

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA
Área de Concentração: Semiótica e Lingüística Geral

**TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: A VARIAÇÃO LEXICAL DIAFÁSICA
NA TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM E LEGENDAGEM
DE FILMES DE LÍNGUA INGLESA**

LÍVIA ROSA RODRIGUES DE SOUZA BARROS

São Paulo
2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA
Área de Concentração: Semiótica e Lingüística Geral

**TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: A VARIAÇÃO LEXICAL DIAFÁSICA
NA TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM E LEGENDAGEM
DE FILMES DE LÍNGUA INGLESA**

LÍVIA ROSA RODRIGUES DE SOUZA BARROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística, do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa

São Paulo
2006

Dedico à Débora e ao Lucas, meus filhos, razões de todas as lutas de minha vida, meus críticos, meus amigos, meus amores... "Quando os anjos me perguntarem do que mais gostei vou dizer a eles que foi de vocês!" (adaptada do filme *Cidade dos Anjos*, 1998).

AGRADECIMENTOS

Uma das coisas mais interessantes de se observar é que, mesmo quando se pensa que está fazendo um trabalho sozinho, nunca se faz nada sem que, de alguma forma, outras pessoas estejam envolvidas. Deixo aqui meus agradecimentos, fazendo minhas as palavras tiradas dos roteiros de tantos filmes que nos emocionaram e divertiram. Espero que retratem tudo o que vocês significam para mim e o que fizeram por mim:

Ao meu paizinho querido: "Evite desencorajar-se: mantenha-se ocupado e faça do otimismo a sua maneira de viver. Isso restaura a fé em si." (Lucille Ball, estrela da série de TV *I Love Lucy*, 1953);

À minha mãezinha querida: "Você me faz querer ser uma pessoa melhor". (*Encontro Marcado*, 1998);

Ao meu marido Mauro: "Descubra quem você é e faça disso um propósito". (*Um Amor para Recordar*, 2003);

Ao meu irmão e às minhas irmãs tão amados: "Somos mais do que mil, somos um" (*O Rei Leão*, 1994);

À minha amiguinha Babinha: "O amor que sinto por você é como o vento, não posso ver, mas, posso sentir". (*Um Amor para Recordar*, 2003);

Às minhas margaridinhas tão queridas: "Adoro margaridas. Elas são tão amiguinhas. Não acha que as margaridas são as flores mais amiguinhas do mundo?" (*Mensagem para você*, 1998);

À minha amiga, companheira e siamesa irmã Bá: "A vida recompensa os corajosos" (*Outono em Nova York*, 2000); "As guerras acabam, mas os guerreiros são eternos" (*Swat*, 2003); e "A coisa mais importante que se pode aprender na vida é amar. E em troca, amado ser" (*Moulin Rouge*, 2001);

Ao Professor Francis Henrik Aubert, cujos conhecimentos eu tanto admiro, por seus sábios conselhos: "Eu posso apenas lhe mostrar a porta, mas é você quem deve atravessá-la." (*Matrix*, 1999);

À Professora Denise Aparecida Masson, por sua simpatia e presteza no auxílio às minhas dúvidas: "Encare sem medo a face de seus inimigos, seja bravo e honrado para que Deus possa amá-lo, fale sempre a verdade mesmo que isso te leve a morte. E defenda os inocentes..." (*A Cruzada*, 2005);

À minha mentora e querida Mestra Maria Aparecida Barbosa: "Por mais que sejamos de lugares diferentes e falemos línguas diferentes, temos um único coração" (*Harry Potter e o Cálice de Fogo*, 2005) e "Tudo o que temos de decidir é o que fazer com o tempo que nos é dado..." (*Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei*, 2003).

"Se um dia contarem minha história, digam que andei ao lado de gigantes. Homens nascem e morrem como trigo no campo, mas estes nomes jamais perecerão". (*Tróia*, 2003).

