontrados em quase todas as falas traduzidas nos dois episódios. As exceções, embora não constituam uma regra, ocorreram com datas (dia e ano) e idades (marcados abaixo com *). A seguir, alguns exemplos:

TT: TÁ BRINCANDO COMIGO, HERÓI? ESSE LETREIRO VALE PELO MENOS DOIS CARROS POR MÊS. TRÊS SE EU PUDESSE ENSINAR UMAS COISINHAS A VOCÊ. (*Honor*)

TT: NOVIDADES DA PERÍCIA. O CORPO DE AMY TINHA OITO VEZES MAIS QUE O NÍVEL NORMAL DE CLORETO DE POTÁSSIO. (*Start up*)

TT: É, E UM GAROTO DE QUINZE ANOS QUE ACABOU DE PERDER O PAI? (*Honor*)

TT: MORRE DE ATAQUE CARDÍACO. 24 ANOS. (*Start up*) *

TT: WESTLIN PASSOU QUATRO MESES EM TEXAS EM 71 AGUARDANDO SER EMBARCADO. (*Honor*) *

5.9.2 Grafia dos números ordinais

Os números ordinais também são grafados por extenso no TT, principalmente porque podem representar grandes escalas e dificultar a pronúncia devido à complexidade das palavras: quadragésimo, quinquagésimo, septuagésimo etc. Exemplos de falas encontradas no TT de *Honor* que contêm numeração ordinal:

TT: E POR QUE ESTAVAM NA SUA CASA EM PRIMEIRO LUGAR?

TT: ATINGIDO NA VIGÉSIMA TERCEIRA MISSÃO DE BOMBARDEIO SOBRE HANÓI.

5.9.3 Grafia dos números fracionários

Os números fracionários também foram grafados por extenso nos roteiros investigados. “Meio” e “meia”, ao invés de “½”, foram exemplos de grafia de fração em referência a horas, dinheiro e distância:

TT: SABE QUEM PODE TER ESTADO COM ELA? ÀS SEIS E MEIA DA MANHÃ? (*Start up*)

TT: ANÚNCIO NO SUPERBOWL. UM MILHÃO E MEIO POR TRINTA SEGUNDOS. (*Start up*)

TT: ARMA FOI ENCONTRADA A UM METRO E MEIO DO CORPO. (*Honor*)

5.10 Grafia dos valores em dinheiro e do símbolo monetário

Os valores em dinheiro e o símbolo monetário “U\$” foram grafados no TT da mesma forma que as categorias numéricas apresentadas aqui, ou seja, por extenso, e pelo mesmo motivo: para facilitar a leitura do dublador e, assim, lhe dar mais segurança. Observa-se que a transcrição abaixo poderia fazer o dublador parar para pensar duas vezes antes de ler o valor para não cometer erros. Isso atrapalha o dinamismo do trabalho do dublador, que mantém “um olho no roteiro e o outro na tela” para não perder o conteúdo do TT, tampouco o sincronismo labial. O exemplo abaixo é do episódio *Start up*:

TT: [...] EU TENHO... VINTE E DOIS MIL E TRINTA E SETE DÓLARES NO BANCO. E UMA APOSENTADORIA.

As pontuações existentes nas quantias de dinheiro (“ponto”; “vírgula”) também são representadas textualmente quando se quer indicar que o dublador deve gravá-las:

TT: [...] UMA CERTA SECRETÁRIA INTELIGENTE COM UM PÉ DE MEIA DE NOVE VÍRGULA OITO MILHÕES. (*Start up*)

TT: HG FRIDAY. UMA CONTROLADORA COM NOVE PONTO OITO MILHÕES. (*Start up*)

Na figura 9, encontra-se a primeira página do roteiro de *Start up*, que mostra como algumas representações numéricas, inclusive referentes a dinheiro, foram grafadas (em negrito).

5.11 Grafia dos horários

Os horários são grafados sem algarismos e símbolos, também para ajudar o dublador a ler com precisão e sem titubeios, como feito na seguinte fala:

TT: CINCO PRAS SEIS. SE EXERCITAVA COMO PODIA.
COMEÇAVA O DIA. (*Honor*)

5.12 Grafia das medidas

As unidades usadas para expressar medidas de comprimento (metro e quilômetro) não são grafadas no TT em forma de abreviações (m; km), mas por extenso, por todos os motivos expostos para ajudar na leitura. Abaixo, alguns exemplos encontrados no TT do episódio *Honor*:

TT: O CORPO DO CARL FOI ENCONTRADO A UM QUILÔMETRO DA RECEPÇÃO. A ARMA ESTAVA PERTO, MAS A CHUVA ACABOU COM AS DIGITAIS.

TT: (REAÇÃO) A ARMA FOI ENCONTRADA A UM METRO E MEIO DO CORPO.

5.13 Grafia de siglas

A sigla é anotada no TT com cada letra separada por um hífen, para indicar que cada uma deve ser pronunciada, evitando que o dublador “tropece” na leitura da sigla, pois pode pensar que é uma palavra para ser pronunciada sem ser soletrada (diferentemente de “ONU” e “CIA”, por exemplo). As falas com exemplos de siglas foram encontradas no episódio *Start up*:

TT: NA U-T-I. ESTAVA BEM MACHUCADA. FOI ACHADA QUASE NO MESMO LUGAR QUE ELISA.

TT: BELO MOMENTO TIVERAM. ACABARAM O M-B-A EM 97, FUNDARAM A EMPRESA EM 98.

TT: LIGANDO PRA C-V-M.

5.14 Grafia das pontuações

Pontuações (vírgula, ponto etc.) existentes em valores monetários são transferidas para o TT através de palavras, como visto na seção 5.10. O mesmo procedimento é seguido em outros contextos, como para identificar endereços eletrônicos, e para atingir os mesmos objetivos já discutidos:

TT: OFERTA INICIAL EM DEZEMBRO DE 98. PICO DO BOOM DAS PONTO COM. (*Start up*)

5.15 Uso das reticências

As reticências aparecem nos roteiros investigados representando uma pequena pausa (alguns segundos) durante a fala da personagem. O exemplo abaixo mostra a personagem Rush (*Start up*) contracenando com Geraldine. Rush interrompe a sua fala por um instante de silêncio (após a palavra “são”), aparentemente pensando em que palavra escolher para dizer que tipo de mulheres Geraldine odeia:

TT: QUE ISSO, GERALDINE. VOCÊ ODIAVA A AMY. COMO ODEIA TODAS AS MULHERES QUE SÃO... DECIDIDAS.

No próximo capítulo, mostro como a DD e os dubladores interferiram nas falas dos roteiros aqui descritos, focando suas colaborações para atender às restrições impostas pela dublagem e explicando o motivo da interferência.

Figura 3 — Arrumação das folhas do roteiro feita pelos dubladores

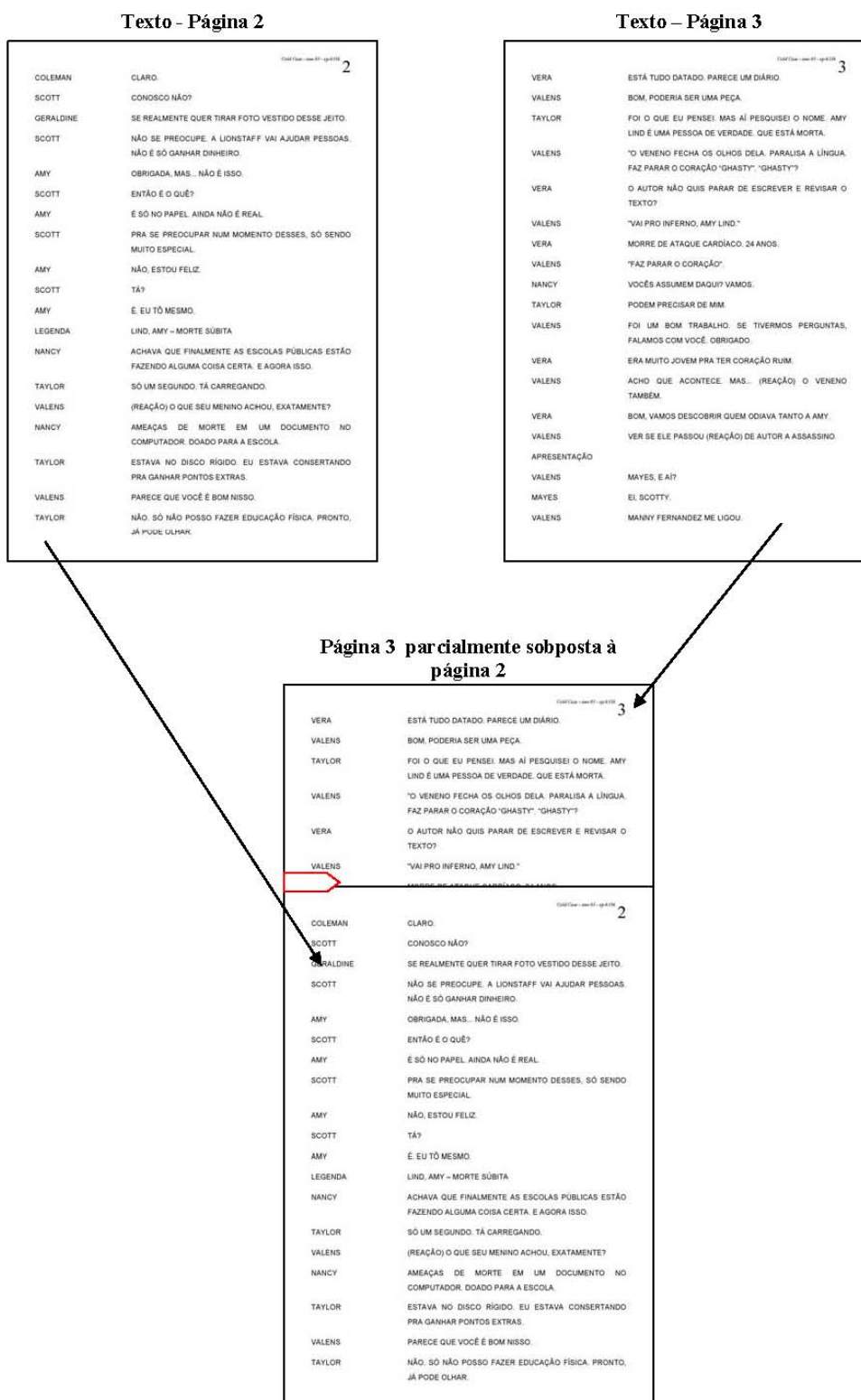


Figura 4 — Marcação da “apresentação” no roteiro

VERA	ESTÁ TUDO DATADO. PARECE UM DIÁRIO.
VALENS	BOM, PODERIA SER UMA PEÇA.
TAYLOR	FOI O QUE EU PENSEI. MAS AÍ PESQUISEI O NOME. AMY LIND É UMA PESSOA DE VERDADE. QUE ESTÁ MORTA.
VALENS	"O VENENO FECHA OS OLHOS DELA. PARALISA A LÍNGUA. FAZ PARAR O CORAÇÃO "GHASTY". "GHASTY"?"
VERA	O AUTOR NÃO QUIS PARAR DE ESCREVER E REVISAR O TEXTO?
VALENS	"VAI PRO INFERNO, AMY LIND."
VERA	MORRE DE ATAQUE CARDÍACO. 24 ANOS.
VALENS	"FAZ PARAR O CORAÇÃO".
NANCY	VOCÊS ASSUMEM DAQUI? VAMOS.
TAYLOR	PODEM PRECISAR DE MIM.
VALENS	FOI UM BOM TRABALHO. SE TIVERMOS PERGUNTAS, FALAMOS COM VOCÊ. OBRIGADO.
VERA	ERA MUITO JOVEM PRA TER CORAÇÃO RUIM.
VALENS	ACHO QUE ACONTECE. MAS... (REAÇÃO) O VENENO TAMBÉM.
VERA	BOM, VAMOS DESCOBRIR QUEM ODIAVA TANTO A AMY.
VALENS	VER SE ELE PASSOU (REAÇÃO) DE AUTOR A ASSASSINO.
APRESENTAÇÃO	
VALENS	MAYES, E AÍ?
MAYES	EI, SCOTTY.
VALENS	MANNY FERNANDEZ ME LIGOU.

Figura 5 — Marcação do “vozerio” no roteiro

COLD CASE - ANO 03	
EP. 08 - HONOR - HONRA	
LEGENDA	ESSA HISTÓRIA É FICTÍCIA, COM PESSOAS E EVENTOS FICTÍCIOS.
VOZERIO	
LEGENDA	16 DE AGOSTO DE 1972
VIZINHA	O QUE É ISSO AÍ, NED?
NED J	É PRO MEU PAI.
JANET J	NEDDY! NEDDY, PODE LEVAR ESSAS BATATAS PARA A SALA? ESTOU COM A MÃO SUJA.
NED J	MÃE. FIZ UM DESENHO DO AVIÃO DO PAPAI COM A DECORAÇÃO DAS ASAS IGUALZINHA, TÁ?
JANET J	TÁ, NEDDY.
NED J	PORQUE VOCÊ DISSE QUE ELE NÃO VAI MAIS VOAR, ENTÃO PRECISA DE ALGO PRA LEMBRAR.
JANET J	(REAÇÃO) MÃE! PRECISO DA SUA AJUDA AQUI!
NED J	QUEM É VOCÊ?
CARL	QUEM É VOCÊ?
NED J	SOU O NED.
CARL	BOM, ENTÃO SOU SEU PAI, NED.
NED J	NÃO SE PARECE COM MEU PAI. TENHO A FOTO DELE.

Figura 6 — Folha de elenco

1. RUSH
2. VALENS
3. JEFFRIES
4. STILLMAN
5. VERA
6. VIZINHA
7. NED J
8. NED
9. JANET J
10. JANET
11. CARL
12. MILLER
13. KEN
14. KEN J
15. WES
16. DANIEL J
17. DANIEL
18. ROGER
19. ROGER J
20. PRISIONEIRO
21. RUTH
22. MOÇA

Figura 7 — Marcação de “reação” e de “risos” no roteiro

VERA	CHEGOU A VER OS DOIS EM AÇÃO?
ALORA	EU ESTAVA LÁ NA FUNDAÇÃO. O MUNDO DELES MUDOU EM UM DIA.
COLEMAN	BOM, IDÉIA INTERESSANTE. MAS... (REAÇÃO) COMO VAI FUNCIONAR EXATAMENTE?
SCOTT	DOIS FORMADOS DE WHARTON, SUMMA CUM LAUDE, ACHAMOS UM JEITO.
COLEMAN	(RISOS) (REAÇÃO) BOA BAGAGEM, ADMITO. MAS... (REAÇÃO) NÃO É UMA RESPOSTA.
AMY	SÃO TRÊS DA MANHÃ. SEU FILHO ESTÁ PASSANDO MAL. ESTÁ DELIRANDO. VOCÊ PRECISA DE AJUDA.
COLEMAN	(REAÇÃO)
AMY	VOCÊ ENTRA ONLINE. O QUE ACONTECE COM O GAROTO? E ENTRAMOS AÍ.
COLEMAN	LIONSTAFF.
AMY	DIGITA OS SINTOMAS, TEM AS RESPOSTAS EM SEGUNDOS. E INSTRUÇÕES. COMO AJUDÁ-LO.
COLEMAN	É UM OBJETIVO NOBRE. AJUDAR PESSOAS.
AMY	E UMA ÓTIMA IDÉIA DE NEGÓCIOS. OS USUÁRIOS VÃO ESTAR DESESPERADOS. GENTE DESESPERADA PAGA.
COLEMAN	(RISOS) (REAÇÃO) BOM. (REAÇÃO) TENHO QUE DIZER, QUANDO EU TINHA A IDADE DE VOCÊS, A ÚNICA COISA QUE EU TINHA NA GARAGEM ERA... UMA BANDA.
AMY	O QUE ACHA?
COLEMAN	(REAÇÃO) TÔ DENTRO.
SCOTT	QUANTO?

Figura 8 — Marcação da “anotação explicativa” no roteiro

MALVINDER	SÓ EU. ERA UMA VIA DE MÃO ÚNICA.
VALENS	(REAÇÃO) ACHEI QUE A ODIAVA, MAL. POR NÃO TER SIDO SÓCIO.
MALVINDER	ISSO FOI ANTES DE TRABALHAR COM ELA. PASSAR TEMPO COM ELA.
JEFFRIES	E SUA ESPOSA?
MALVINDER	MEU CASAMENTO FOI ARRANJADO.
VALENS	AINDA FAZEM ISSO?
MALVINDER	MINHA FAMÍLIA É TRADICIONAL.
JEFFRIES	ENTÃO... VOCÊS ERAM PRATICAMENTE ESTRANHOS.
MALVINDER	(REAÇÃO) MINHA CASA ERA UM LUGAR ESTRANHO. EU FICAVA MAIS À VONTADE COM AMY.
VALENS	ELA SABIA DO SEU SENTIMENTO?
MALVINDER	AMOR. É DIFÍCIL GUARDAR PRA SI...
MALVINDER	TEM ALGUÉM AQUI?
AMY	ALGUÉM ESTÁ NOS VENDENDO A DESCOBERTO. APOSTANDO CONTRA.
MALVINDER	PRECISO FALAR UMA COISA COM VOCÊ.
AMY	VOU DESCOBRIR QUEM. SE FOR ALGUÉM INTERNO, EU LIGO PRA C-V-M. (comissão de valores mobiliários)
MALVINDER	TEM UM LIVRO. SE CHAMA “ENTRE DOIS AMORES”.
AMY	OBRIGADA, MALVINDER.
MALVINDER	É SOBRE UMA JOVEM, OBRIGADA A SE CASAR E A IR PRA LONGE DE CASA.
AMY	FOI UM FILME, NÉ?

Figura 9 — Grafia de números e de quantias monetárias no roteiro

COLD CASE/ARQUIVO MORTO- ANO 03	
<u>EP. 06 - START UP – CAPITAL DE RISCO</u>	
LEGENDA	ESSA HISTÓRIA É FICTÍCIA, COM PESSOAS E EVENTOS FICTÍCIOS.
LEGENDA	6 DE DEZEMBRO DE 1998
TRABALHADORES	DEZ... NOVE... OITO... SETE... SEIS... CINCO... QUATRO... TRÊS... DOIS... UM... (REAÇÃO)
AMY	TÁ, PESSOAL! VALOR FINAL DA OFERTA PÚBLICA INICIAL DA LIONSTAFF... PREÇO DE ABERTURA, ONZE DÓLARES POR AÇÃO... PREÇO FINAL, TRINTA E UM! (REAÇÃO)
SCOTT	CAVALHEIROS, ESTÃO OFICIALMENTE RICOS! É A ÚLTIMA PIZZA GRÁTIS QUE VÃO TER DE MIM.
AMY	SCOTT. TRINTA E UM... SÃO UNS QUINZE MILHÕES.
SCOTT	PARA A COMPANHIA. QUANTO PRA MIM, PESSOALMENTE?
AMY	NÃO SEI, MIDAS. O BASTANTE?
COLEMAN	SCOTT, AMY! MENINOS! CONSEGUIMOS! O PESSOAL NO CLUBE DISSE QUE AS AÇÕES DE TECNOLOGIA ERAM RUINS.
SCOTT	BOM, JUVENTUDE É O FUTURO. E ESTÃO VELHOS.
AMY	QUE BOM QUE GOSTOU.
COLEMAN	GOSTEI? VAMOS FAZER UMA FESTA! JÁ PREPARARAM ALGUMA COISA?
GERALDINE	SENHOR COLEMAN. OS CORRETORES ESTÃO QUERENDO UMA FOTO COM O SENHOR.