"Você já viveu o bastante? Fez da sua vida coisas suficientes para virar um filme?" (*The Doors*, 1991)

RESUMO

As Variações Lexicais Diafásicas, ou seja, as diferenças entre os diversos tipos de modalidade expressiva, têm sido freqüentemente ignoradas pelos tradutores de filmes, talvez por desconhecimento do tradutor, ou pelo trabalho de pesquisa que se deve desenvolver nesse caso, o que descaracteriza muitas personagens. O objetivo desta pesquisa é levantar questões lexicais relevantes no processo de legendagem e dublagem de filmes de língua inglesa, em língua portuguesa do Brasil. O cinema, como produto de entretenimento e, antes de tudo, arte e produto de uma cultura, tem a capacidade de criar figuras, registrá-las e reproduzi-las continuamente e confere a essa forma de representação um poder especial: o de gerar e manter acesas suas construções simbólicas, mesmo aquelas que não possuem relação com as figuras da prática cotidiana. Por isso mesmo, o trabalho dos atores, produtores, diretores, e equipe técnica deve ser preservado. O respeito às Variações Lexicais Diafásicas é trabalho obrigatório do tradutor. Um exame detalhado de um *corpus* de traduções para dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa para o português brasileiro sugere que, em alguns casos, essa tarefa pode ser bastante complexa, mas bastante viável. E os resultados desta pesquisa confirmam essa possibilidade no que se refere a linguagem dos jovens demonstrando que se deve traduzir o “espírito do filme”, uma vez que o tradutor de filmes “não somente traduz a fala das diversas situações de comunicação no filme, mas também tem a preocupação de caracterizar cada situação de discurso” (BAMBA, 1997).

Palavras Chaves: tradução; filmes; variações lexicais diafásicas.

ABSTRACT

The diaphasic lexical variations which is the differences between several types of expressive modalities, have been frequently ignored by the movie translators, maybe for lacking of acknowledge of the translators, or the work of research that one must be developed in this case, what mischaracterize many characters. The goal of this research is bring up relevant lexical questions about the dubbing and subtitling movie process in English and Portuguese from Brazil. The movies, as product of entertainment and first of all a culture product and art, are capable of creating characters, register them and reproduce them continuously and they grant this kind of representation a special power: to generate and to keep alive their symbolic constructions, even those who don't have relation with the everyday characters. That's why the actors, producers, directors and technical crew work must be preserved. The respect to the diaphasic lexical variations is a translator duty. A detail exam in a *corpus* of dubbing and subtitling movies translations in English idiom into Brazilian Portuguese suggests that, in some cases, this task might be very complex, but very viable. And the results from this research confirm this possibility as for language of the young demonstrating that one must to translate the "film spirit", once the movie translator " not only translate the dialog from different situations of communication from the film, but also have the concern to characterize each situation of speech" (BAMBA, 1997).

Key words: translation; movies; diaphasic variations.

SUMÁRIO

<u>I. INTRODUÇÃO</u>	9
<u>1.1 OBJETIVOS</u>	15
<u>II. CINEMA: DUBLAGEM E LEGENDAGEM DE FILMES</u>	19
<u>2.1 SÍNTESE HISTÓRICA: A ARTE DO CINEMA</u>	21
2.1.1 <u>Sonorização do Cinema</u>	29
2.1.2 <u>Cinema no Brasil</u>	32
2.1.3 <u>O Filme</u>	35
<u>2.2 TRADUZIR TAMBÉM É ARTE</u>	37
2.2.1 <u>O Tradutor de Filmes</u>	39
<u>2.3 DUBLAGEM: EVOLUÇÃO E PROCESSO</u>	46
2.3.1 <u>História da Dublagem</u>	50
2.3.2 <u>A Dublagem Brasileira</u>	56
2.3.3 <u>O Processo da Dublagem</u>	60
<u>2.4 LEGENDAS: ESPECIFICIDADES E LINGUAGEM</u>	64
2.4.1 <u>Processo de Legendagem</u>	72
<u>III. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</u>	77
<u>3.1 A DINÂMICA DO SISTEMA LINGÜÍSTICO</u>	77
<u>3.2 O PAPEL DOS PARASSINÔNIMOS NO PROCESSO DE ADEQUAÇÃO VOCABULAR</u>	79
<u>3.3 TRADUTOLOGIA: PROCEDIMENTOS TÉCNICOS</u>	83
3.3.1 <u>Tradução Palavra-por-Palavra</u>	84
3.3.2 <u>Tradução Literal</u>	84
3.3.3 <u>Outros Procedimentos</u>	85
<u>3.4 DOMÍNIOS DA REALIDADE EXTRA-LINGÜÍSTICA</u>	87
<u>3.5 VARIAÇÕES LINGÜÍSTICAS</u>	89
3.5.1 <u>Linguagem Gíria</u>	91
<u>IV. ESTABELECIMENTO DO CORPUS</u>	100
<u>4.1 FICHA LEXICOLÓGICA: AMOSTRA E CAMPOS</u>	104
<u>4.2 FICHA LEXICOLÓGICA: AMOSTRA DE PREENCHIMENTO</u>	106
<u>V. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS</u>	109
<u>5.1 RELEVÂNCIA DA SINOPSE PARA UMA ANÁLISE QUALITATIVA DE FILMES</u>	111
<u>5.2 ANÁLISE E DESCRIÇÃO DOS ITENS LEXICAIS DOS FILMES CONSTITUTIVOS DO CORPUS</u>	112
<u>5.3 RESULTADOS DA ANÁLISE QUANTITATIVA</u>	206
<u>VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	210
<u>VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	215
<u>ANEXO 1 – AMOSTRA DO CORPUS</u>	217
<u>ANEXO 2 – FICHA LEXICOLÓGICA E AMOSTRAGEM</u>	219

I. INTRODUÇÃO

I. INTRODUÇÃO

Uma narrativa (conto, novela ou romance) constitui-se numa manifestação textual, de tipo lingüístico, resultante de um conteúdo parcialmente autônomo, uma vez que pode ser retomado num outro suporte de comunicação, como, por exemplo, um filme (PINHO¹, 1992).

Nessa perspectiva, o cinema, antes de ser um produto de entretenimento, apresenta-se – ainda que muitos estudiosos e teóricos refutem esta idéia – como arte e, assim, um produto da cultura. A capacidade do cinema de criar figuras, registrá-las e reproduzi-las continuamente confere a esta forma de representação um poder especial: o de gerar e manter acesas suas construções simbólicas, mesmo aquelas que não possuem relação com as figuras da prática cotidiana.

É uma arte, sim. Desde seu nascimento nas mãos dos roteiristas, passando pelo período de gravação com o envolvimento de produtores, diretores, a equipe técnica das mais diversas como os responsáveis por figurino, trilha sonora, maquiagem, efeitos visuais e sonoros, fotografia e arte, até sua edição final, momento em que são escolhidas as melhores cenas e quais serão suas seqüências.

É uma arte em que o envolvimento dos atores começa bem antes da gravação dos filmes com a pesquisa – o chamado “laboratório” – feita pela maioria dos atores, o estudo do roteiro e a memorização das falas. No estudo do roteiro

¹ PINHO, José Augusto. **Análise da Narrativa - Metodologia para uma abordagem semiolingüística**. 1992. Disponível em <http://jopinho.planetaclix.pt/index.htm>.

estão incluídas aulas com especialistas para, se a personagem exigir, aquisição de sotaque e conhecimento do caráter, da personalidade de cada papel. E o empenho do corpo artístico tem como objetivo principal a caracterização de cada personagem, para a melhor performance e para o agrado do público.

Para que expectadores do mundo inteiro possam ter acesso a essas obras é necessário o trabalho de um tradutor, seja nas traduções feitas para dublagem ou para legendagem. Portanto, traduzir faz parte dessa arte e, por isso mesmo, é arte também.

Trabalhando por quase uma década, com dedicação e afinco, na tradução de filmes, desenhos animados e documentários, tenho, cada vez mais, confirmado essa idéia. E essa foi a razão primeira da escolha de filmes como objeto de estudo para este trabalho.

A segunda razão decorreu da observação de filmes bem ao gosto de um adolescente e uma pré-adolescente: meus filhos, Lucas e Débora, que assistem a muitos filmes infanto-juvenis. Ao ser questionada por eles a respeito da ausência de piadas, gírias ou palavrões nas legendas dos filmes, que ambos acompanhavam, sem tanto conhecimento, nas falas da língua inglesa, tive de admitir essa omissão, passando a observar com maior cuidado essa questão.