6 MUDANÇAS INTRODUZIDAS NO TEXTO TRADUZIDO PELOS DUBLADORES E PELA DIRETORA DE DUBLAGEM

Neste capítulo, serão discutidas as mudanças introduzidas no TT pelo dublador e pela DD, através de exemplos coletados por mim durante a etapa de observação investigativa desta pesquisa. É relevante apontar que as categorias de análise presentes aqui emergiram da primeira análise que fiz a partir das minhas anotações no diário de campo, quando ainda não questionava o papel dos sujeitos investigados enquanto agentes ativos do processo tradutório para a dublagem, mas somente me atinha a querer entender como modificavam o TT para atingirem seus objetivos. Essas categorias de análise é que vieram a constituir a base para a investigação do papel que esses sujeitos exercem em uma gravação de dublagem, assunto que discuto no capítulo 7, a seguir.

Considero que, para o pesquisador entender o resultado final da tradução de um material audiovisual dublado, não lhe basta ter o domínio da LO e da LA, tampouco ter experiência em comparar o TD transmitido pela TV ou outro veículo de comunicação com o TT e com o som original. Após ter observado a gravação de uma produção de dublagem, posso reiterar a afirmação de Renato Rosenberg, tradutor para dublagem de filmes para televisão e cinema no Brasil, de que o tradutor para dublagem deve começar na área passando “um bom período dentro do estúdio, para acompanhar os principais problemas que as traduções literais ocasionam, e para que possam ver como os dubladores costumam ‘cortar o texto para poder caber na boca’” (ROSENBERG, 2003: 166) e estender a sua recomendação aos pesquisadores da área.

Minha observação investigativa atesta que a gravação de dublagem não é uma tarefa mecânica, um simples ato de leitura por parte dos dubladores e nem mesmo se restringe a um

ato de interpretação teatral. Ao contrário, a todo momento, o dublador se depara com dificuldades para produzir a fala do TT e, por isso, faz anotações no roteiro — de sua própria autoria e/ou induzidas pelo diretor de dublagem —, troca, corta ou insere palavras, faz comentários, dá sugestões, levanta questões, dialoga com o diretor de dublagem, ensaia as alterações que fez, descarta as que não deram certo, reflete sobre outras, num ciclo constante (sob orientação, supervisão e aprovação do diretor de dublagem) até chegar ao texto que será efetivamente gravado.

Durante a minha pesquisa *in loco*, percebi que pequenas mudanças puderam ser feitas no TT pelos dubladores sem que precisassem ser comunicadas à DD, até porque muitas não ocorrem durante os ensaios, mas na hora da gravação, quando os dubladores sentem necessidade de inserir mais palavras no TT para preencher todas as aberturas labiais da personagem, ou de omitir palavras para não acabarem de falar depois da personagem. Essas pequenas mudanças são relativas à omissão e/ou inclusão de pronomes pessoais, de interjeições e de conjunções. Já as mudanças de peso maior, como por exemplo, a compactação do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala ou o aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala, foram, na maioria das vezes, sugeridas pela DD. Quando propostas pelos dubladores, só puderam ser feitas após a autorização dela. A DD pode avaliar melhor se a mudança sugerida pelo dublador vai alterar ou não o sentido da fala, pois assiste ao filme inteiro antes de dirigir a dublagem, ao contrário do dublador, que só conhece a sua personagem na hora em que a está dublando.

Na maioria das vezes, foi a DD que pediu que o dublador modificasse o TT com as alterações feitas por ela, conforme será visto nos exemplos oferecidos nas seções que se seguem. Isto ocorreu quando a DD já havia verificado que o TT iria: a) ter seu tempo de dublagem maior ou menor do que o tempo de fala da personagem no som original; b) deixar

de preencher algumas aberturas labiais, o que impediria um bom sincronismo labial; c) causar dúvida no espectador por falta de maior clareza textual e/ou d) deixar de interagir com a imagem.

Uma análise acurada dos roteiros dos dois episódios investigados revelou que as alterações feitas no TT pelos dubladores e pela DD no intuito de sanar os problemas descritos acima tomam as seguintes formas: inclusão de palavras, omissão de palavras, substituição da “reação” por texto, substituição de texto por “reação”, eliminação de repetição excessiva, deslocamento de palavras para outros pontos do texto, compactação do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala, aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala, abreviação de itens lingüísticos para adequação à linguagem informal, substituição de vocabulário para adequação à situação interpretada, e substituição de uma palavra ou de uma expressão por outra palavra ou por outra expressão com a mesma idéia. Observei, da mesma forma que, muitas vezes, mais de uma dessas alterações são feitas simultaneamente em uma mesma fala.

Nos exemplos, é apresentado o TO, junto ao qual é indicado o nome da personagem⁶⁰ que enunciou a fala, bem como o nome do episódio onde ocorreu a cena. Segue-se o TT e, finalmente, o TD com os trechos relevantes sublinhados. Este último mostra a fala com as mudanças realizadas e aprovadas para a gravação da dublagem. Em cada exemplo relato qual o participante — a DD e/ou o dublador⁶¹ — que tomou a decisão de fazer a alteração no TT e explico qual a forma que essa interferência tomou. Algumas vezes, farei as minhas próprias deduções das causas das interferências visto que nem sempre os participantes manifestavam explicações antes de fazê-las e, outras vezes, explicavam-se, mas não satisfatoriamente para a minha análise de dados. No entanto, a minha conduta como pesquisadora não me permitia

⁶⁰ Apesar de o nome da personagem aparecer nos exemplos ao lado do TO, deixa-se claro que foi retirado do TT porque não tive acesso ao roteiro original, conforme expliquei no capítulo 3.

⁶¹ Entende-se aqui que sempre que usar a palavra “dublador”, estarei fazendo referência ao gênero feminino também. A distinção do sexo não será feita porque não será levada em conta na análise de dados.

interromper a gravação da dublagem em todos esses momentos para fazer interrogações aos participantes.⁶² Por isso, nesses casos, não poderei relatar se as alterações foram feitas a partir do TO ou do TT ou a partir do confronto entre os dois textos, mas acredito que nenhuma interferência foi feita aleatoriamente.

6.1 Inclusão de palavras

A inclusão de palavras no TT geralmente ocorre quando o tempo da fala dublada está menor do que o tempo da fala original. Pode ser preciso desde a inclusão de uma única palavra para preencher uma abertura labial, e assim proporcionar um melhor sincronismo entre a fala original e a fala dublada, até a inclusão de várias palavras para não deixar a personagem “batendo boca”. Mas, às vezes, pode ocorrer para proporcionar mais clareza ao texto.

6.1.1 Inclusão de apenas uma palavra

Nos casos de interferência no TT para a inclusão de uma única palavra, observei que tal fato ocorreu com o uso de um pronome, uma preposição, uma interjeição, um artigo, uma conjunção, um advérbio, um adjetivo, um verbo, um substantivo ou um nome próprio, conforme mostro, abaixo, nos exemplos selecionados para cada caso respectivamente. Essas pequenas inclusões não acrescentaram significado relevante às falas e, na maioria das vezes, foram explicitados pronomes pessoais onde estes estavam ocultos porque a terminação do verbo conjugado já indicava a referência ou quando o contexto do diálogo permitia ao espectador entender qual era a personagem referida. É importante ressaltar que aqui me refiro

⁶² No capítulo 3, expliquei que optei por não interferir no processo de gravação da dublagem, salvo em raras exceções, para não quebrar a rotina de trabalho dos participantes e para não atrasá-los.

à análise das falas que tiveram como única interferência a inserção de uma palavra apenas, quero dizer, o TT ficaria “intacto” se não fosse pela inclusão dessa palavra.

a) Inclusão de pronomes

Analisando as falas do TT que se modificaram na gravação da dublagem apenas pela inserção de uma única palavra, constatei que a escolha por um pronome pessoal era recorrente (22 casos em um total de 70). Entretanto, após ter identificado todas as interferências deste tipo, nos dois episódios, verifiquei também o uso de pronomes demonstrativos, mas em número bem menor, somente em três falas. Foram encontrados também casos de acréscimo de pronomes (indefinido e possessivo).

a₁) Uma das ocorrências com o pronome pessoal

A fala a seguir aparece no TT como uma interrogativa com o sujeito oculto “eu”, mas a conjugação do verbo da primeira pessoa do singular — “estou” — permite que o espectador faça a inferência certa sobre o sujeito da ação. A decisão da DD de incluir o pronome pessoal no TT não foi, portanto, para reforçar o entendimento da referência pessoal, mas para melhorar o sincronismo labial do início da fala. Pronunciando a primeira palavra das três versões do texto abaixo, é possível perceber que “eu” parece, como se diz no jargão da dublagem, “bater”⁶³ melhor com “I” do que com “fi”, a primeira sílaba da palavra “finalmente”, devido à movimentação labial.

Exemplo 1:

TO: **Janet J:** *I'm finally looking good? (Honor)*

TT: Finalmente estou bem?

TD: Eu finalmente estou bem?

⁶³ “Bater” é um termo usado pelos profissionais da área no sentido de “ficar parecido”.

a₂) Uma das ocorrências com o pronome demonstrativo

O exemplo a seguir mostra que as palavras “*north*” e “*that*”, do TO, tiveram suas traduções omitidas no TT, tornando a fala curta demais para sincronização com o TO. Para corrigir o problema, a DD optou por acrescentar um pouco mais de tempo e ênfase à fala dublada com a inserção do pronome demonstrativo “isso”, que corresponderia à palavra “*that*” ouvida no som original.

Exemplo 2:

TO: **Carl:** *He's an American soldier. To the North Vietnamese that's a crime. (Honor)*

TT: É um soldado americano. Para os Vietnamitas, é um crime.

TD: É um soldado americano. Para os Vietnamitas, isso é um crime.

a₃) A ocorrência com o pronome indefinido

O pronome indefinido “tudo” foi incluído no TT da fala seguinte porque o dublador, enquanto gravava, percebeu que sua voz iria terminar de ser ouvida antes das últimas “batidas labiais”,⁶⁴ do ator⁶⁵ e, por isso, improvisou com o pronome cuja referência estava implícita, pois a cena mostrava a detetive Rush dando continuidade à sua investigação sobre o dia do desaparecimento da personagem Carl.

Exemplo 3:

TO: **Rush:** *Is that when this started? (Honor)*

TT: Foi quando começou?

TD: Foi quando tudo começou?

⁶⁴ Conforme visto, “batida labial” é um movimento labial.

⁶⁵ Usarei a palavra “ator” para referir-me também à “atriz”, quando for o caso, por uma questão de generalização.

a₄) A ocorrência com o pronome possessivo

A inclusão do pronome possessivo, apesar de inexistente no TO, deu-se a partir da iniciativa do dublador que, ao que me pareceu, não quis ficar preso à leitura do TT, deixando que a sua interpretação fluísse naturalmente ao experimentar um momento de angústia da personagem Scott — a dúvida se deveria ou não cometer um homicídio contra sua sócia.

Exemplo 4:

TO: **Scott:** *Oh, God, I can't. (Start up)*

TT: Ah, Deus, não posso.

TD: Ah, meu Deus, não posso.

b) Inclusão de preposição

A preposição “por”, no exemplo selecionado, foi introduzida no TT porque a DD julgou que, assim, o TD ficaria mais fácil de entender uma vez que a personagem Amy estava respondendo a um comentário de Scott (sócio de Amy) e explicando a ele que a causa da sua tristeza não era o que ele pensava. Na cena, Scott lhe diz para não se preocupar porque a empresa em que trabalham irá ajudar pessoas, portanto, não é só para ganhar dinheiro. A DD acreditou que o complemento da resposta — “não é por isso” — deixaria implícito o significado “não é por causa disso”.

Exemplo 5:

TO: **Amy:** *Thanks, but that's not it. (Start up)*

TT: Obrigada, mas... não é isso.

TD: Obrigada, mas não é por isso.

c) Inclusão de interjeição

Neste exemplo, o dublador conseguiu o tempo satisfatório para a sua fala incluindo apenas uma interjeição no início dela. Com a interjeição, além do sincronismo labial, o dublador conseguiu dar à fala um tom bem natural, ajustado à imagem da personagem (Valens) ao mostrar-se surpresa pela habilidade da personagem Taylor em lidar com o computador.

Exemplo 6:

TO: **Valens:** *Sounds like you're good at this. (Start up)*

TT: Parece que você é bom nisso.

TD: É, parece que você é bom nisso.

d) Inclusão de artigo

A inclusão de artigos parece ser uma estratégia muito útil e prática quando se quer acrescentar apenas um pouco de tempo à fala dublada, mas também pode ser utilizada para proporcionar clareza textual, ou para atender aos dois propósitos.

d₁) Artigo definido

Quando necessários para adicionar um pouco mais de tempo ao TT, os artigos definidos são geralmente usados antes de nomes próprios, por exemplo, em “Depois que Gage morreu...” → “Depois que o Gage morreu...” (*Start up*). Entretanto, os artigos definidos também podem ser adicionados ao TT para melhorar a sonoridade da fala. No exemplo que se segue, a DD preferiu inserir o artigo definido “o” entre a conjunção “com” e o pronome possessivo “meu” para evitar a cacofonia “com meu” → “comeu”.

Exemplo 7:

TO: **Ned J:** *You don't look like my dad. I have his picture. (Honor)*

TT: Não se parece com meu pai. Tenho a foto dele.

TD: Não se parece com o meu pai. Tenho a foto dele.

d₂) Artigo indefinido

Para ajudar o dublador a terminar a sua fala junto com a fala original, a DD incluiu, no TT, o artigo indefinido “uma” antes da palavra “foto”.

Exemplo 8:

TO: **Geraldine:** *If you really want your picture taken dressed like that. (Start up)*

TT: Se realmente quer tirar foto vestido desse jeito.

TD: Se realmente quer tirar uma foto vestido desse jeito.

e) Inclusão de conjunção

A conjunção mais usada para ajudar a aumentar o tempo da fala dublada ou para preencher uma pequena abertura labial é a conjunção “e”, possivelmente porque pode unir idéias sem alterar o significado delas. No exemplo a seguir, o dublador melhorou o sincronismo labial da dublagem juntando os dois períodos da segunda frase com a conjunção.

Exemplo 9:

TO: **Ned:** *Marched me home, went down to the basement for a while, then left. (Honor)*

TT: (Reação) Me levou pra casa. (Reação) Ficou um tempo no porão, aí saiu.

TD: (Reação) Me levou pra casa. (Reação) Ficou um tempo no porão e aí saiu.

f) Inclusão de advérbio

No exemplo abaixo, a DD aumentou o tempo da fala dublada incluindo o advérbio “mais” no TT e reforçou a idéia transmitida.

Exemplo 10:

TO: **Alora:** *After that they rented the office and she was pretty much gone. (Start up)*

TT: Depois disso, eles alugaram o escritório, e ela não parava em casa.

TD: Depois disso, eles alugaram o escritório, e ela não parava mais em casa.

g) Inclusão de adjetivo

Adjetivos podem ser introduzidos no TT para ajudar no sincronismo labial e, ao mesmo tempo, colaboram para dar mais ênfase ao substantivo a que se referem, como no caso abaixo. Observa-se que não há também correspondente para o adjetivo “grande” do TD no TO.

Exemplo 11:

TO: **Coleman:** *Heart failure. The loss of my life. (Start up)*

TT: Falência cardíaca. A perda da minha vida.

TD: Falência cardíaca. A grande perda da minha vida.

h) Inclusão de verbo

Quando um verbo não aparece no TT, porém está subentendido, pode vir a ficar explícito na fala dublada. Por exemplo, antecedendo o texto a seguir, Ken relata a Valens o comportamento de Carl: “Carl não estava fazendo amigos e influenciando pessoas” (TD). Sem entender direito o que foi dito, Valens indaga: “Como assim?” (TT e TD). Como a resposta dada a essa pergunta ficou curta no TT porque a personagem, antes de começar a falar, mexeu um pouco a boca sem produzir nenhum som, a DD preferiu preencher esse pequeno movimento labial com uma palavra para não parecer que foi uma “reação” que não foi dublada. A palavra escolhida foi o verbo que já havia sido usado na fala anterior de Ken.

Exemplo 12:

TO: **Ken:** *A little unstable. (Honor)*

TT: Um pouco instável.

TD: Estava um pouco instável.

i) Inclusão de substantivo

A inserção de um substantivo no TT como a única interferência feita no roteiro foi um recurso pouco usado: nenhum caso no episódio *Honor* e somente dois casos no episódio *Start up*. A fala abaixo mostra que o pronome pessoal “ela”, que corresponderia ao pronome em inglês “*she*” do TO, não foi usado no TT, o que provavelmente prejudicou o dublador na sincronização das falas. Para solucionar esse problema, a DD tomou a decisão de colocar o substantivo “garota” no lugar do sujeito oculto.

Exemplo 13:

TO: **Coleman:** *We both know there's no talking to her. She's so damned stubborn. (Start up)*

TT: Sabemos que não tem conversa com ela. É muito teimosa.

TD: Sabemos que não tem conversa com ela. Garota é muito teimosa.

j) Inclusão de nome próprio

A estratégia de incluir no TT o nome próprio da pessoa a quem se dirige a personagem ajuda o dublador a prolongar um pouco mais a sua fala. No exemplo que se segue, observa-se que o TO é composto de três palavras enquanto que o TT de apenas duas, o que fez a DD optar por usar um vocábulo no TT que fosse monossilábico como o vocábulo “*now*”, do TO. No exemplo, a personagem Janet J conversa com Carl.

Exemplo 14:

TO: **Janet J:** *Come on, now. (Honor)*

TT: (Risos) Que isso...

TD: (Risos) Que isso, Carl.

6.1.2 Inclusão de mais de uma palavra

Para poder aumentar o tempo da fala ou melhorar o sincronismo labial ou o entendimento do texto, muitas vezes, inserir uma única palavra no TT não é o suficiente. Dependendo da situação, pode ser preciso introduzir vários vocábulos no roteiro, podendo estes pertencer a qualquer dos tipos analisados e/ou serem qualquer expressão ou locução cabível.

A seguir, apresento alguns exemplos de falas nas quais a inserção de mais de uma palavra foi a única estratégia usada, ou seja, nenhum item lexical da fala foi omitido ou substituído. Toda a fala foi aproveitada, porém acrescida de elementos textuais.

a) Inclusão de pronomes pessoais

Ao perceber que o dublador gravara deixando algumas aberturas labiais sem voz, a DD interferiu no TT incluindo os pronomes pessoais “eles” e “eu” para ajudar a preencher essas “batidinhas” de boca, conforme palavras da DD. A escolha pela inclusão desses pronomes pessoais parece ter sido uma estratégia ideal devido ao curto tempo que requerem para serem pronunciados. Os pronomes conseguiram, por um lado, sincronizar as aberturas labiais que tinham ficado sem voz e, por outro, mantiveram o significado da fala, visto que as referências estavam implícitas: “eles” para “meus braços” (*they*) e “eu” para “I”.

Exemplo 15:

TO: **Carl:** *Let me pretend! My arms have been broken four times. They're busted. They'll always be. I, I can't lift 'em, I can't dance. Sorry. (Honor)*

TT: Me deixa fingir! Meus braços foram quebrados quatro vezes, estão... acabados, sempre estarão. Eu não consigo levantá-los, não consigo dançar. Me desculpe.

TD: Me deixa fingir! Meus braços foram quebrados quatro vezes, eles estão... acabados, sempre estarão. Eu não consigo levantá-los, eu não consigo dançar. Eu, me desculpe.

b) Inclusão de pronome pessoal e de pronome relativo

No caso da fala abaixo, foi o dublador quem tomou a decisão de intervir no TT, enquanto ensaiava, para aumentar o tempo de sua fala. A mudança foi prontamente aceita pela DD sem que precisasse fazer qualquer comentário. Possivelmente, o tradutor, com o intuito de não tornar a fala dublada mais longa que a fala original, omitiu o pronome pessoal “eu”, porque já estaria implícito no texto, assim como o pronome relativo “que”, já que o correspondente em inglês “*that*” foi omitido no TO. Entretanto, o dublador necessitou recuperar esses elementos lingüísticos no TT para melhor sincronizar a sua fala com a fala original.

Exemplo 16:

TO: **Scott:** *I came to say the Superbowl ad was dumb. (Start up)*

TT: Vim dizer...o anúncio no Super Bowl foi idiota.

TD: Eu vim dizer que o anúncio no Super Bowl foi idiota.

c) Inclusão de pronome pessoal e de preposição

Nesta situação, o dublador percebeu que o TT tinha ficado curto. O trecho “*when they first got funded*” do TO ficou visivelmente grande para o correspondente do TT “na fundação”. A tradução da segunda parte do TO, “*Their whole world changed in a day*”, também ficou curta porque foi omitido o correspondente da palavra “*whole*”. Entretanto, o

dublador resolveu o problema incluindo apenas um pequeno fragmento textual — “com eles” —, informação implícita na história.

Exemplo 17:

TO: **Alora:** *I was here when they first got funded. Their whole world changed in a day. (Start up)*

TT: Eu estava lá na fundação. O mundo deles mudou em um dia.

TD: Eu estava lá com eles na fundação. O mundo deles mudou em um dia.

d) Inclusão de pronome pessoal, de preposição e de verbo

Aqui, a DD e o dublador negociaram a forma como iriam interferir no TT porque a fala traduzida estava curta para sincronizar com a fala original, e, então, decidiram a) incluir o sujeito oculto “você” do TT; b) unir as duas últimas frases da fala com a preposição “de”; e c) inserir mais uma palavra — o verbo “poder”. Na cena abaixo, a personagem Amy explica como funciona o serviço de ajuda a pessoas pela Internet.

Exemplo 18:

TO: **Amy:** *Type in the symptoms, get answers in a matter of seconds. And instructions how to help him. (Start up)*

TT: Digita os sintomas, tem as respostas em segundos. E instruções. Como ajudá-lo.

TD: Você digita os sintomas, tem as respostas em segundos. E instruções de como pode ajudá-lo.

e) Inclusão de pronome reflexivo e de advérbio

No caso a seguir, o dublador e a DD optaram por prolongar o tempo do TT com o pronome reflexivo para combinar com o verbo “lembrar”, sem, assim, alterar o sentido do texto, e com o advérbio de intensidade “bem” que, apesar de não ter um correspondente no TO, seu uso enfático não deu à fala uma interpretação conflitante com a do ator.

Exemplo 19:

TO: **Ned:** *Yeah, I remember it. (Honor)*

TT: É. Eu lembro.

TD: É. Eu me lembro bem.

f) Inclusão de verbos e de artigo definido

A DD aproveitou o fato de a personagem abaixo (Scott) estar falando com duas outras personagens (Alora e Vera) para incluir no TT dois verbos — “querem saber” — e incluiu, também, o artigo definido “a” antes do nome próprio “Amy”. Ou seja, o TT foi alterado, mas sincronizado com a imagem e com a movimentação labial do ator.

Exemplo 20:

TO: **Scott:** *My true feeling, Amy died of a broken heart. She never got over Gage. (Start up)*

TT: O que eu acho mesmo? Amy morreu de tristeza. Não superou a perda do Gage.

TD: Querem saber o que eu acho mesmo? A Amy morreu de tristeza. Não superou a perda do Gage.

g) Inclusão de verbo e de preposição

O dublador, ao perceber que sua fala iria terminar antes da fala original, improvisou, na hora da gravação, o final do TT, completando-o com o que faltava para complementar a expressão coloquial em português, o que deu um tom bem natural à fala sem mudar o sentido da pergunta.

Exemplo 21:

TO: **Scott:** *Excuse me? (Start up)*

TT: Como é?

TD: Come é que é?

h) Inclusão de locuções

Para sincronizar melhor o final da fala dublada com o final da fala original, a DD acrescentou a locução de concordância “tá bom” ao final do TT, o que não prejudicou o sentido do TO.

Exemplo 22:

TO: **Carl:** *Leave this alone. (Honor)*

TT: Deixa isso pra lá.

TD: Deixa isso pra lá, tá bom?

i) Inclusão de locução e de artigo definido

No início da fala abaixo, o ator é visto de costas com sua boca aparecendo de perfil, como se estivesse falando alguma coisa. No entanto, era só uma reação sem som. Para não passar ao espectador a impressão de que a dublagem foi mal feita, pois este poderia pensar que essas “batidas de boca” faziam parte da fala, a DD preferiu fazer inserções no TT — a locução “não mesmo” e o artigo “a” repetido duas vezes — para sincronizar com a reação tácita.

Exemplo 23:

TO: **Scott:** *Amy had the ideas. I did the dog and pony show, she did the headwork. (Start up)*

TT: Amy tinha as idéias. Eu fazia o show, ela fazia o trabalho em si.

TD: Não mesmo. A, a Amy tinha as idéias. Eu fazia o show, ela fazia o trabalho em si.

6.2 Omissão de palavras

Os participantes podem precisar encurtar a extensão de uma determinada fala do TT com uma ou mais palavras para que esta, ao ser dublada, não ultrapasse o tempo da fala correspondente na versão original. Sempre que possível, preferem omitir palavras que consideram não relevantes ou pouco relevantes, como pronomes pessoais, artigos, interjeições, conjunções ou outras que não impedem o entendimento do texto quando extraídas. Algumas interjeições também podem ser cortadas do TT porque se repetem muitas vezes,⁶⁶ e não, exclusivamente, porque fazem a fala exceder o tempo desejado para a sua dublagem.

6.2.1 Omissão de apenas uma palavra

Assim como os participantes podem inserir uma única palavra no TT, podem também omitir uma única palavra do texto, sendo esta estratégia muitas vezes suficiente para solucionar o problema encontrado. Os elementos lingüísticos utilizados nessa estratégia foram pronomes, conjunções, interjeições, advérbios, artigos, verbos, preposições, nomes próprios e substantivos. Seguem-se os exemplos mostrando cada um desses elementos respectivamente.

a) Omissão de pronomes

Pronomes são freqüentemente omitidos do TT quando se quer usar a estratégia da omissão de uma palavra, em especial um pronome pessoal, quando o entendimento da fala não fica prejudicado com a ausência deste item lingüístico. A seguir apresento um exemplo para cada tipo de pronome retirado do TT.

⁶⁶ As estratégias usadas para resolver o problema de repetições excessivas de interjeições no TT serão discutidas em 6.5.

a₁) Omissão de pronome pessoal

Na fala abaixo, o dublador não conseguiu sincronizar o TT com o TO. Precisou, portanto, diminuir um pouco a duração da fala traduzida e optou por omitir o pronome pessoal “você”, explicando que a ausência desse pronome não iria afetar o entendimento da fala visto que estava claro, na cena, que a personagem Amy estava se referindo diretamente à pessoa com que conversava no momento, ou seja, o verbo “ia” não poderia ser confundido com uma referência a uma terceira pessoa.

Exemplo 24:

TO: **Amy:** *I thought you were gonna sell that. (Start up)*

TT: Pensei que você ia vender isso.

TD: Pensei que ia vender isso.

a₂) Omissão de pronome possessivo

A situação que se segue é semelhante à anteriormente apresentada no sentido de que, por necessidade de encurtar a sua fala, o dublador preferiu omitir um elemento não relevante para a interpretação correta do texto, uma vez que lhe estava claro na cena que a personagem Amy fazia um agradecimento à pessoa a quem se dirigia.

Exemplo 25:

TO: **Amy:** *Yeah. So, thanks for stickin' with me. (Start up)*

TT: É. Então... obrigada pelo seu apoio.

TD: É. Então... obrigada pelo apoio.

a₃) Omissão de pronome indefinido

Aqui, a DD omitiu o pronome indefinido “mais” do TT porque estava um pouco grande para o sincronismo labial. Esta omissão não alterou o sentido do TT.

Exemplo 26:

TO: **Stillman:** *Maybe someone else didn't see it that way. Came back angry, wanting to settle a score. (Honor)*

TT: (Risos) Talvez alguém mais não pensasse assim. Voltou com raiva. Querendo acertar as contas.

TD: (Risos) Talvez alguém não pensasse assim. Voltou com raiva. Querendo acertar as contas.

a4) Omissão de pronome reflexivo

A DD percebeu que o tempo de pronúncia da expressão “*I’m sorry*” do TO estava maior do que o tempo levado para o dublador pronunciar a expressão “Me desculpe”, do TT. Para não mudar a intenção da fala, a DD optou por somente omitir o pronome reflexivo “me” da expressão em português, o que proporcionou um sincronismo labial muito melhor.

Exemplo 27:

TO: **Carl:** *Daniel, I’m sorry. (Honor)*

TT: Daniel. Me desculpe.

TD: Daniel. Desculpe.

b) Omissão de conjunção

A DD interferiu no TT porque alegou que o tempo da fala original estava maior do que o tempo da fala que o dublador acabara de gravar. Optou, então, por omitir a conjunção “porque” do TT e pediu para o dublador dar à fala dublada o mesmo sentido da conjunção omitida com a entonação da voz.

Exemplo 28:

TO: **Coleman:** *Oh, that. The reason I was so mad at Amy was she knew better.*
(*Start up*)

TT: Ah, isso. (Reação) Eu estava muito zangado com Amy. Porque ela tinha que saber.

TD: Ah, isso. (Reação) Eu estava muito zangado com Amy. Ela tinha que saber.

c) Omissão de interjeição

Durante o ensaio, o dublador omitiu a interjeição “Bom” do TT e a DD, acompanhando o ensaio e o vídeo com o som original — portanto, ciente das alterações que estavam sendo feitas no texto pelo dublador — não interferiu na sua decisão. Provavelmente, o dublador optou por essa omissão e a DD aceitou-a logo porque o som original não apresentava um correspondente em inglês para a interjeição “bom” do TT.

Exemplo 29:

TO: **Rush:** *How about you? (Start up)*

TT: Bom, que tal vocês?

TD: Que tal vocês?

d) Omissão de advérbio

Durante o ensaio, o dublador teve dificuldade de terminar sua fala sem ultrapassar o tempo. Por isso, perguntou à DD se podia omitir o advérbio “finalmente” e recebeu seu consentimento. Possivelmente, o dublador preferiu omitir esse advérbio para encurtar a fala porque o contexto já podia transmitir a idéia de “enfim”.

Exemplo 30:

TO: **Malvinder:** *She talked, and I listened. After four months of marriage we finally met. (Start up)*

TT: (Reação) Ela falou. Eu ouvi. Depois de quatro meses de casamento, finalmente nos conhecemos.

TD: (Reação) Ela falou. Eu ouvi. Depois de quatro meses de casamento, nos conhecemos.

e) Omissão de artigo indefinido

O dublador interferiu no TT omitindo o artigo indefinido enquanto sua voz era gravada e, sem que precisasse explicar o motivo para tal, a DD não contestou. O dublador pode ter percebido, no momento da gravação, que a sua voz não iria terminar junto com a voz original e, por isso, encurtou o final de sua fala.

Exemplo 31:

TO: **Valens:** *Carl Burton's military service record. I don't see anything in there that could make the guy call himself a coward. (Honor)*

TT: A ficha de serviço militar de Carl Burton. Não vejo nada aqui que pudesse fazê-lo se achar um covarde.

TD: A ficha de serviço militar de Carl Burton. Não vejo nada aqui que pudesse fazê-lo se achar covarde.

f) Omissão de verbo

No caso seguinte, foi o dublador quem interferiu no TT e, assim como na situação apresentada no exemplo anterior, omitiu uma palavra do texto enquanto gravava — nesta fala o verbo “é” — e não precisou explicar o motivo para a DD. Pode ter sido uma interferência consciente (para obter sincronismo labial) ou não-intencional: como era uma fala bastante curta, pode tê-la internalizado durante o ensaio; assim, não precisando ler o roteiro na hora de gravar, o texto sem o verbo foi o que lhe saiu de forma mais natural.

Exemplo 32:

TO: **Valens:** *What's his name? I'll read up. (Start up)*

TT: Qual é o nome dele? Eu vou pesquisar.

TD: Qual o nome dele? Eu vou pesquisar.

g) Omissão de preposição

A interferência no TT abaixo foi feita unicamente para proporcionar mais clareza textual, conforme justificou a DD, argumentando que, com a omissão da preposição “de”, o português estaria mais adequado.

Exemplo 33:

TO: **Coleman:** *Good of you to give me a second chance. (Start up)*

TT: Bom de você me dar uma segunda chance.

TD: Bom você me dar uma segunda chance.

h) Omissão de nome próprio

A DD pediu ao dublador que omitisse o nome “Ned” do TT para que não “ganhasse do boneco”, conforme explicou. Provavelmente porque a segunda pergunta no TT é maior do que a pergunta correspondente no TO, o que pode ter sido um problema para o sincronismo labial. A palavra “*Why*”, de uma sílaba, é pequena para “bater” com “Por que”. A omissão do nome próprio não alterou o sentido da fala porque a cena mostrava bem a personagem Carl conversando diretamente com a personagem Ned, esta última já conhecida pelo espectador desde o início do episódio.

Exemplo 34:

TO: **Carl:** *And you let him? Why, Ned? (Honor)*

TT: E você deixou? Por que, Ned?

TD: E você deixou? Por quê?

i) Omissão de substantivo

A DD explicou ao dublador que, para o texto “caber na boca” da personagem Coleman, seria preciso encurtar o TT. Pediu que experimentasse dublar a fala sem o substantivo “querida” do TT. A estratégia de dublar sem o vocativo, o item lingüístico menos relevante da fala, deu certo.

Exemplo 35:

TO: **Coleman:** *Honey, that's sentiment, this is business. (Start up)*

TT: Querida, está sendo sentimental. Isso é negócio.

TD: Está sendo sentimental. Isso é negócio.

6.2.2 Omissão de mais de uma palavra

Omitir uma única palavra do TT pode não bastar para reduzir o tempo que se deseja da fala. Por isso, os participantes podem decidir omitir dois ou mais dos elementos apresentados em 6.2.1 simultaneamente e/ou uma locução, o que mostro a seguir.

a) Omissão de verbo e preposição

A DD explicou ao dublador que iria omitir o trecho “Morre de” (verbo + preposição) do TT alegando que o ator pronunciava essa fala “meio de boca fechada” e, por isso, não havia aberturas labiais para todas as palavras do TT.

Exemplo 36:

TO: **Vera:** *Dies of a heart attack, 24 years old. (Start up)*

TT: Morre de ataque cardíaco. 24 anos.

TD: Ataque cardíaco. 24 anos.

b) Omissão de preposição, artigo indefinido e substantivo

Ao perceber que a fala do TT estava grande demais para haver sincronismo labial, a DD ajudou o dublador a reduzir o TT sugerindo-lhe a omissão do trecho “em um documento” (preposição + artigo indefinido + substantivo), afirmando que esta informação já estaria implícita no texto, sendo, portanto, desnecessária.

Exemplo 37:

TO: **Nancy:** *Death threats in a document on the computer. Donated to the school. (Start up)*

TT: Ameaças de morte em um documento no computador. Doado para a escola.

TD: Ameaças de morte no computador. Doado para a escola.

c) Omissão de advérbios e verbo

Após o dublador tentar, sem sucesso, gravar a sua fala dentro do tempo desejado, a DD analisou o TT à procura de uma maneira de reduzi-lo. Decidiu, após uma breve reflexão, omitir o advérbio “só”, que estava apenas dando ênfase à frase, e a locução “escondido lá” (verbo + advérbio) porque o texto já dava a entender que o objeto em questão (os braceletes de guerra da personagem Carl) estava escondido por estar atrás do aquecedor de água.

Exemplo 38:

TO: **Miller:** *Behind the water heater in the cellar. I just thought that was off. Something sentimental to a murder victim being stuffed down there. (Honor)*

TT: Atrás do aquecedor de água no porão. Só achei que podia ser algo sentimental pra uma vítima de assassinato, escondido lá.

TD: Atrás do aquecedor de água no porão. Achei que podia ser algo sentimental pra uma vítima de assassinato.

d) Omissão de preposição e de substantivo

Para diminuir um pouco o TT com o cuidado de não mudar a interpretação da fala, a DD omitiu o trecho “pra casa” (preposição + substantivo) porque, pouco antes da fala abaixo, a personagem Valens diz que Carl, a personagem referida no TT, foi morto perto de casa, portanto, o espectador já estava ciente da informação omitida na dublagem.

Exemplo 39:

TO: **Jeffries:** *He scores, gets shot on the way home, being in the wrong neighborhood. (Honor)*

TT: (Reação) Ele vai comprar. Leva um tiro no caminho pra casa, estava na vizinhança errada.

TD: (Reação) Ele vai comprar. Leva um tiro no caminho, estava na vizinhança errada.

e) Omissão de locução

A DD considerou a fala traduzida longa para sincronizar com a fala original. Assim, para diminuí-la, aproveitou que a personagem dizia em *off* o trecho do TO “*I’m sure*” para omitir o trecho correspondente em português “Tenho certeza de que”. Dessa forma, conseguiu proporcionar um ótimo sincronismo labial entre o TO e o TT: parte da primeira frase original “*it was this little boy with*” sincronizando com a tradução “era esse menininho com” e a pergunta original “*Who was that?*” sincronizando com “quem era mesmo?”