O meu particular interesse na tradução de filmes, aliado ao estímulo de dois filhos questionadores, levou-me a observar também a dublagem dos filmes. Com a chegada do aparelho de DVD, que dá a opção de escolha do idioma (original – com legendas ou não, ou dublado em vários idiomas, incluindo, obviamente, o português), pude fazer muitas comparações entre a dublagem e a legendagem de

um mesmo filme. À primeira vista, pareceu-me que, na maioria das vezes, a legenda, por causa da formalidade da língua escrita, omitia, não apenas gírias, palavrões, piadas ou jargões, mas também a maioria das variações lingüísticas e dos marcadores culturais, descaracterizando – algumas vezes na totalidade – personagens muito interessantes.

Portanto, meu interesse por esse tema surgiu a partir de observação pessoal das divergências entre a tradução feita para dublagem e para legendagem, somada ao respeito e à fidelidade que se deve dispensar ao trabalho de arte, que é a criação de um filme, e ao trabalho dedicado dos atores em geral.

Cogitei, a princípio, elaborar um dicionário de gírias, baseado nas variações lingüísticas, para facilitar, em parte, o trabalho do tradutor de filmes. É comum, para quem trabalha com este tipo de tradução, deparar-se com *scripts* “recheados” de gírias e jargões em língua inglesa. E as dificuldades para traduzi-los são muitas pois, geralmente suas traduções literais têm pouca relação com as gírias e os jargões que os brasileiros utilizam em situações semelhantes. Isso exige do tradutor uma forma de tradução, no mínimo, coerente, adaptando-as para o público brasileiro. Mas essa adaptação também é complexa, principalmente quando falamos em Brasil, país com tantas culturas diferenciadas.

Assim sendo, propus-me esta pesquisa a fim de verificar e analisar qualitativa e quantitativamente a ocorrência ou não da variação lingüística em relação ao registro da personagem, na legendagem e na dublagem de filmes. Portanto, o tema deste estudo está baseado nas variações lingüísticas, com ênfase nas variações ou diferenças diafásicas – ou de estilo –, que ocorrem na tradução para dublagem e

legendagem de filmes em Língua Inglesa, e que VILELA² (1980:183) designa por língua corrente, língua familiar, língua feminina, língua poética etc.

Para COSERIU³ (1980, p. 110/111), o objeto por excelência da descrição estrutural é a língua como técnica sincrônica do discurso. Entretanto, numa *língua histórica* (língua constituída historicamente como unidade ideal e identificada como tal pelos seus próprios falantes e pelos falantes de outras línguas, habitualmente através de um adjetivo “próprio”: língua *portuguesa*, língua *italiana*, língua *inglesa*, língua *francesa* etc.), esta técnica não é nunca perfeitamente homogênea. Muito ao contrário: em geral representa um conjunto assaz complexo de tradições lingüísticas historicamente conexas, mas diferentes e só em parte concordantes. Em outros termos: uma língua histórica apresenta sempre variedade interna. Mais precisamente, podemos nela encontrar diferenças mais ou menos profundas pertencentes substancialmente a três tipos: a) diferenças *diatópicas*, isto é, diferenças no espaço geográfico; b) diferenças *diastráticas*, isto é, diferenças entre os estratos sócio-culturais da comunidade lingüística; e c) diferenças *diafásicas*, ou seja, diferenças entre os diversos tipos de modalidade expressiva. As variedades lingüísticas que caracterizam – no mesmo estrato sócio-cultural – os grupos “biológicos” (homens, mulheres, crianças, jovens) e os grupos profissionais podem ser considerados como “diafásicas”.

Para esta pesquisa, considerou-se como variantes lexicais diafásicas as formas lexicais diversas, conforme o sexo, a idade, a profissão, os níveis e registros de linguagem, enfim, o idioleto de cada personagem.

² VILELA, Mário. **O Léxico da Simpatia**. Porto: INIC, 1980.

³ COSERIU, E. **Lições de Lingüística Geral**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

Essas variações deveriam ser observadas por parte do tradutor. Entretanto, uma das principais dificuldades enfrentadas pelo tradutor profissional é a postura dos estúdios de legendagem quanto à diversidade lingüística do texto original em relação ao texto interpretante. Não compreendida como fator de extrema importância por falta de conhecimento lingüístico e de tradução, os estúdios exigem, mesmo em desarmonia com as características da personagem, que as legendas sejam traduzidas para o português padrão, ou formal.