Exemplo 40:

TO: **Moça:** *I’m sure it was this little boy with ... Who was that? (Honor)*

TT: Tenho certeza de que era esse menininho com... quem era mesmo?

TD: Era esse menininho com... quem era mesmo?

6.3 Substituição da “reação” por texto

Para melhorar o sincronismo labial ou para dar mais sentido à fala, os participantes, algumas vezes, substituíram a reação do TT por uma ou mais palavras. Destaco abaixo dois exemplos.

a) Substituição da “reação” por um verbo e por um pronome demonstrativo

Ao invés de fazer uma respiração mais ofegante para a reação da personagem, que estava visivelmente transtornada, ou de usar uma interjeição, o dublador introduziu o texto “Faziam isso”, a pedido da DD, por causa de umas “batidinhas de boca” sem som do ator. A escolha desse texto para a reação serviu para dar seqüência à discussão que a personagem Daniel J mantinha com a personagem Carl. O TD de Carl, que é o que antecede o TD abaixo, é o seguinte: “Porque eles me quebraram! Eles nos amarravam, e chutavam nossos dentes, matavam nossos amigos. Era isso o que eles faziam!”

Exemplo 41:

TO: **Daniel J:** *To my dad? (Honor)*

TT: (Reação) Com meu pai?

TD: Faziam isso com meu pai?

b) Substituição da “reação” por conjunção

Um curto ofego marca a reação do início da fala original de Rush, que é ouvido quando a personagem está em *off*, juntamente com o trecho “*One of those POWs thinks maybe he*”. O rosto da atriz só aparece em cena quando ela diz o restante do texto. Desta forma, o dublador só interferiu na “reação” do TT, substituindo-a por uma conjunção e, assim, obtendo um melhor sincronismo labial com a respiração da reação. O dublador pode ter interferido de maneira instintiva decorrente da interpretação que deu à fala.

Exemplo 42:

TO: **Rush**: *One of those POWs thinks maybe he couldn't take it any longer. (Honor)*

TT: (Reação) Algum deles pode ter achado que ele não agüentaria mais.

TD: E algum deles pode ter achado que ele não agüentaria mais.

6.4 Substituição de texto por “reação”

Substituir texto por uma “reação” foi uma estratégia de dublagem que observei sendo usada uma única vez, pela DD, para um melhor efeito de sincronismo labial.

Exemplo 43:

TO: **Amy**: *You know, when I first started coming here it was for Gage. To think about him. [...] (Start up)*

TT: É... sabe, quando eu comecei a vir aqui, era pelo Gage. Pra pensar nele. [...]

TD: (Reação) Quando eu comecei a vir aqui, era pelo Gage. Pra pensar nele. [...]

6.5 Eliminação de repetição excessiva

As palavras “bom” e “então” apareceram com uma certa frequência no TT dos dois episódios analisados, na maioria das vezes como traduções para as interjeições “*well*” e “*so*”. Para amenizar essa repetição, a DD e o dublador ora optaram por omiti-las, ora por substituí-las por palavras que não alterassem o sentido do texto. Na figura 10, no final deste capítulo, mostro em negrito a palavra “bom” repetida cinco vezes em uma mesma página do roteiro de *Honor*, e, sublinhada, a palavra “então” repetida quatro vezes. Para algumas dessas repetições, foram adotadas as duas estratégias observadas para este tipo de problema — omissão e substituição da palavra repetida.

Abaixo, mostro dois exemplos, cada um com uma dessas estratégias, sublinhando a palavra que causou problema, ou seja, que se repetia excessivamente no TT.

a) Eliminação da repetição através de sua omissão

A DD omitiu a interjeição “então” porque se repetia em falas próximas (vide figura 10).

Exemplo 44:

TO: **Stillman:** *So, I hear you're doin' well over in Narcotics. (Honor)*

TT: Então, soube que está indo bem na Narcóticos.

TD: Soube que está indo bem na Narcóticos.

b) Eliminação da repetição através de sua substituição

A substituição da repetição excessiva no TT poderia ocorrer por uma interjeição, conjunção, advérbio ou uma pequena expressão que fossem adequados à fala. No exemplo abaixo, a DD quis enfatizar a intenção da fala com a conjunção “nem”, e preferiu introduzi-la no TT em substituição à palavra “bom”, já que esta aparecia excessivamente no TT.

Exemplo 45:

TO: **Stillman:** *Well, not under honorable circumstances. The code of conduct among POWs is that the sickest and longest serving go first. (Honor)*

TT: Bom, sob circunstâncias honrosas, não sairia; um código de conduta entre prisioneiros beneficia os mais doentes e os mais antigos.

TD: Nem sob circunstâncias honrosas, não sairia; um código de conduta entre prisioneiros beneficia os mais doentes e os mais antigos.

6.6 Deslocamento de palavras para outros pontos do texto

O deslocamento de uma ou mais palavras para um outro ponto do texto de uma determinada fala ocorre para ajuste de sincronismo labial, o que só é feito quando o entendimento do texto não fica comprometido. Abaixo, um exemplo onde será discutida somente a estratégia do deslocamento de palavras, apesar de outras terem sido usadas.

Exemplo 46:

A DD pediu para o dublador inverter as posições do advérbio “aqui” e do verbo “diz”, acreditando que, assim, a movimentação labial do início do TT — “Aqui diz que Carl” — ficaria mais próxima à do TO — “*Says here Carl*”.

TO: **Rush:** *Says here Carl was at Rex Potter's funeral reception. (Honor)*

TT: Diz aqui que o Carl esteve na recepção do funeral de Rex Potter.

TD: Aqui diz que Carl esteve na recepção do enterro de Rex Potter.

6.7 Compactação do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala

Para o texto “caber na boca do boneco”, os participantes precisaram, por vezes, reescrevê-lo, encurtando-o, de modo a fazer com que a personagem e o dublador terminassem de falar ao mesmo tempo. A interferência ocorreu de duas maneiras: compactando um trecho da fala ou compactando a fala inteira.

6.7.1 Compactação de um trecho da fala

Os participantes podiam escolher um trecho da fala que melhor proporcionasse possibilidade de redução. Feito isso, optavam por compactá-lo substituindo-o por um outro fragmento textual que transmitisse a mesma idéia ou por um outro que transmitisse mais ou menos a mesma idéia, o que será visto a seguir.

a) Substituição de um trecho da fala por outro que transmitisse a mesma idéia

Na fala abaixo, a DD percebeu que, durante o ensaio, o dublador ainda estava gravando o seu texto depois de a personagem já ter terminado de falar. Por isso, analisou o TT e compactou a primeira pergunta de modo que a idéia da fala não perdesse o sentido original.

Exemplo 47:

TO: **Rush:** *Know who would've been with her? Six-thirty that morning? (Start up)*

TT: Sabe quem pode ter estado com ela? Às seis e meia da manhã?

TD: Quem teria estado com ela? Às seis e meia da manhã?

Analisando todas as ocorrências deste tipo de interferência, consegui perceber que a redução de alguns trechos textuais era feita através da troca do tempo verbal do TT por outro que ocupasse menos espaço de texto ou da troca do substantivo do TT pelo verbo correspondente, caso o verbo ocupasse menos espaço textual também. Segue um exemplo para cada uma dessas estratégias.

a₁) Troca do tempo verbal

A DD pediu para o dublador trocar o tempo verbal do verbo “achar” do presente contínuo para o presente do indicativo porque alegou que o TT estava grande demais para

sincronizar com o TO. Possivelmente, as abreviações “*cause*” e “*meds*”, e a ausência do pronome relativo “*that*” no TO contribuíram para o TT ficar mais extenso do que deveria. Em português, não há uma abreviação para “porque”, como há “*cause*” para “*because*” em inglês, nem para “medicamentos”, assim como há “*meds*” para “*medicines*”. E o pronome relativo “que”, em português, não pode ser omitido do texto, diferentemente do que pode acontecer em inglês.

Exemplo 48:

TO: **Jeffries:** *Really? ‘Cause I’m guessing Coleman’s fancy lawyers are gonna be saying you stole his meds. (Start up)*

TT: Mesmo? Porque tô achando que os advogados chiques do Coleman vão dizer que você roubou os medicamentos.

TD: Mesmo? Porque acho que os advogados chiques do Coleman vão dizer que você roubou os medicamentos.

a₂) Troca do substantivo pelo verbo correspondente

Para encurtar o TT e não mudar o significado original, a DD diminuiu a extensão do trecho final, substituindo-o por outro de significado semelhante ao transformar o substantivo “sentimento”, palavra de quatro sílabas, pelo verbo correspondente e devidamente conjugado — “sentia” —, palavra de duas sílabas. O restante do trecho foi modificado em decorrência da estratégia usada.

Exemplo 49:

TO: **Valens:** *She knows how you feel? (Start up)*

TT: Ela sabia do seu sentimento?

TD: Ela sabia o que sentia?

b) Substituição de um trecho da fala por outro que transmitisse mais ou menos a mesma idéia

A substituição de um trecho da fala por outro com menos palavras podia, às vezes, não transmitir a mesma idéia do TT, mas não deixava, entretanto, de fazer uma alusão à história do episódio. Na fala abaixo, por exemplo, apesar de o trecho “é sempre difícil” do TD não ser a tradução literal para o trecho “*it had to be hard to adjust*” do TO, a DD precisou substituir a tradução original do roteiro por esta porque a original tinha mais palavras do que deveria ter. A DD fez uma interpretação pessoal daquilo que seria a experiência de voltar para casa para um ex-prisioneiro de guerra e, ao invés de transmitir na fala a idéia da probabilidade de esta experiência ser difícil, preferiu passar a idéia da certeza dessa dificuldade.

Exemplo 50:

TO: **Stillman:** *Comin' home, it had to be hard to adjust. (Honor)*

TT: Voltar pra casa, devia ser difícil se adaptar.

TD: Voltar pra casa, é sempre difícil.

6.7.2 Compactação da fala inteira

A compactação da fala inteira ocorreu quando a DD e/ou o dublador desejava(m) diminuir o tamanho do TT como um todo (para melhorar o sincronismo labial) e, para isso, substituíam a fala do TT por outra menor e que transmitisse a mesma idéia. Os dois exemplos a seguir mostram o uso dessa estratégia. No exemplo 51, a DD recriou a fala da personagem Janet, que queria saber se os detetives foram procurá-la para trazer notícias sobre a morte do seu marido, ou seja, queria saber se tinham novidades a esse respeito. No exemplo 52, a DD usou a estratégia da recriação do TT, a mesma usada no exemplo 51. A cena apresenta Ruth

ofendendo Carl durante a cerimônia de velório de seu marido Rex. Roger procura acalmar as pessoas e explica que o motivo de estarem lá é para homenagear Rex.

Exemplo 51:

TO: **Janet:** *Something come up? (Honor)*

TT: Apareceu alguma coisa?

TD: Tem novidades?

Exemplo 52:

TO: **Roger J:** *Let's calm down. We're here for Rex. (Honor)*

TT: Vamos nos acalmar, estamos aqui pelo Rex.

TD: Calma, gente. Viemos pelo Rex.

6.8 Aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala

Quando o tempo da fala original era maior do que o tempo da fala dublada, ou seja, quando o ator da tela aparecia falando sem voz, pois o dublador já havia acabado de interpretar o seu texto, a DD e o dublador reescreviam o TT para aumentar o tempo de fala. Faziam isso reformulando um trecho da fala ou a fala inteira.

6.8.1 Reformulação de um trecho da fala

A reformulação de um trecho da fala para haver aumento de número de palavras ocorria através da substituição do texto por um outro que transmitisse a mesma idéia ou por um outro que transmitisse mais ou menos a mesma idéia, assim como ocorria para reduzir um trecho da fala, conforme visto em 6.7.1. A seguir, são apresentados exemplos que mostram as

estratégias e somente essas serão analisadas, mesmo que outras tenham sido usadas simultaneamente no TT.

a) Substituição de um trecho da fala por outro que transmitisse a mesma idéia

Para aumentar o TT abaixo, a DD precisou reformular o trecho “o lugar de sempre”, mas preservando o significado da frase, o que conseguiu fazer com o trecho “o lugar que eu costumava freqüentar”. A personagem Ken poderia sempre ser encontrada neste lugar, no “*Smoky*”, e foi essa a idéia transmitida.

Exemplo 53:

TO: **Ken:** *I was at Smoky's, my regular night spot, sheesh! I stole from the guy I did not wish him to be dead. (Honor)*

TT: Eu estava no Smoky, o lugar de sempre. Nossa. Eu roubei do cara, não queria vê-lo morto.

TD: Eu estava no Smoky, o lugar que eu costumava freqüentar. Nossa. Só roubei o cara, eu não queria vê-lo morto.

Também foi possível identificar algumas estratégias aplicadas para fazer um determinado trecho da fala aumentar de tamanho, a saber: troca do tempo verbal e substituição do verbo pelo seu substantivo correspondente, cada uma mostrada nos exemplos a seguir.

a₁) Troca do tempo verbal

A DD e o dublador negociaram a intervenção no TT para aumentá-lo. Decidiram trocar o tempo verbal de um trecho do TT, do pretérito imperfeito — “pensava” para o tempo passado contínuo — “estava pensando” e, então, conseguiram o resultado desejado.

Exemplo 54:

TO: **Malvinder:** *She was new to the country, all alone. She could see I was thinking about someone else. (Start up)*

TT: Ela era nova no país, estava sozinha. Ela percebeu que eu pensava em outra pessoa.

TD: Ela era nova no país, tava sozinha. E percebeu que eu estava pensando em outra pessoa.

a2) Substituição do verbo pelo seu substantivo correspondente

O TT abaixo, pequeno para o TO, segundo a DD e o dublador, teve a sua segunda frase (depois das reticências) modificada. A DD substitui o verbo “importou” do TT pelo substantivo “importância” porque tem uma sílaba a mais. Com isso, conseguiu uma frase maior do que a do TT.

Exemplo 55:

TO: **Vera:** *And the millions they cost you? No feelings about that? (Start up)*

TT: E os milhões que custaram... Não se importou?

TD: E os milhões que lhe custaram... Não teve importância?

b) Substituição de um trecho da fala por outro que transmitisse mais ou menos a mesma idéia

O final do TT foi alterado pela DD e pelo dublador, após negociação, porque a dublagem estava curta para a fala original. Por isso, estenderam o trecho “fazendo uma aposta” mudando-o para “entrando num, entrando num jogo”. A repetição das palavras “entrando num” ajudou a aumentar o TT. Apesar de o trecho substituto não ser sinônimo do trecho original, o entendimento da fala não foi prejudicado porque a mudança foi feita de modo adequado à história.

Exemplo 56:

TO: **Coleman:** *Venture capital is gambling and I knew standing in that garage, I was just laying a bet. (Start up)*

TT: (Reação) Capital de risco é aposta. Eu sabia naquela garagem que (reação) estava só fazendo uma aposta.

TD: (Reação) Capital de risco é aposta. Eu sabia naquela garagem que (reação) estava só entrando num, entrando num jogo.

6.8.2 Reformulação de uma fala inteira

A reformulação de uma fala inteira para aumento de tempo acontecia quando era preciso melhorar o sincronismo labial do texto como um todo e não somente parte dele, fato ocorrido no exemplo abaixo, que teve a interferência da DD. A escolha das palavras “intuição ótima” para substituir “bom palpite” ocorreu também para melhor sincronizar com as aberturas labiais do ator da tela.

Exemplo 57:

TO: **Scott:** *And we've grown. I have a good feeling about this. (Start up)*

TT: E crescemos. Eu tenho um bom palpite.

TD: Mas, nós crescemos. Eu tô com uma intuição ótima.

6.9 Abreviação de itens lingüísticos para adequação à linguagem informal

Por algumas vezes, foi observada a interferência dos participantes no TT para substituírem “para” por “pra”, “está” por “tá”, “estou” por “tô” e “para o” por “pro”, entre outros. Como a linguagem falada no seriado investigado era a coloquial, esse tipo de interferência ocorria não somente quando era preciso sincronismo labial, mas também para dar um caráter mais informal ao texto. Como diz Rosenberg (2003: 164),

enquanto na legendagem ele [o texto traduzido] é apresentado diretamente ao público, e, portanto, tem de ser escrito segundo a norma culta, na dublagem ele serve de base para que o ator o interprete, o que nos deixa mais à vontade para escrever como cada personagem falaria: misturando “tu” com “você”, grafando “tá” em vez de “está”, “prum” no lugar de “para um”, e até cometendo os erros do português que somente aquele personagem cometeria. (ROSENBERG, 2003: 164)

Destaco, a seguir, três exemplos onde foi identificada a interferência no TT para abreviação de palavras.

a) Substituição de “está” para “tá”

O dublador substituiu o verbo “está” para a forma contrata “tá” na fala abaixo possivelmente para dar um tom mais natural ao TT e/ou para melhorar o sincronismo labial.

Exemplo 58:

TO: **Amy:** *It's three a.m., your child's having a seizure, you're speaking gibberish, you need help. (Start up)*

TT: São três da manhã. Seu filho está passando mal. Está delirando. Você precisa de ajuda.

TD: São três da manhã. Seu filho tá passando mal. Tá delirando. Você precisa de ajuda.

b) Substituição de “estava” para “tava”

O dublador gravou a fala contraindo o verbo “estava” para “tava” sem explicar por que estava executando essa mudança no TT, presumidamente, também, para dar um tom mais natural ao TT e/ou para melhorar o sincronismo labial.

Exemplo 59:

TO: **Valens:** *Or troubled. Ever get the feeling he really meant that, Daniel? (Honor)*

TT: Ou perturbado. Acha que ele estava sendo sincero, Daniel?

TD: Ou perturbado. Acha que ele tava sendo sincero, Daniel?

c) Substituição de “para a” para “pra” e de “estou” para “tô”

A interferência na fala a seguir foi feita pela DD, provavelmente para atingir os mesmos objetivos nos dois exemplos anteriores. Observa-se, aqui, que uma outra interferência foi realizada: a inclusão do trecho “pra mim” no TT — talvez para aumentar o tempo de fala, que acabou sendo reduzido com as contrações.

Exemplo 60:

TO: **Janet J:** *Neddy! Neddy, could you take that bowl of potato chips into the family room? (Honor)*

TT: Neddy! Neddy, pode levar essas batatas para a sala? Estou com a mão suja.

TD: Neddy! Neddy, pode levar essas batatas pra sala pra mim? Eu tô com a mão suja.

6.10 Substituição de vocabulário para adequação à situação interpretada

Para que a fala do ator harmonizasse com a cena que estava interpretando no momento ou com o diálogo em que estava envolvido, a DD e o dublador precisaram, às vezes, fazer pequenas mudanças no TT, conforme mostro no exemplo abaixo.

A fala da cena é da personagem Miller (detetive), dirigida à personagem Stillman (tenente), após um encontro casual. A fala antecedente no TT, a de Stillman, é “Miller. Como vai?” e no TO — “*Miller, how are you doing?*” A DD julgou que o texto fluiria melhor, e mais naturalmente, se Miller respondesse à pergunta de Stillman e, por isso, precisou interferir no TT para incluir a palavra “Bem”, mas compensou este acréscimo de tempo substituindo o trecho “Acabei de” por um outro menor — “Eu vim”.

Exemplo 61:

TO: **Miller:** *Just dropped a guy in lock up. How's the Burton case pannin' out?* (Honor)

TT: Acabei de trazer um cara. Como vai o caso Burton?

TD: Bem. Eu vim trazer um cara. Como vai o caso Burton?

6.11 Substituição de uma palavra ou de uma expressão por outra palavra ou por outra expressão com a mesma idéia

Outra estratégia para sincronismo entre fala original e fala dublada é substituir apenas uma palavra do TT por outra palavra ou por uma expressão (dependendo de quanto se quer aumentar ou diminuir o tempo de fala naquele ponto específico) com significado similar. Uma expressão no TT também pode ser substituída por uma palavra ou por uma outra expressão com a mesma idéia para atingir os mesmos objetivos. A seguir, apresento três casos distintos.

a) Substituição de uma palavra por outra

Com o intuito de ajudar o dublador a melhorar o sincronismo labial, sem mudar o sentido da fala, a DD substituiu o adjetivo “típico” do TT pelo substantivo “coisa”.

Exemplo 62:

TO: **Valens:** *Not junkie behavior.* (Honor)

TT: Não é típico de viciado.

TD: Não é coisa de viciado.

b) Substituição de uma palavra por uma expressão

Para tornar a fala dublada simultânea com as “batidas de boca” do ator, o dublador resolveu substituir o substantivo “algo” por uma expressão equivalente — “alguma coisa”.

Exemplo 63:

TO: **Ned J:** *Because, you said he's not flying in that anymore so he needs something to remember it by. (Honor)*

TT: Porque você disse que ele não vai mais voar, então precisa de algo pra lembrar.

TD: Porque você disse que ele não vai mais voar, então precisa de alguma coisa pra lembrar.

c) Substituição de uma expressão por outra

Como o final do TT não estava acompanhando harmoniosamente as “batidas de boca” do ator, o dublador substituiu a expressão final por uma outra com significado similar, porém mais informal e apropriada para a cena.

Exemplo 64:

TO: **Carl:** *I told you to beat it. (Honor)*

TT: Eu disse pra ir embora.

TD: Eu disse pra cair fora.

6.12 Uso das diferentes estratégias em uma mesma fala

Duas ou mais estratégias até aqui descritas podem ser aplicadas em uma mesma fala para alcançar objetivos específicos com cada uma delas. São muitas as falas dos roteiros que poderiam ser citadas aqui, porém selecionei sete delas para explicar como foram tratadas pela DD e pelo dublador.

a) Omissão e inclusão de palavras

Para sincronizar melhor a sua fala com a fala original, o dublador precisou omitir a palavra “porque”, não muito relevante no TT e, depois, decidiu omitir a expressão “àquela

altura”. Entretanto, necessitou inserir as palavras “é que” depois da expressão “na verdade” por causa da “labial”, ou seja, para o texto se ajustar às aberturas labiais do ator.

Exemplo 65:

TO: **Ned:** *Guess I was a little messed up about the dueling father figures. Because truthfully, I knew Ken a lot better than my dad at that point. (Honor)*

TT: Acho que eu estava um pouco confuso a respeito de figuras paternas. Porque, na verdade, eu conhecia bem mais o Ken do que meu pai àquela altura.

TD: Acho que eu estava um pouco confuso a respeito de figuras paternas. Na verdade, é que eu conhecia bem mais o Ken do que meu pai.

b) Aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala e compactação do texto através da reformulação de um trecho da fala

A DD precisou aumentar o início do TT e conseguiu fazê-lo trocando o tempo verbal do verbo “entender” do presente do indicativo para o presente contínuo, além de incluir o pronome pessoal “eu” que estava oculto no TT. Essa estratégia, entretanto, não foi suficiente para “ajustar” o texto, por isso, a DD teve de encurtar o trecho inicial da segunda frase — “podem falar” —, substituindo-o por outro — “falem”. Ou seja, ao invés de usar dois verbos juntos (“poder” e “falar”), decidiu manter somente o segundo, mas conjugado no mesmo modo que o primeiro, isto é, no imperativo.

Exemplo 66:

TO: **Geraldine:** *I don't understand. You can talk to my accountant. Stephen Franklin. (Start up)*

TT: Não entendo. (Reação) Podem falar com meu contador. Stephen Franklin.

TD: Eu não estou entendendo. (Reação) Falem com meu contador. Stephen Franklin.

c) Substituição de vocabulário para adequação à situação interpretada e inclusão de palavra

A cena abaixo mostra Carl e seu filho Ned em um velório quando a personagem Ruth os vê e insulta Carl, que pega seu filho pela mão, retirando-o de lá, após Ned lhe dizer assustado: “Pai?” (TT) / “Daddy?” (TO). A DD acreditou que o verbo “Vamos” iria interagir melhor com a imagem do vídeo, devido ao movimento de Carl. Por isso, substituiu a expressão “tudo bem” do TT, tradução para “OK”, pelo verbo. Como a substituição fez com que o TT ficasse com um pequeno decréscimo de tempo em comparação ao TT anterior, a DD acrescentou um pouco mais de tempo à fala com a inclusão do pronome pessoal “eu” antes do verbo “sinto”.

Exemplo 67:

TO: **Carl:** *OK, Ned. I'm sorry, Ruth. (Honor)*

TT: Tudo bem, Ned. Sinto muito, Ruth.

TD: Vamos, Ned. Eu sinto muito, Ruth.

d) Aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala, substituição de expressão por outra com a mesma idéia transmitida, omissão e inclusão de palavras

Para solucionar o problema de sincronismo labial, a DD primeiramente reformulou o primeiro trecho da fala, tornando-o mais longo e enfático com a inclusão das palavras “o que” antes de “eu confesso” e “é” depois. Mais adiante, substituiu a expressão “tá bem” pela expressão equivalente “tá legal”. Depois, omitiu o artigo “o” antes da palavra “dia” e inseriu no lugar a preposição “no” para tornar o texto mais claro. Inseriu também o pronome pessoal “eu” (não alterando o sentido da frase porque o pronome estava apenas oculto) e o verbo conjugado no passado “foi” antes de “baixo” porque estava implícito tanto no TT quanto no TO (“*it was...*”).

Exemplo 68:

TO: **Ken:** *I'm confessin' to the act of a heart-sick young man, ok? I took 'em the day she broke up with me. To make myself feel better, I snatched the bracelets. Low, I know. (Honor)*

TT: Eu confesso o delito de um jovem magoado, tá bem. Eu peguei. O dia em que ela terminou comigo. Pra me sentir melhor, peguei os braceletes. Baixo, eu sei.

TD: O que eu confesso é o delito de um jovem magoado, tá legal. Eu peguei. No dia em que ela terminou comigo. Pra me sentir melhor, eu peguei os braceletes. Foi baixo, eu sei.

e) Eliminação de repetição excessiva, inclusão de palavra e compactação de um trecho da fala

A DD eliminou a repetição excessiva da interjeição “Bom”, substituindo-a por outra interjeição — “tá” — e incluiu a conjunção “e” na primeira pergunta do TT. A interferência feita até então não bastou para sincronizar bem as falas dublada e original. A DD precisou ainda diminuir um pouco o tamanho da segunda pergunta do TT através de uma reformulação que expressasse a mesma idéia.

Exemplo 69:

TO: **Rush:** *No boyfriend, anyone who stayed over? (Start up)*

TT: Bom, namorados? Alguém com que dormisse?

TD: Tá, e namorados? Ela dormia com alguém?

f) Compactação de um trecho da fala e omissão de palavra

A primeira frase do TT foi reformulada porque precisava ficar menor para poder haver sincronismo labial. A DD compactou-a transmitindo a mesma idéia com outras palavras. A segunda frase também precisou ser diminuída, bastando à DD apenas omitir a conjunção “porque”.

Exemplo 70:

TO: **Scott:** *He told me I'd be a natural. Said all I had to do was talk. (Start up)*

TT: Ele me disse pra agir normalmente. Porque eu só precisaria falar.

TD: Ele mandou eu ser natural. Eu só precisaria falar.

g) Compactação de um trecho da fala, omissão de palavras, inclusão de palavras, substituição de uma palavra por outra com a mesma idéia e texto no lugar da “reação”

A DD constatou que o trecho do TT “Mas está se aproximando de uma montanha” estava grande para sincronizar com o trecho original “*But it's coming to a mountain*” e, por isso, substituiu-o por outro menor e com significado similar — “Mas tá chegando numa montanha”. O restante do texto precisou, no entanto, ser aumentado para poder “caber na labial”, conforme explicou a DD. Então, incluiu os advérbios “lá” e “mas”, e substituiu o verbo “despencando” pelo verbo “caindo”. Precisou, ainda, inserir um texto na “reação” — “o balão”. Além de tudo isso, para moldar melhor o TT às aberturas labiais do ator, omitiu a interjeição “é”.

Exemplo 71:

TO: **Coleman:** *Amy, your company is like a hot air balloon. It's rising, it's way up. But it's coming to a mountain. You cut a sandbag, it could stay up in the sky. You keep that sandbag and it brings the whole thing crashing down. (Start up)*

TT: Amy, sua empresa é como um balão de ar quente. Tá subindo. Bem no alto. Mas está se aproximando de uma montanha. É, se cortar o saco de areia, pode ficar no céu. Se continua com ele... (reação) vai acabar caindo.

TD: Amy, sua empresa é como um balão de ar quente. Tá subindo. Bem no alto. Mas tá chegando numa montanha. Se cortar o saco de areia, pode ficar lá no céu. Mas, se continua com ele... o balão vai acabar despencando.

A partir dos exemplos aqui expostos, constata-se que a DD e o dublador, no momento da gravação das falas, não necessariamente utilizaram o TT conforme lhes foi enviado pelo

tradutor. Precisaram, por diversas vezes, usar diferentes estratégias para obter sincronismo labial, clareza textual e harmonia entre a fala e a imagem da cena.

Segundo a DD, é natural que tantas alterações ocorram no TT durante a gravação da dublagem porque o tradutor não pode prever todas as dificuldades particulares do dublador que, por causa de seu timbre de voz e de seu ritmo de fala, pode não conseguir dizer seu texto com a mesma velocidade e expressividade do ator da tela. Além disso, mesmo o tradutor procurando ajustar a sua tradução às restrições impostas pelo tempo de fala do ator da tela, não lhe é possível avaliar se o seu texto é o que proporciona o melhor sincronismo labial porque somente o diretor de dublagem e os dubladores conseguem, efetivamente, perceber isso nos ensaios e com o equipamento utilizado na gravação.

Ao interferirem no TT, a DD e o dublador cooperaram na elaboração de um texto que melhor se ajustasse na fôrma moldada pelas restrições da dublagem.

No próximo capítulo, as estratégias que esses participantes usaram para resolverem problemas do TT, mostradas aqui, serão analisadas em comparação com estratégias de tradução.

Figura 10 — Repetição excessiva de palavras no roteiro

MILLER	ACABEI DE TRAZER UM CARA. COMO VAI O CASO BURTON?
STILLMAN	(REAÇÃO) NICK VERA, KAT MILLER. ELA ACHOU AQUELES BRACELETES.
VERA	BOM TRABALHO.
MILLER	OBRIGADA. <u>ENTÃO?</u>
STILLMAN	BOM , ESTAMOS INVESTIGANDO SE CARL COMETEU SUICÍDIO.
MILLER	BOM , TIRO À QUEIMA-ROUPA DEIXARIA RESÍDUOS NAS ROUPAS, CERTO?
VERA	ESTÃO ANALISANDO.
STILLMAN	<u>ENTÃO</u> , SOUBE QUE ESTÁ INDO BEM NA NARCÓTICOS.
MILLER	AH. BOM . EU GOSTO, <u>ENTÃO</u> ...
STILLMAN	É A ÁREA QUE VOCÊ SEMPRE QUIS?
MILLER	NUNCA PENSEI EM SER POLICIAL, <u>ENTÃO</u> ... EU FAÇO O QUE VIER PELA FRENTE.
VERA	ACHEI QUE SER POLICIAL ERA O SONHO DE TODA GAROTA. TINHA OUTRA COISA EM MENTE?
MILLER	É UMA LONGA HISTÓRIA. MAS, AQUI ESTOU. MINHAS OPÇÕES ESTÃO EM ABERTO.
STILLMAN	É BOM SABER.
VALENS	KEN WESTLIN ASSUMIU QUE PEGOU OS BRACELETES.
NED	O KEN? MESMO?
RUSH	(REAÇÃO) UMA REAÇÃO BOBA QUANDO SUA MÃE O DISPENSOU.

7 DIRETORA DE DUBLAGEM E DUBLADOR — OS CO-AUTORES DA TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM

A análise de dados que fiz neste capítulo surgiu do meu interesse em investigar se a DD e os dubladores estavam também exercendo, em parte, o papel de tradutores ao realizarem todas aquelas mudanças no roteiro da tradução conforme expus no capítulo anterior. Para tal, precisei me apoiar em um estudo realizado na área da Tradução que mostrasse quais estratégias o tradutor geralmente usa quando se depara com algum problema quando traduz. Dessa forma, poderia comparar essas estratégias de tradução com as estratégias usadas pela DD e pelos dubladores para solucionar problemas causados pela tradução apresentada no roteiro e constatar se esses participantes agem ou não como tradutores.

O estudo de Baker (1992) e o artigo “*Compensation*” de Hervey e Higgins (1998) conseguiram fornecer, satisfatoriamente, uma série de estratégias de tradução, permitindo-me constatar que várias delas coincidem com as estratégias usadas no roteiro traduzido para dublagem pela DD e pelos dubladores: **tradução com o uso de um empréstimo com uma explicação, tradução através de paráfrase, tradução através da omissão, tradução adaptada de expressões idiomáticas, tradução pela compensação, tradução para haver equivalência gramatical e tradução para haver equivalência textual: coesão.**

Os exemplos expostos neste capítulo refletem, portanto, essas estratégias em comum e somente essas são analisadas, mesmo que outras estejam presentes em um mesmo exemplo. Para que haja um melhor entendimento da estratégia discutida, os elementos relevantes do TO, do TT e do TD estão sublinhados e os exemplos estão acompanhados da descrição do problema surgido e da decisão tomada pela DD e/ou pelo dublador para solucioná-lo.

É importante ressaltar aqui que as estratégias usadas pelos sujeitos investigados vieram a atender objetivos bem específicos para alcançar resultados satisfatórios na gravação da dublagem, contexto este que não foi abordado por Baker (1992), mas que, nem por isso, deixam de apresentar a finalidade que têm em comum com as estratégias apresentadas pela autora: resolver problemas de tradução.

Da mesma forma como se apresentaram no capítulo anterior, nem todos os exemplos deixam claro se as mudanças introduzidas no roteiro foram realizadas com base no TO ou no TT ou em ambos. Entretanto, há certos exemplos que indicam que a interferência na tradução ocorreu primordialmente por meio de ajuste do TT ao sincronismo labial, ou seja, seria possível dizer que houve, nesses casos, uma tradução intralingual. Nos demais casos, pode-se sugerir a hipótese de que pelo menos a DD tenha-se baseado no TO (ao qual tinha acesso pelo áudio), embora não seja possível comprovar se esta foi sua motivação primordial para tomar decisões na hora de interferir no TT. Em favor dessa probabilidade, tem-se o fato de que a DD acredita que tem um bom conhecimento de inglês, como também o fato de ter pedido ao técnico de áudio, em várias situações durante a gravação da dublagem, que repetisse o áudio original de uma determinada cena para entender uma fala específica. Além disso, acompanhava a fala original com sua respectiva imagem a cada ensaio do dublador.⁶⁷

⁶⁷ Nem a DD nem os dubladores dispunham do TO impresso.

7.1 Tradução com o uso de um empréstimo com uma explicação

A estratégia de usar um empréstimo acompanhado de uma explicação para traduzir um determinado texto foi usada uma vez pela DD no episódio *Start up*, como mostra o exemplo abaixo. O tradutor manteve o termo em inglês do TO — “*His Girl Friday*” — porque era um código da história que deveria ser decifrado pelos detetives responsáveis pela investigação de um crime. Entretanto, a DD resolveu intervir na tradução para melhorar o entendimento do texto, pensando nos espectadores que não falam inglês e que, por isso, poderiam estranhar a expressão gravada pelo dublador. Para indicar que o código estava nesse idioma, a DD pediu para o dublador inserir antes do empréstimo, aproveitando um momento em que a personagem falava em *off*, a expressão “em inglês”.

Exemplo 1:

TO: **Rush:** *Who that is. His Girl Friday? A certain secretary with a 9.8 million nest egg. (Start up)*

TT: Quem... é. “His girl Friday”? Uma certa secretária inteligente com um pé de meia de nove vírgula oito milhões.

TD: Quem é isso. Em inglês, “His girl Friday”. Uma certa secretária inteligente com um pé de meia de nove vírgula oito milhões.

7.2 Tradução através de paráfrase

A tradução através de paráfrase foi uma das estratégias mais usadas para a solução de problemas que as falas do roteiro apresentavam à dublagem. Com uma tradução mais livre, a DD e o dublador podiam alterar o TT de forma a “ajustá-lo” à dublagem, porém sempre com o cuidado de preservarem a intenção das falas das personagens.

Dependendo dos problemas que apresentavam, algumas falas do TT eram inteiramente parafraseadas, estratégia pouco freqüente, ou apenas um trecho era parafraseado, estratégia recorrente.

7.2.1 Paráfrase da fala inteira

Às vezes, todo o texto da fala era parafraseado, desenvolvido com palavras que melhor se encaixassem à movimentação labial do ator da tela. Abaixo, dois exemplos que esclarecem o uso dessa estratégia.

Exemplo 2:

Verificando que o TT estava um pouco pequeno para sincronizar satisfatoriamente com o TO, a DD resolveu aumentá-lo por meio de uma paráfrase. Dialogando com o dublador, argumentou que estaria transmitindo a mesma idéia do TT — “A casa estava vazia quando chegamos” se o mudasse para “Não tinha ninguém aqui quando chegamos”. A personagem que emitiu a fala foi a agente da “Narcóticos”, Miller, que no momento estava vasculhando uma casa fazendo uma investigação — a mesma casa referida no TT —, por isso, a inclusão da palavra “aqui” na paráfrase do TD. A fala é dirigida à detetive Rush, que acaba de chegar à casa.

TO: **Miller:** House was empty when we hit it. (Honor)

TT: A casa estava vazia quando chegamos.

TD: Não tinha ninguém aqui quando chegamos.

Exemplo 3:

A DD precisou reformular o TT para melhorar o sincronismo labial e alcançou esse objetivo parafraseando o texto inteiro. Rush está conversando com Coleman, que está

justificando o fato de ter quebrado com um taco de golfe a janela do carro que Scott, o sócio de Amy, havia acabado de comprar. Coleman diz à detetive que “estava muito zangado com Amy”. Aproveitando essa fala de Coleman, a DD reescreveu o TT com o pronome “isso” e, com o resto das modificações para criar a paráfrase, conseguiu um efeito melhor na sincronia entre as falas.

TO: **Rush:** *And the golf club, that was your way of saying it? (Start up)*

TT: E o taco de golfe foi seu modo de dizer.

TD: E falou isso através do seu taco de golfe?

7.2.2 Paráfrase de um trecho da fala

Trechos de falas eram comumente parafraseados para que determinados pontos do TT se ajustassem ao sincronismo labial. Como foram várias as ocorrências, apresento aqui um número maior de exemplos em comparação aos expostos acima.

Exemplo 4:

Para diminuir o TT, a DD usou como uma das estratégias para alcançar esse fim a substituição do trecho final “vamos em frente” por um outro que conservou a idéia original — “vamos seguir”.

TO: **Stillman:** *He's a POW, Scotty. We got anything, we're gonna go with it. (Honor)*

TT: Ele foi prisioneiro de guerra, Scotty... Temos uma pista, vamos em frente.

TD: Ele foi prisioneiro de guerra... Temos uma pista, vamos seguir.

Exemplo 5:

A DD e o dublador constataram que o TT estava um pouco grande para sincronizar com o TO, por isso, negociaram a redução de um dos trechos do TT e optaram por reformular “Eu devo ter”, o que resultou na tradução parafraseada “Talvez tenha”.

TO: **Ken:** *Whoa, Carl's bracelets. I must've left those when I moved. (Honor)*

TT: (Reação) Os braceletes do Carl. Eu devo ter deixado lá quando me mudei.

TD: (Reação) Os braceletes do Carl. Talvez tenha deixado lá quando mudei.

Exemplo 6:

Para compactar um pouco o TT, a DD sugeriu ao dublador que a frase que iniciava a fala — “Não tem muita comida” — fosse substituída por uma menor e de mesma significação, e ambos participantes concordaram em usar a paráfrase “Tem pouca comida”.

TO: **Carl:** *There's not a lot to eat. Water makes you sick. [...] (Honor)*

TT: Não tem muita comida. A água deixa você doente. [...]

TD: Tem pouca comida. A água deixa você doente. [...]

Exemplo 7:

O início do TT precisava ser reformulado porque as palavras que constavam não estavam sincronizando com o TO, conforme verificou a DD. Portanto, explicou o que a personagem quis dizer com “Todos têm um ponto máximo” através de um outro texto — “Todo mundo tem um limite” —, ou seja, substitui o trecho “Todo mundo” por um que lhe fosse equivalente — “Todos” — e fez o mesmo com o trecho “um ponto máximo” ao mudá-lo para “um limite”.

TO: **Roger:** *Everyone has a breaking point. Carl reached his over there. [...] (Honor)*

TT: Todos têm um ponto máximo... Carl atingiu o dele lá. [...]

TD: Todo mundo tem um limite. Carl atingiu o dele lá. [...]

Exemplo 8:

No exemplo a seguir, a estratégia usada pela DD para diminuir o tamanho do TT foi a compactação da frase final com o uso de uma paráfrase, na qual “a gente morava” representaria a tradução original “morávamos” e “um perto do outro” representaria “a seis quarteirões de distância”. Observa-se que a medida de distância não foi explicitada na

paráfrase, entretanto, a idéia que se teria da proximidade entre as casas das personagens foi mantida.

TO: **Valens:** *There were no other girls. Elisa didn't drive, she never had a car. We lived six blocks from each other.* (Start up)

TT: Não houve outras garotas. Elisa não dirigia. Nunca teve carro. Morávamos a seis quarteirões de distância.

TD: Não houve outras garotas. Elisa não dirigia. Nunca teve carro. A gente morava um perto do outro.

Exemplo 9:

No exemplo abaixo, o dublador preferiu gravar a sua fala, substituindo a pergunta do TT “Quer se juntar a mim?” por uma outra que lhe pareceu mais natural — “Quer fazer comigo?” e que interagiu melhor com o diálogo entre Amy e Scott. A fala de Amy é uma resposta à pergunta de Scott — “Ainda faz isso todas as manhãs?” Scott estava se referindo ao hábito de Amy de remar todas as manhãs. O dublador provavelmente parafraseou o TT com o verbo “fazer” porque foi com este verbo que Scott fez a pergunta a Amy.

TO: **Amy:** *Why? Did you think about joining me?* (Start up)

TT: Por quê? Quer se juntar a mim?

TD: Por quê? Quer fazer comigo?

7.3 Tradução através da omissão

Baker (1992: 40) explica que a tradução através da omissão pode ser feita quando o significado transmitido por um determinado item ou expressão não é essencial para o desenvolvimento do texto. Esse tipo de tradução se refletia no TD quando era resultado de um TT que teve palavras omitidas pela DD e pelo dublador. Como foi relatado no capítulo anterior, os elementos mais escolhidos para serem retirados do TT eram os pronomes pessoais quando a falta desses não levaria a uma interpretação errada da referência pessoal.

Sendo a tradução através da omissão uma das estratégias mais usadas na gravação da dublagem para se obter sincronismo labial, há vários outros exemplos que poderiam ser citados aqui, além daqueles já expostos no capítulo anterior. Entretanto, para que este capítulo não se estenda muito, apresento somente mais seis exemplos que evidenciam o cuidado tomado pela DD e pelo dublador para não distorcerem a mensagem das falas das personagens ao omitirem palavras do TT. Os exemplos estão distribuídos em seções de “a” a “f” e mostram quais elementos lingüísticos foram omitidos.

a) omissão de advérbio de intensidade

Para diminuir o tempo de fala do TT, a DD decidiu omitir o advérbio “bem” que enfatizava o trecho textual “na sua frente” e que era a tradução correspondente à palavra “*right*” do TO. Comparando o TT e o TD, verifica-se que a ausência do advérbio não alterou o significado do TT, apenas diminuiu um pouco o seu caráter enfático, pois a frase por si só já era enfática. Contudo, a entonação dada pelo dublador ressaltou a intenção pretendida com o advérbio para compensar a sua omissão.

Exemplo 10:

TO: **Janet:** *I didn't know where Carl was, truly. Even when he was right in front of me. (Honor)*

TT: Eu não sabia onde Carl estava, ainda que ele estivesse bem na minha frente.

TD: Eu não sabia onde Carl estava, ainda que ele estivesse na minha frente.

b) omissão de aposto

Para melhorar o sincronismo labial da fala dublada, a DD optou por omitir o aposto do TT — “pensando bem” —, o que era a tradução equivalente à expressão do TO “*looking back*”. Possivelmente a escolha se deu porque, quando um aposto é omitido, a frase continua

fazendo sentido, e o aposto não acrescentava nenhuma informação essencial para o entendimento da cena.

Exemplo 11:

TO: **Valens:** *You remember anything that looking back makes you think he was usin'?* (*Honor*)

TT: Lembra de alguma coisa que, pensando bem, faz você achar que ele podia estar usando?

TD: Lembra de alguma coisa que faz você achar que ele podia estar se drogando?

c) Omissão de substantivo

Para sincronizar as falas original e dublada, a DD interferiu no TT e omitiu o substantivo “teoria”. Apesar da falta desse substantivo no TD, não houve prejuízo para o entendimento da cena. Antes da fala abaixo, Scott diz que Amy morreu de tristeza por não ter superado a morte de Gage. Portanto, já estava implícito que Vera, a personagem que enunciou a fala abaixo, queria dizer que o que era conveniente era a explicação (teoria) de Scott para a morte de Amy.

Exemplo 12:

TO: **Vera:** *Convenient theory for you.* (*Start up*)

TT: Teoria conveniente pra você.

TD: Conveniente pra você, né?

d) omissão de verbos, conjunção e nome próprio

No exemplo a seguir, por se tratar de uma fala grande a ser dublada, a DD precisou usar mais de um tipo de estratégia para resolver problemas de sincronismo labial, entre elas, a omissão de palavras. O fragmento do TT, composto de dois verbos e uma conjunção — “vamos conversar e” —, referente ao trecho do TO “*we’re talkin’ and*”, foi omitido porque a

intenção maior da personagem emissora da fala era a de fazer com que a personagem receptora contasse a verdade, informação que foi mantida no TD. O final do TT precisou também ser “ajustado” à dublagem, exigindo que a DD omitisse o nome da personagem a quem Daniel J. se dirigia — “*Carl*” —, mudança que não trouxe nenhum prejuízo ao espectador porque o nome da personagem já tinha sido repetido várias vezes no episódio.

Exemplo 13:

TO: **Daniel J:** *Shut up! This time we're talkin' and you're gonna answer me for real. After you left today, the other POWs told me that you gave up. Said things you should be ashamed of and then left my dad to die. Is that true? Is it true, Carl? (Honor)*

TT: Cala a boca! Dessa vez vamos conversar e você vai me dizer a verdade. Depois que você saiu, os outros prisioneiros me disseram que você desistiu. (Reação) Disseram que devia se envergonhar, então deixou meu pai pra morrer. É verdade? É verdade, Carl?

TD: Cala essa boca! Dessa vez você vai me dizer toda verdade. Depois que você saiu, os outros prisioneiros me disseram que você desistiu. (Reação) Então, disseram que devia se envergonhar porque deixou meu pai pra morrer. É verdade? É verdade?

e) Omissão de artigo indefinido e substantivo

O dublador necessitou encurtar o TT e decidiu omitir o trecho composto de um artigo indefinido e de um substantivo — “uma coisa” —, possivelmente porque o significado proposto pela fala não seria alterado.

Exemplo 14:

TO: **Malvinder:** *I have something I must tell you. (Start up)*

TT: Preciso falar uma coisa com você.

TD: Eu preciso falar com você.

f) Omissão de artigo indefinido, substantivo e preposição

O trecho “um tanto do” (artigo indefinido + substantivo + preposição) foi omitido do TT pela DD para melhorar o sincronismo labial da dublagem e a estratégia pareceu ter partido de uma escolha por um conjunto de palavras que não alterasse o entendimento da cena. Dizer que a personagem Amy ingeriu “um tanto do cloreto de potássio” significa dizer que uma quantidade indeterminada da substância foi consumida. A mesma idéia foi transmitida no TD com a ausência da expressão “um tanto de” porque a quantidade de cloreto de potássio continuou indeterminada.

Exemplo 15:

TO: **Valens:** *And when Amy caught on to it, you slipped her some of Coleman's potassium chloride. (Start up)*

TT: E quando Amy descobriu... fez com que ela ingerisse um tanto do cloreto de potássio do Coleman.

TD: E quando Amy descobriu... fez com que ela ingerisse cloreto de potássio do Coleman.

7.4 Tradução adaptada de expressões idiomáticas

Algumas expressões idiomáticas tiveram de ser adaptadas à dublagem pela DD e pelo dublador para que se adequassem ao sincronismo labial ou ao contexto visual. Para tal, os participantes tiveram de trocá-las por expressões idiomáticas de forma e significado similar ou por expressões idiomáticas de significado similar, mas de forma diferente, conforme exponho a seguir.

7.4.1 Uso de uma expressão idiomática de forma e significado similar

A DD e o dublador precisaram negociar uma mudança no TT para obter sincronismo labial e decidiram parafrasear a expressão idiomática “ido em cima dele”. O resultado desta estratégia foi o uso de uma expressão idiomática — “partido pra cima” — de mesmo significado da expressão idiomática do TT e com elementos lexicais equivalentes. A palavra “dele” foi omitida na interferência realizada, pois o diálogo precedente já deixava implícita a referência pessoal.

Exemplo 16:

TO: **Vera:** *So maybe Amy finds out, calls him on it. (Start up)*

TT: Talvez Amy tenha descoberto e ido em cima dele.

TD: Amy pode ter descoberto e partido pra cima.

7.4.2 Uso de uma expressão idiomática de significado similar, mas de forma diferente

A DD interferiu no TT para substituir a expressão idiomática — “ficar de fora” — por uma outra que interagisse melhor com a interpretação do ator da tela ao pronunciar a expressão. Coleman faz um gesto com a mão junto ao pescoço com a intenção de mostrar que a pessoa a quem se refere merece ter o seu pescoço cortado. A expressão substituta é de significado similar à expressão idiomática do TT porque Coleman quer dizer que Scott (personagem referida) merece ser retirado, ou, informalmente falando, ser “cortado” da sociedade que compartilha com Amy.

Exemplo 17:

TO: **Coleman:** [...] *He's seduced by trappings, he deserves to be cut out.* (Start up)

TT: [...] Se deixa seduzir por armadilhas. Merece ficar de fora.

TD: [...] Se deixa seduzir por armadilhas. Merece ser cortado.

7.5 Tradução pela compensação

Nesta seção, mostro como a estratégia da tradução pela compensação, conforme categorizada pelos autores Hervey e Higgins (*apud* Harvey, 1998: 38), foi usada pela DD e pelo dublador. Os autores distinguem quatro tipos de compensação, dentre as quais destaco as três mais usadas pelos participantes:⁶⁸ compensação pelo tipo, compensação pelo deslocamento e compensação pela junção.

7.5.1 Compensação pelo tipo

A compensação pelo tipo ocorre quando o tradutor utiliza diferentes itens lingüísticos no TA para conseguir um efeito diferente do TO, ou seja, o efeito do TO é recriado. A seguir, mostro como a DD e o dublador recriaram determinados trechos do TT e, conseqüentemente, do TO, e que motivos os levaram a empregar essa estratégia.

Exemplo 18:

Para se entender o TD abaixo, é preciso que se saiba que a cena correspondente envolve Carl explicando ao seu filho Ned que, quando ele foi prisioneiro de guerra no Vietnã, só conseguia se comunicar com seus amigos através de um código secreto que eles mesmos

⁶⁸ O outro tipo é a “compensação pela separação”, conforme visto em 2.2.3.5.

inventaram. Carl comenta que cada letra tinha um certo número de batidas e que eles soletravam as palavras nas paredes entre os quartos. Logo, então, Carl mostra para o seu filho, batendo com a mão em uma mureta, como se escreve “Ned” nesse código. A segunda palavra que Carl representa com o código, para Ned adivinhar, é “urso”, mas Ned diz não ter entendido. Daí a resposta de Carl no TO abaixo. O que se lê no TT é uma tradução literal para a fala da personagem, entretanto, para dar um tom mais natural e descontraído ao diálogo, a DD pediu para o dublador mudar a resposta de Carl para “Fácil. Urso, Ned” e gravar a fala com uma entonação que transmitisse a sensação de que Carl estava brincando com seu filho.

A interferência na tradução foi motivada pela impressão que a cena causou à DD, que entendeu que uma resposta mais espontânea naquela situação de brincadeira que envolvia uma criança iria harmonizar melhor com a imagem.

TO: **Carl:** *I said bear. Wanna go see the bears? (Honor)*

TT: Eu disse urso. Quer ir ver os ursos?

TD: Fácil. Urso, Ned. Quer ver os ursos?

Exemplo 19:

A cena da qual faz parte a fala abaixo mostra Carl tendo uma discussão com Daniel. Visivelmente enraivecido e impaciente, Carl ordena que Daniel vá embora, mas este insiste em querer fazer perguntas, provocando Carl. No momento da fala abaixo, Carl tenta encerrar a discussão, pedindo pela última vez para Daniel se retirar. Como esta fala de Carl foi o auge de sua irritação, a DD resolveu substituir o verbo “Acredite” do TT por uma interjeição que expressasse um sentimento de irritabilidade, que “combinasse” com o comportamento da personagem. Entretanto, a recriação da parte do TT correspondente a “Acredite” e a “*Believe me*” do TO aconteceu não somente para reforçar um efeito visual, mas também para haver um melhor sincronismo labial. A locução de duas palavras “Escuta aqui” sincronizou melhor com a locução em inglês “*Believe me*”, esta também composta de duas palavras. A recriação do TT

foi, então, um recurso para atingir dois objetivos: ajustar o TT à imagem e aos movimentos labiais do ator da tela.

TO: **Carl:** *Believe me, there are some things you don't wanna know. Now get outta here!* (Honor)

TT: Acredite, tem umas coisas que você não vai querer saber. Agora vai embora!

TD: Escuta aqui, tem umas coisas que você não vai querer saber. Agora cai fora daqui!

Exemplo 20:

Para melhorar o sincronismo labial da dublagem de parte do TT abaixo, correspondente a “e segure os telefonemas”, a DD e o dublador sugeriram alguns arranjos de palavras e acabaram por escolher uma locução que, embora não fosse a tradução equivalente, preservava o desejo da personagem: não ter a sua conversa em particular interrompida. A opção de usar elementos lingüísticos diferentes daqueles empregados naquela parte do TT e do TO surgiu da necessidade de recriar o texto após outras tentativas com itens lexicais semelhantes aos do TT terem fracassado.

TO: **Coleman:** *Geraldine, thank you, and hold all calls.* (Start up)

TT: Geraldine, obrigado e segure os telefonemas.

TD: Geraldine, obrigado. Não estou pra ninguém.

Exemplo 21:

A DD recriou uma parte do TT abaixo para melhor adequar o texto à oralidade e para torná-lo mais claro. Para a DD, o trecho “deve ter sido uma cena”, tradução dada ao trecho do TO “*It must've been quite a scene*”, não representava o modo usual de se relatar uma situação de desentendimento e irritabilidade. Por isso, precisou recriar aquela parte do TT usando uma expressão que fosse mais natural e que melhor descrevesse o pensamento de Valens quando enunciou a fala.

TO: **Valens:** *It must've been quite a scene when you found out what she wrote.* (Start up)

TT: Bom, deve ter sido uma cena quando você descobriu o que ela escreveu.

TD: Deve ter rolado um estresse quando descobriu o que ela escreveu.

7.5.2 Compensação pelo deslocamento

A compensação pelo deslocamento ocorre quando o efeito no TA se encontra em um ponto diferente do TO. Na dublagem, essa estratégia ocorria quando a DD e o dublador precisavam transferir uma palavra ou um trecho da fala do TT para um outro ponto do texto para melhorar o sincronismo labial. Assim, a informação do TT que precisou ser deslocada não deixou de ser transmitida, somente mudou de posição no texto. Essa estratégia, usada com frequência no TT, se verifica nos cinco exemplos a seguir, como também naqueles expostos no capítulo anterior, em “Deslocamento de palavras para outros pontos do texto”.

Exemplo 22:

A DD interferiu na segunda frase do TT deslocando a palavra “ainda” para o início do texto “por conta da labial”, segundo sua justificativa. Argumentou que a palavra “yet” no final da fala original não estava “batendo” bem com a palavra “real” do final do TT.

TO: **Amy:** *It's all in paper, it's not real yet.* (Start up)

TT: É só no papel. Ainda não é real.

TD: É só no papel. Não é real ainda.

Exemplo 23:

A DD usou algumas estratégias no TT, entre elas, o deslocamento do trecho “essas coisas” para o meio da frase para proporcionar batidas de boca mais parecidas com a fala dublada.

TO: **Scott:** *I admit, I leaned on her for the bad cops. I don't enjoy saying no. (Start up)*

TT: Admito que deixava por conta dela essas coisas, eu não gosto de dizer não.

TD: Eu admito, eu deixava essas coisas por conta dela. Eu não gosto de dizer não.

Exemplo 24:

O dublador transferiu o trecho “o que” do TT para o final da pergunta para sincronizar melhor com o final da fala original.

TO: **Scott:** *So what do we do? (Start up)*

TT: E o que fazemos?

TD: E fazemos o quê?

Exemplo 25:

Precisando melhorar o sincronismo labial do trecho final do TT, a DD decidiu deslocar a palavra “disso” para o meio desse trecho para que a fala pudesse terminar com “muito bem”.

TO: **Scott:** *You don't have to tell me how much better than me Amy was. That's something I knew all about. (Start up)*

TT: Não tem que me dizer como Amy era melhor do que eu. Eu sei muito bem disso.

TD: Não tem que me dizer como a Amy era melhor do que eu. Eu sei disso muito bem.

Exemplo 26:

A DD transferiu o pronome “você” para antes do verbo “encontraria” para a dublagem harmonizar melhor com a “labial” do ator da tela. A interferência resultou no uso do pronome “te”.

TO: **Mayes:** *I know. I asked if I could catch you out here. (Start up)*

TT: Eu sei. Perguntei a ele se encontraria você aqui.

TD: Eu sei. Perguntei se te encontraria aqui.

7.5.3 Compensação pela junção

A compensação pela junção ocorre quando elementos do TO são condensados no TA — estratégia também usada com frequência pela DD e pelo dublador em situações em que precisavam diminuir um determinado trecho da tradução original para que ficasse sincronizado com a movimentação labial do ator da tela. Para condensar um trecho do TT, os participantes reformulavam-no com menos palavras, de acordo com a interpretação que faziam da intenção da personagem. Os exemplos abaixo mostram os trechos das falas que causaram problemas na sincronização labial e o que os participantes fizeram para condensá-los.

Exemplo 27:

Uma das formas que a DD encontrou para melhorar o sincronismo labial entre as falas original e dublada foi compactar a última frase do TT, preservando o sentido. O texto substituto — “Nossos funcionários” — foi adequado à situação porque Scott se referia aos funcionários que ele e Amy tinham em sua empresa.

TO: **Scott:** *You mean, did she have enemies? Yeah. We called them employees.*
(*Start up*)

TT: Tipo, se ela tinha inimigos? Sim. Chamávamos de funcionários.

TD: Se ela tinha inimigos? Claro. Nossos funcionários.

Exemplo 28:

Para diminuir o tempo da fala dublada, a DD condensou os elementos da primeira pergunta do TT em uma outra pergunta que resumiu o que a personagem pretendia saber: se a pessoa com quem conversava estava se referindo ao inverno passado.

TO: **Valens:** *Are we talking last winter? You see her and decided she had to go? (Start up)*

TT: Estamos falando do inverno passado? Você a viu e decidiu que ela tinha que ir?

TD: Foi no inverno passado? Você a viu e decidiu que tinha que sumir?

Exemplo 29:

Para diminuir o TT, a DD resumiu o trecho final “do campo de prisioneiros” usando um texto equivalente — “de lá” —, visto que a personagem se referia essencialmente a um só lugar: a prisão, palavra que já tinha sido usada no início do TT.

TO: **Stillman:** *He was a Roxborough guy same as Carl, didn't make it out of the prison camp. (Honor)*

TT: Ele ficou na mesma prisão que Carl. Mas não conseguiu sair do campo de prisioneiros.

TD: Ele ficou na mesma prisão que Carl. Mas não conseguiu sair de lá.

Exemplo 30:

Depois de ter constatado que o TT estava grande para sincronizar com o TO, o dublador sugeriu à DD que o trecho final do TT — “terminou com você” — fosse resumido para “terminamos”. Embora a mudança não tenha explicitado a pessoa que executou a ação, como assim está no TT e no TO, tendo generalizado o sujeito (“nós”), o espectador toma conhecimento de quem foi responsável pelo término da relação na fala seguinte, de Janet, que é a resposta dada a Carl: “Deixou um bilhete ridículo na caixa de correios. ‘Preciso ser livre.’” Ou seja, a informação suprimida com a interferência do dublador logo pôde ser recuperada na fala seguinte. A perda de significado do TT abaixo após a interferência do dublador ocorreu, portanto, somente nesta fala, mas não no diálogo.

TO: **Carl:** *Remember when I broke up with you? (Honor)*

TT: (Reação) Lembra de quando terminei com você?

TD: (Reação) Lembra de quando terminamos?

7.6 Equivalência gramatical

As diferenças nas estruturas gramaticais entre a LO e a LA geralmente demandam uma mudança no conteúdo de informação no TO, conforme argumenta Baker (1992: 83-87). A diferença gramatical entre o inglês e o português relativa à referência pessoal algumas vezes fez a DD e o dublador interferirem no TT para retirar um pronome ambíguo, assim evitando uma possível interpretação equivocada por parte do espectador, ou para fazer uma melhor associação entre a fala e a cena. O pronome pessoal “*you*” e os adjetivos possessivos “*his*” e “*her*” das falas originais foram os elementos gramaticais que, nesses casos, receberam uma tradução diferente à do TT por parte da DD e/ou do dublador porque a tradução não era a mais adequada, conforme explicara a DD.

A seguir, mostro por que a tradução no roteiro para esses elementos de referência pessoal em inglês não foi a ideal para esses participantes e que estratégias usaram para resolverem os problemas daí decorrentes.

7.6.1 Interferência para melhorar a associação entre a fala e a cena

Segundo a DD, o pronome em inglês “*you*” deve ser traduzido com base na cena em que está sendo usado, portanto, é imprescindível que o tradutor assista ao que está se passando na tela para fazer a tradução certa do pronome — no singular ou no plural — e, conseqüentemente, do verbo correspondente também. Julgando que a melhor tradução para “*you*” no exemplo a seguir seria “vocês”, e não “você”, a DD interferiu no TT.

A cena envolve quatro personagens: Taylor, Nancy, Valens e Vera. Taylor é um menino que está fazendo uma pesquisa em um computador da escola para mostrar aos detetives Valens e Vera um texto com ameaças de morte que encontrou no disco rígido. Os

detetives e a mãe do menino (Nancy) estão atrás dele, enquanto ele observa a tela do computador e diz que eles já podem olhar. A DD apontou que o pronome “you” do TO dessa cena pode ser entendido como “vocês” e, portanto, uma tradução que concordasse com o pronome pessoal no plural, como, por exemplo, “já podem olhar”, auxiliaria o espectador a compreender que todos as personagens da cena estão englobadas pelo pronome.

Exemplo 31:

TO: **Nancy:** *No. I just can't do PE. It's up. You can look. (Start up)*

TT: Não. Só não posso fazer educação física. Pronto, já pode olhar.

TD: Não. Só não posso fazer educação física. Pronto, já podem olhar.

7.6.2 Interferência para evitar ambigüidade

Para beneficiar o entendimento do espectador, o tradutor evita empregar termos ambíguos — uma importante estratégia de tradução segundo a DD, que apontou os adjetivos possessivos em português “seu”, “sua”, “seus” e “suas” como bons exemplos de palavras que podem ser mal interpretadas. Assinalou acreditar que os adjetivos “his”, “her” e “their” devem, de preferência, ser traduzidos para “dele”, “dela” e “deles/delas”, respectivamente, em falas que podem fazer o espectador pensar, mesmo que por um momento, que a personagem se refere à pessoa com que está falando, e não a uma terceira pessoa.

No exemplo abaixo, a DD e o dublador negociaram a forma de intervir no TT para melhorar o sincronismo labial e o entendimento do texto. Para resolverem esse último problema, substituíram o pronome “seu” pelo pronome “dele” para deixar claro que a personagem Carl estava se referindo a uma terceira pessoa: seu filho que estava sentado à sua frente em um restaurante. No exemplo a seguir, Carl está falando diretamente com a garçonete.

Exemplo 32:

TO: **Carl**: I'm his dad. Carl Burton. Hi. (Honor)

TT: Sou seu pai. (Risos) Carl Burton. Oi.

TD: Eu sou o pai dele. Carl Burton. Oi.

7.7 Equivalência textual: coesão

Estratégias de tradução para obter equivalência textual através da coesão também compuseram o conjunto de modificações feitas no TT pela DD e pelo dublador. Esses participantes constantemente tomavam decisões para melhorar as relações entre as falas vizinhas do TT ou entre itens lingüísticos dentro de uma mesma fala, com o objetivo de evitar uma interpretação errada ou de acertar o sincronismo labial.

Relaciono abaixo os cinco principais componentes da coesão lexical citados por Baker (1992: 180), trabalhados pela DD e pelo dublador, com exemplos para cada um deles: referência, substituição, elipse, conjunção e coesão lexical.

7.7.1 Referência

Quando a DD e o dublador interferiam no TT por causa de um problema relativo à referência, na maioria das vezes, incluíam ou omitiam um pronome pessoal para conseguir sincronismo labial entre as falas original e dublada, conforme mostrei em 6.1 e 6.2, respectivamente. Outras vezes procuravam evitar uma interpretação ambígua substituindo a palavra relativa à referência ou incluindo um pronome pessoal que estava oculto e que, por isso, poderia deixar o espectador confuso. Os exemplos abaixo mostram este último caso.

Exemplo 33:

Na cena abaixo, o detetive Vera quer saber de Coleman se o fato de ter perdido o capital que investiu na empresa de Amy e Scott não teve importância para ele. Como a referência do verbo “custar” não está especificada no TT, a DD introduziu no texto o pronome “lhe” para deixar claro que esse investimento era de Coleman e que, portanto, poderia tê-lo deixado furioso. A DD quis que o pronome pessoal relativo ao verbo fosse explicitado assim como foi na fala original de Vera com o pronome “you”.

TO: **Vera:** *And the millions they cost you? No feelings about that? (Start up)*

TT: E os milhões que custaram... Não se importou?

TD: E os milhões que lhe custaram... Não teve importância?

Exemplo 34:

Percebendo que o objeto do verbo “puxar” não existia no TT abaixo, o que fez a frase ficar incoerente, a DD incluiu o pronome pessoal “você” após o verbo depois de conferir na fala original que o pronome que estava sendo usado era “you”.

TO: **Coleman:** *And what did you say you would do if anything got in your way? If any sandbag started dragging you down? (Start up)*

TT: E o que disse sobre o que faria se alguém tentasse atrapalhar? Se um saco de areia começasse a puxar pra baixo?

TD: E o que disse sobre o que faria se alguém atrapalhasse? Se um saco de areia começasse a puxar você pra baixo?

7.7.2 Substituição

A estratégia da substituição, conforme descrita por Baker (1992: 186-187), foi usada pela DD e pelo dublador quando precisavam reduzir o tamanho do TT para conseguirem sincronismo labial. Essa estratégia era rapidamente lembrada pelos participantes e, em geral, era bem eficaz, quer dizer, não precisavam desistir dessa estratégia, por não ter sido bem-sucedida, para tentarem outra que resolvesse o problema.

Exemplo 35:

Precisando trocar a palavra “desesperada” do TT por uma outra mais curta para poder encaixá-la melhor nas “batidas de boca” do ator da tela, o dublador interferiu na tradução e substituiu a palavra por uma outra equivalente e de menos sílabas — “assim”.

TO: **Amy:** *And a sound business idea. The users will be desperate. Desperate people pay. (Start up)*

TT: E uma ótima idéia de negócios. Os usuários vão estar desesperados. Gente desesperada paga.

TD: E uma ótima idéia de negócios. Os usuários vão estar desesperados. Gente assim paga.

Exemplo 36:

Para conseguir um TT menor, a DD substituiu o trecho repetido “não agüentaria” do TT por uma única palavra, a conjunção “nem”, que foi um equivalente naquele ponto da fala. Portanto, o TD continuou transmitindo o mesmo significado que o TT.

TO: **Scott:** *No. I was trapped. I couldn't face jail. And I couldn't face her finding out. [...] (Start up)*

TT: Não. Foi uma cilada. Eu não agüentaria a cadeia. E não agüentaria que ela descobrisse. [...]

TD: Não. Foi uma cilada. Eu não agüentaria a cadeia. E nem que ela descobrisse. [...]

7.7.3 Elipse

A elipse foi muitas vezes usada pela DD e pelo dublador para obter coesão textual visto a necessidade que tinham de diminuir a extensão do TT para que a fala dublada ficasse o mais sincronizada possível com a fala original. Os itens lingüísticos omitidos eram, geralmente, repetições desnecessárias e palavras não relevantes à compreensão da fala porque não acrescentavam nenhum significado importante à fala ou porque estavam implícitas no contexto ou porque poderiam ser reproduzidas através da entonação do dublador. Em 6.2, mostrei essa estratégia como uma das mudanças introduzidas no TT para a dublagem, sob o título de “Omissão de palavras”. Aqui, entretanto, a intenção do enfoque a essa estratégia é relacioná-la com a citação de Baker (1992: 180), que a incluiu como uma das ferramentas do tradutor para quando deseja obter coesão textual. Relembro essa estratégia usada na gravação da dublagem citando mais três exemplos.

Exemplo 37:

O pronome “ele” sublinhado no TT abaixo não estava sincronizando com as aberturas labiais do ator da tela. Para melhorar o sincronismo labial, a DD optou por omitir o pronome porque estaria implícito na elipse tanto pelo fato de esse pronome já estar iniciando a fala quanto pelo fato do verbo “deixar-se” estar conjugado na segunda pessoa do singular e estar seguindo o exemplo do verbo “querer” na locução anterior, também com o pronome oculto. O uso da elipse foi suficiente para acertar as “batidas de boca”.

TO: **Coleman:** *He's dead weight. He's showing off. He's seduced by trappings. He deserves to be cut out. (Start up)*

TT: Ele é peso morto. Quer aparecer. Ele... (reação) se deixa seduzir por armadilhas. Merece ficar de fora.

TD: Ele é peso morto. Quer aparecer. (Reação) Se deixa seduzir por armadilhas. Merece ser cortado.

Exemplo 38:

Precisando melhorar o sincronismo labial entre a fala dublada e a fala original, a DD quis diminuir um pouco o final do TT e, como o substantivo “ano” estava sendo repetido na oração, resolveu omiti-lo, já que seu uso naquele ponto do texto seria desnecessário. A referência ficou implícita porque a palavra “ano” está muito perto do ponto onde ocorreu a elipse.

TO: **Stillman:** *Oh, Scotty, you're not gonna know. Not next year, not the year after. (Start up)*

TT: (Reação) Scotty, você não vai fazer. Nem no próximo ano, nem no ano seguinte.

TD: (Reação) Scotty, você nunca vai fazer. Nem no próximo ano, nem no seguinte.

Exemplo 39:

Para sincronizar melhor as falas original e dublada, o dublador desfez a repetição contínua da referência pessoal do TT, omitindo a referência na segunda vez que foi usada, pois não acrescentava nenhum significado à fala.

TO: **Carl:** *So these people, they made me stay over in Vietnam. (Honor)*

TT: Então, essas pessoas, elas me fizeram ficar no Vietnã.

TD: Então, essas pessoas, me fizeram ficar no Vietnã.

7.7.4 Conjunção

Conjunções foram incluídas no TT não somente para melhorar o sincronismo labial, mas também para tornar o texto mais coeso e mais fácil de ser entendido. O uso de uma conjunção adequada ajuda o espectador a estabelecer uma relação mais correta entre as frases de uma mesma fala ou com a fala anterior.

A seguir, dois exemplos mostram como a inserção de uma conjunção pôde, segundo a DD e o dublador, tornar as falas mais claras.

Exemplo 40:

Para a intenção da personagem no trecho da fala abaixo ficar mais clara, a DD e o dublador combinaram introduzir entre as duas orações do TT uma conjunção de adição no lugar da vírgula. Dessa forma, a segunda oração estabeleceria uma relação de seqüência com a oração anterior. Segundo esses participantes, com a conjunção, o espectador entenderia mais facilmente que a personagem referida estava desesperada (para comprar drogas) e, por isso, precisou penhorar os seus braceletes para conseguir dinheiro.

TO: **Valens**: [...] *Maybe he got desperate, tried to pawn the bracelets. (Honor)*

TT: [...] Talvez tenha ficado desesperado, tentou penhorar os braceletes.

TD: [...] Talvez tenha ficado desesperado e tentou penhorar os braceletes.

Exemplo 41:

Ken, personagem que enunciou a fala abaixo, respondeu à seguinte fala de Stillman: “Carl aparece na recepção do enterro a que foi desconvidado. Como ele está?” Conforme explicação da DD, Ken quis dizer que Carl não era bem-vindo nessa recepção e era visto como uma pessoa adversária, agindo da mesma maneira que um antagonista, por esse motivo, incluiu no início da fala de Ken a conjunção “como” para ficar mais evidente que a resposta estava relacionada com a pergunta e para o significado da fala ficar mais claro.

TO: **Ken**: *Antagonistic. He's looking for trouble. (Honor)*

TT: Antagonista. Procurando problemas.

TD: Como antagonista. Atrás de problemas.

7.7.5 Coesão lexical

A DD e o dublador, às vezes, tiveram de incluir no TT uma palavra, como uma preposição, por exemplo, para ajudar o espectador a lembrar de um ou mais itens da fala anterior. Essa união das falas, através dos elementos de relação, tornava o diálogo mais coeso e mais fácil para o espectador fazer as referências certas.

Os três exemplos abaixo mostram o que a DD e o dublador fizeram para tornar as falas mais lexicalmente coesas.

Exemplo 42:

A fala de Valens abaixo ocorreu logo após a fala de Daniel — “Achei que o Carl pudesse me ajudar.” Segundo a DD, a fala de Valens deveria começar com a preposição “a” para concordar com o verbo “ajudar” usado na fala de Daniel. Como a intenção de Valens era completar a frase de Daniel, a DD julgou que a preposição tornaria as duas falas mais interligadas.

TO: **Valens:** *Fill in the gap. (Honor)*

TT: Preencher as lacunas.

TD: A preencher as lacunas.

Exemplo 43:

Taylor, personagem da fala abaixo, é um menino que está pesquisando em um diário armazenado em um computador o que é ou quem é “Amy Lind”. Primeiramente pensou que pudesse ser o nome de uma peça teatral, mas acabou descobrindo que “Amy Lind” era uma pessoa, mas que já tinha morrido. Para fazer referência à idéia de adversidade entre essas duas conclusões sobre Amy Lind, a DD inseriu a palavra “só” antes da frase final “que está morta”.

TO: **Taylor:** *That's what I thought. But then I looked up the name. Amy Lind's an actual person. Who's like, actually dead. (Start up)*

TT: Foi o que eu pensei. Mas aí pesquisei o nome. Amy Lind é uma pessoa de verdade. Que está morta.

TD: Foi o que eu pensei. Mas aí pesquisei o nome. Amy Lind é uma pessoa de verdade. Só que tá morta.

Exemplo 44:

A fala seguinte, de Malvinder, é uma resposta à pergunta de Valens — “A amizade entre Scott e Amy também afundou?” Com o intuito de deixar as duas falas mais

coerentemente ligadas, a DD trocou a preposição “ao” do TT pela preposição + artigo “num” para dar o sentido correto ao verbo “afundar” e ao resto da frase.

TO: **Malvinder**: *Into silence. Like a shout. (Start up)*

TT: Ao silêncio. Que gritava.

TD: Num silêncio. Que gritava.

Com os exemplos deste capítulo, procurei mostrar que a DD e o dublador usam estratégias de tradução para resolverem os problemas que o TT por vezes lhes apresenta. Esses problemas lhes surgem em duplo desafio: agrupar os signos lingüísticos de modo que a fala da personagem fique coerente, significativa e de fácil assimilação por parte dos espectadores e, ao mesmo tempo, integrar esse texto harmoniosamente com a imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito desta dissertação foi verificar de que modo os participantes do processo de gravação da dublagem interferiram na tradução dos roteiros dos episódios *Honor* e *Start up*, da série policial *Cold Case*, e analisar as estratégias que usaram para alterar as falas das personagens tal como apareciam nos roteiros traduzidos para atender às exigências da dublagem.

Inicialmente, fiz uma introdução à Tradução Audiovisual, onde expliquei, entre outras coisas, o que são a dublagem e a legendagem. Além disso, argumentei que este campo de estudo deveria ser mais investigado no Brasil e que profissionais de empresas especializadas na produção de métodos audiovisuais e pesquisadores se beneficiariam com a troca de suas experiências na área. Indiquei, também, ser oportuno o ensino da Tradução Audiovisual devido à grande demanda por esta modalidade na mídia atual no Brasil.

Após essa introdução, fiz um resumo do estudo de Baker (1992) sobre o problema da não-equivalência na tradução e estratégias de tradução utilizadas quando da ocorrência desse problema. Fiz referência, também, ao estudo de Harvey (1998) a respeito da estratégia da compensação. Esse foi o referencial teórico que norteou a análise de dados, apresentada no capítulo sete, e que ajudou a compreender melhor as estratégias empregadas pela DD e pelo dublador.

Em seguida, discorri sobre a prática metodológica que orientou minha pesquisa — a etnográfica qualitativa —, justificando por que foi a que melhor propiciou subsídios para a sua realização. Descrevi o contexto da pesquisa (verificação do processo de gravação da dublagem em uma empresa especializada), os participantes (DD, dubladores e técnico de áudio) e os instrumentos (entrevistas, diário de campo, gravação em fitas cassetes, TT, TD, vídeo e TO). Expliquei, por exemplo, por que decidi observar as sessões de dublagem no estúdio da técnica, em que momentos dialoguei com a DD, por que a empresa de dublagem

não me concedeu o vídeo dos episódios observados, tampouco o TO, e como, posteriormente, os obtive.

Dando seqüência à metodologia de pesquisa, mostrei como se dá o processo de gravação da dublagem, baseando-me nas observações da pesquisa *in loco*. Expliquei o que é uma produção de dublagem, a importância do sistema de gravação *Pro Tools* e quais as atividades exercidas pelo técnico de áudio, pela DD e pelo dublador. Fiz também uma descrição dos estúdios de gravação da técnica e dos dubladores, apresentando, inclusive, ilustrações desses locais de trabalho. Por fim, apresentei uma lista das expressões usadas no jargão da área.

Depois da descrição do processo de gravação da dublagem, expliquei como o roteiro da dublagem é manuseado pelos dubladores e como é constituído, com exemplos e ilustrações extraídos dos roteiros dos episódios observados. Foi mostrado, por exemplo, de que forma as personagens, as legendas, os vozerios e as reações são indicados no roteiro, e como números, horários, medidas, siglas e pontuações são grafados para evitar erros de leitura do dublador.

Após a apresentação do roteiro, expus, nos dois últimos capítulos, a análise das interferências feitas pelos profissionais da dublagem nos roteiros de *Honor* e *Start up*, com base nos exemplos colhidos em campo. A razão de ter apresentado vários exemplos foi para fornecer dados suficientes para sustentar minhas asserções. Os tipos de estratégias identificados constituíram as categorias de análise dos dados colhidos. São a essas estratégias, portanto, que dedico minhas considerações finais.

As estratégias usadas pelo diretor de dublagem e pelo dublador visam a atender a uma exigência primordial da dublagem: adequar o texto do roteiro à imagem. Essa adequação inclui sincronizar o TT com a movimentação labial do ator da tela e realizar uma melhor interação entre o TT e outras imagens.

Estratégias para proporcionar a sincronização do TT com a movimentação labial do ator da tela são usadas no roteiro pelos profissionais da dublagem quando o tempo de fala do TT está maior ou menor do que o tempo de fala do TO ou quando a articulação do TT não se assemelha com a articulação do TO. No primeiro caso, o dublador pode interpretar a sua fala omitindo ou incluindo palavras (estratégias recorrentes) e, assim, pode conseguir um texto (TD) que termine simultaneamente com o texto do ator da tela (TO). Ou seja, os profissionais da dublagem interferem no TT para que a voz do dublador não continue a ser ouvida depois do ator da tela ter acabado de falar (exemplo 30, seção 6.2.1, entre outros) ou para que o ator da tela não continue falando sem som, isto é, sem texto (exemplo 16, seção 6.1.2, entre outros).

Outras estratégias para reduzir ou aumentar o volume textual do roteiro podem ser usadas, conforme mostrei no capítulo seis, entre elas, compactação do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala (seção 6.7) e aumento do texto através da reformulação de um trecho da fala ou de toda a fala (seção 6.8).

No segundo caso, quando o TT e o TO não se assemelham na articulação, os profissionais da dublagem interferem na tradução do roteiro para que haja sincronismo labial e para dar a ilusão de que os atores da tela estão interpretando na LA. Este tipo de interferência ocorreu na fala do exemplo 15, da seção 6.1.2, entre outras.

Os profissionais da dublagem também podem querer alterar o TT para colocar texto “na boca” do ator da tela mesmo quando não há nenhum som original. Para preencher certas aberturas labiais, inserem uma ou mais palavras no TT e, dessa forma, evitam que fique a impressão no espectador de que a dublagem foi mal feita. O uso dessa estratégia pode ser observado no exemplo 12, da seção 6.1.1, entre outros.

A adequação do texto a outras imagens para uma melhor interação é realizada quando os profissionais da dublagem acreditam que a fala e a reação da personagem podem ficar mais

interligadas, tornando a situação interpretada mais autêntica. Este tipo de adequação foi feito na fala do exemplo 67, da seção 6.12, entre outras, quando a DD decidiu trocar o trecho da fala “Tudo bem” (“OK”) de Carl para “Vamos”. Porque, na imagem, a personagem pegava seu filho pela mão para levá-lo embora.

Percebe-se que a imagem e o TT são instrumentos de trabalho sempre confrontados pelos profissionais da dublagem, sendo indissociáveis e, portanto, são examinados pelos profissionais da dublagem simultaneamente.

A interferência do diretor de dublagem e do dublador no roteiro também pode ocorrer para tornar o texto mais claro, como observado no exemplo 21, da seção 7.5.1, livre de ambigüidades, como observado no exemplo 32, da seção 7.6.2 e mais natural, como observado no exemplo 9, da seção 7.2.2.

Ao interferirem no roteiro para conseguir sincronismo audiovisual e um texto mais claro e natural quando as possibilidades de se preservar a tradução original se extinguem, os profissionais da dublagem refletem a respeito das estratégias que pretendem usar, pesam suas decisões, avaliam o resultado, cientes de que podem comprometer o entendimento de uma situação ou dar-lhe outro sentido, se não tomarem o cuidado de levar em consideração questões lingüísticas e culturais. Dessa forma, se “apoderam” do exercício da criação à procura de equivalência e de contextualização. Portanto, deixam no produto final as marcas de sua percepção, tendo-se apropriado de uma nova autoria.

Todas essas considerações a respeito do trabalho dos profissionais da dublagem fizeram-me entender o papel que, por vezes, exercem: o de tradutores. Além do mais, empregam estratégias no roteiro que são equiparadas àquelas usadas por tradutores, que foram apresentadas na revisão da literatura de Baker (1992) e Harvey (1998) e retomadas no capítulo sete.

Concluindo, a dublagem não é o resultado apenas da tradução feita pelo tradutor, mas também de um processo de negociações, testagens e decisões tomadas em comum acordo entre o diretor de dublagem e o dublador. A participação destes profissionais na tradução para dublagem é necessária porque, estando o tradutor ausente nas gravações, este não poderá dizer ao dublador que estratégia de tradução usar quando o texto do roteiro apresentar algum problema à dublagem. Ou seja, a autoria da tradução do material audiovisual não termina nas mãos do tradutor, mas na orientação do diretor de dublagem e na voz do dublador.

Com esta constatação, acredito poder sugerir que o diretor de dublagem e o dublador são os co-autores da tradução para dublagem. Dada a importância do papel exercido por estes profissionais, espero, com o presente estudo, ter colaborado para valorizar o trabalho que executam, ainda pouco conhecido em sua plenitude pelo público em geral.

Espero, também, ter aberto um caminho que outros pesquisadores possam trilhar para desenvolver futuros estudos de questões ainda pouco exploradas no campo da Tradução Audiovisual.

REFERÊNCIAS

ALLWRIGHT, Richard; BAILY, Kathleen M. (eds.). *Getting Started - the question of approach*. In: _____. *Focus on the language classroom: an introduction to classroom research for language teachers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 35-53.

ARAÚJO, Vera L. S. *Ser ou não ser natural, eis a questão dos clichês de emoção na tradução audiovisual*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

_____. The academic perspective - Audiovisual translation research in Brazil and in Europe. Belo Horizonte, *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*, v. 2, n. 2, p. 70-73, 2002.

BAKER, Mona. *In Other Words: a coursebook on translation*. Londres: Routledge, 1992.

_____; HOCHÉL, Braño. Dubbing. In: BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998, p. 74-76. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=ewBfSBo8rRsC&lpg=PA74&dq=dubbing&prev=http://print.google.com/print%3Fq%3Ddubbing%26btnG%3DSearch%2BPrint&pg=PA75&sig=TeZFSWICHlUnWhM2Lbsq-MwAfOg&hl=pt-BR#PRA1-PA74,M1>>. Acesso em: 21 jan. 2007.

BARBASH, Liisa; TAYLOR, Lucien. *Cross-Cultural Filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. University of California Press, 1997, p. 421-426. Disponível em: <<http://print.google.com/print?id=omwNpTZ6LoUC&lpg=PA424&dq=phrases+rather+than+whole+speeches&prev=http://print.google.com/print%3Fie%3DUTF-8%26q%3Dphrases%2Brather%2Bthan%2Bwhole%2Bspeeches%26btnG%3DSearch&pg=P1&printsec=0&sig=tkB9UPY7n9ZtU2mICTrCEgrDHxA>>. Acesso em: 10 set. 2005.

BORG, Simon. Writing up qualitative research. *Research News IATEFL*, v. 10, 1997, p. 1-8.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões e dá outras providências. Diário Oficial da União, D.F., 26 maio 1978. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm>. Acesso em: 16 jun. 2006.

CARRANCHO, Angela. *Metodologia da Pesquisa Aplicada à Educação*. Rio de Janeiro: Waldyr Lima Editora, 2005.

CARVALHO, Carolina A. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

CLARK, Barbara; SPOHR, Susan. *Guide to Postproduction for TV and Film: Managing the Process*. 2nd ed. New York: Focal Press, 2002, p. 196-198. Disponível em: <http://print.google.com/print?id=Jf3ugCkK_O8C&dq=Although+there+are+separate+music&prev=http://print.google.com/print%3Fq%3DAAlthough%2Bthere%2Bare%2Bseparate%2Bmusic%26btnG%3DSearch%2BPrint&pg=PP1&printsec=0&lpg=PP1&sig=YFN40D7uV4pRF4VcP4hhdbJVd6Q>. Acesso em: 10 ago. 2005.

COLD Case. *Honor*. Ano 3, episódio 8. Direção: Paris Barclay. Intérpretes: John Allsopp, Whitney Allen, Christopher Cousins, entre outros. EUA, 2005. Policial. 1 DVD.

_____. *Start up*. Ano 3, episódio 7. Direção: James Whitmore Jr. Intérpretes: Kathryn Morris, John Finn, Thom Barry, entre outros. EUA, 2005. Policial. 1 DVD.

CRONIN, Michael. *Translating Ireland: translation, languages, culture*. Cork: Cork University Press, 1996, p. 195-196. Disponível em: <<http://print.google.com/print?id=nAosIE8GVcsC&lpg=PA195&dq=Dubbing+translation&prev=http://print.google.com/print%3Fie%3DUTF-8%26prev%3Dhttp%253A%252F%252Fprint.google.com%252Fprint%253Fie%253DUTF-8%2526q%253DDubbing%252Btranslation%2526btnG%253DSearch%26q%3DDubbing%2Btranslation%26btnG%3DSearch%2BAll%2Bbooks&pg=PP1&printsec=0&sig=wxmdr0SCdmc6DVkGSn0v9aK6gzk>>. Acesso em: 30 set. 2005.

DIAS, Flavio. *Dicas – Dublagem*. RetrôTV – O portal brasileiro, 2006. Disponível em: <<http://retrotv.uol.com.br/dublagem/dicas.html>>. Acesso em: 25 jun. 2006.

DIAS, Ivo. Entrevista pessoal à autora desta dissertação. Rio de Janeiro, 2006.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Audiovisual Translation in the Third Millennium. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (eds.). *Translation Today: trends and perspectives*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters, 2003, p. 192-204. Disponível em: <<http://print.google.com/print?id=hJxVffwZEDgC&dq=dubbing+translation&prev=http://print.google.com/print%3Fq%3Ddubbing%2Btranslation%26btnG%3DSearch%2BPrint&lpg=PA195&pg=PA194&sig=h8A1NNDsfJizVBRgyUCOXZs8pDA>>. Acesso em: 28 set. 2005.

DIGIDESIGN. Avid Technology, Inc., 1996-2007. Disponível em: <www.digidesign.com>. Acesso em: 30 jan. 2007.

FAWCET, Peter. Translating Film. In: Harris, Geoffrey. *On translating French literature and film*. Atlanta, GA: Rodopi, 1996, p. 66-85. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=wUbGJ8kozAoC&pg=PA1&ots=Dp8LBsSCwx&dq=On+Translating+French+literature&hl=pt-BR&sig=EA06IXAfjZF4XNtABC3CVBeOxyM>>. Acesso em: 30 set. 2005.

FRANCO, Eliane P. C. The subject perspective - Audiovisual translation research in Brazil and in Europe. Belo Horizonte, *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*, v. 2, n. 2, p. 65-68, 2002.

FREITAS, Maria T. A. A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In: FREITAS, Maria T. A. et al. *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 26-38.

GOTTLIEB, Henrik. Subtitling. In: BAKER, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 1998, p. 244-248. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=ewBfSBo8rRsC&lpg=PA74&dq=dubbing&prev=http://print.google.com/print%3Fq%3Ddubbing%26btnG%3DSearch%2BPrint&pg=PA75&sig=TeZF5WICHlUnWhM2Lbsq-MwAfOg&hl=pt-BR#PRA1-PA244,M1>>. Acesso em: 17 jun. 2006.

HARVEY, Keith. Compensation. In: BAKER, Mona (ed.). *Routledge Enciclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998, p. 37-40. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=ewBfSBo8rRsC&lpg=PA74&dq=dubbing&prev=http://print.google.com/print%3Fq%3Ddubbing%26btnG%3DSearch%2BPrint&pg=PA75&sig=TeZF5WICHlUnWhM2Lbsq-MwAfOg&hl=pt-BR#PRA1-PA74,M1>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

HOLMES, John. *The Teacher as Researcher*. Working Papers 17. São Paulo: PUC, 1986.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 63-72.

JOIA, Lucia K. A tradução audiovisual e a voz do tradutor. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 75-98, 2004.

JUNIOR, Figueira. *Dublagem*, 2006. Disponível em: <www.figueirajunior.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 6 jun. 2006.

KAWIN, Bruce F. *How Movies Work*. Los Angeles: University of California Press, 1992. Disponível em:

<http://books.google.com/books?id=YfMMvKyQsHMC&pg=PA463&lpg=PA462&dq=dubbing&hl=pt-BR&output=html&sig=vcx2oZCuhls_FeJkTNY0DjYKipI>. Acesso em: 15 jan. 2007.

LOUISE, Sumára. Entrevista à autora desta dissertação, por *e-mail*, 2006.

McDONOUGH, Jo; McDONOUGH, Steven. *Research Methods for English Teachers*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

NEWMARK, Peter. Translation As Means or End — As Imitation or Creation. In: _____. *About Translation*. Toronto: Multilingual Matters, 1991, p. 1-13. Disponível em: <<http://print.google.com/print?id=8usCJVZY1vkC&lpg=PA3&dq=dubbing+translation&prev=http://print.google.com/print%3Fq%3Ddubbing%2Btranslation%26ie%3DUTF-8%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D30&pg=PP1&printsec=0&sig=5c2jOxmpXumwlcggrXPvuoVZlyA>>. Acesso em: 13 jan. 2007.

NOBRE, Antonia C. R. A Influência do Ambiente Audiovisual na Legendação de Filmes. *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 75-82, 2002.

NUNAN, David. *Research Methods in Language Learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

O'CONNELL, Eithne. Translating for children. In: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (eds.). *Word, Text, Translation: liber amicorum for Peter Newmark*. Clevedon: Multilingual Matters, 1999, p. 208-216. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=uB_ghXc1N1IC&lpg=PA214&dq=Dubbing+translation&prev=http://print.google.com/print%3Fie%3DUTF-8%26q%3DDubbing%2Btranslation%26btnG%3DSearch&pg=PA213&sig=WfyYbMAZ5BeEdV_ckO1qLgqdPo8&hl=pt-BR#PPA214,M1>. Acesso em: 14 nov. 2006.

ROSENBERG, Renato. Entrevista. In: BENEDETTI, Ivone C.; SOBRAL, Adail (orgs.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003, p. 163-170.

SATED-RJ. Convenção de Dublagem, 2005. Disponível em: <http://www.satedrj.org.br/leis_e_convencoes_convencoes4.asp>. Acesso em: 23 jun. 2006.

_____. Funções em que se desempenham atividades artísticas, 2006. Disponível em: <http://www.satedrj.org.br/leis_e_convencoes_convencoes4.asp>. Acesso em: 23 jun. 2006.

SOUZA, Marcos F. P. S. F. *A Tradução para a Preparação de Legendas em Português para Programas Televisivos de Língua Inglesa: Estudo de Dois Casos*. Dissertação de Mestrado em Lingüística Aplicada. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1999.

SPRADLEY, James P. *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

TRINDADE, Elaine A. Entrevista. In: BENEDETTI, Ivone C.; SOBRAL, Adail (orgs.). *Conversas com tradutores: balanços e perspectivas da tradução*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003, p. 182-190.