Ora, os níveis de registros de fala e as variações lingüísticas têm de ser observadas, para que não haja um descompasso entre a norma lingüística de cada personagem, ou do conjunto de personagens dos discursos dos filmes traduzidos e a dos discursos do texto do tradutor. Sabe-se que a norma lingüística padrão, exigida pelos estúdios, é apenas um tipo de norma, sabe-se, ainda que a variação lingüística ocorre não só entre indivíduos, mas no próprio indivíduo, já que esse é o ponto de convergência e de conflito de várias normas lingüísticas, sociais e culturais. Com efeito, o falante deveria adequar os seus discursos lingüísticos aos diferentes discursos sociais culturais, caso contrário, há uma ruptura no processo interdiscursivo que conduz a um texto completamente disfórico. Os processos da intertextualidade e da interdiscursividade têm de ser desenvolvidos nos discursos dos indivíduos, mas sobretudo em todas as operações metalingüísticas para garantir a eficácia da comunicação e da transmissão da informação. Tais processos devem, aliás, subjazer a todas as operações metalingüísticas, e a legendagem é uma delas.

A exigência de nivelamento e uniformidade lingüística imposta pelos estúdios também se verifica nas *casas de dublagem*⁴. Entretanto, hoje em dia, a maioria

⁴ Utiliza-se o termo *casa de dublagem*, e não *estúdio*, por autodenominação dos próprios profissionais da área. Estes chamam *estúdio* à sala especial de gravação da *dublagem*, ou quando a *casa* trabalha apenas com legendagem. Portanto, o correto seria *casa de dublagem* e *estúdio de legendagem*, embora, de maneira geral, sejam ambos chamados de *estúdio*.

dessas casas utiliza, e muito, a classificação da personagem e, ao fazer a gravação das vozes, os dubladores esforçam-se para que suas atuações sejam convincentes, naturais e ficam sempre atentos às variedades lingüísticas exigidas pelo filme, representadas no roteiro traduzido em suas mãos (mesmo não tendo conhecimento da terminologia lingüística). Para essas casas, todos esses cuidados garantem o alto nível de qualidade exigido pelas distribuidoras de filmes que contratam seus serviços. Já nos *estúdios de legendagem* a questão da diversidade e da naturalidade nas legendas ainda é uma questão divergente entre os próprios tradutores e os responsáveis pelos estúdios.

O cinema se tornou, através dos tempos, uma das formas de diversão e entretenimento mais popular do mundo. Muitas vezes, assistindo a um filme, choramos, nos emocionamos, rimos, aprendemos, criticamos e analisamos o mundo ao nosso redor. O filme prende a nossa atenção e apela aos sentidos; mas para que esse apelo seja eficaz, o filme, principalmente quando produzido originalmente em língua estrangeira, requer que a tradução entre em cena em primeiro lugar, para que o obstáculo de não saber a língua estrangeira seja superado através de legendas ou dublagens. A linguagem do universo fílmico/televisivo, raramente é transmutada do universo verbal/literário sem que ocorram fragmentações e inadequações, deturpando freqüentemente os sentidos do texto original.

A proposta deste trabalho é a análise e a descrição do tratamento dado às variantes lingüísticas nas traduções para dublagem e para legendagem de longas-metragens de Língua Inglesa. A função dessa análise será confirmar aquela primeira impressão de que as legendas, mais que as dublagens, deixam de refletir, pela não observância das variantes lingüísticas, as características peculiares da personalidade e do real papel de cada personagem.

Como o campo das variantes lingüísticas é bastante vasto, limitamos este primeiro estudo apenas às variantes diafásicas, ocorridas em 25 filmes infanto-juvenis, de lançamento a partir dos anos 90 e que, como já foi dito, foram escolhidos e questionados por meus filhos.

1.1 OBJETIVOS

O objetivo geral deste trabalho é levantar questões lexicais relevantes no processo de legendagem e dublagem de filmes de língua inglesa, em língua portuguesa do Brasil.

Constituem objetivos específicos:

- analisar, descrever e comentar as diferenças de escolhas lexicais no processo de dublagem e no processo de legendagem de um mesmo filme de língua inglesa;
- verificar os tipos e os graus de distorções de sentidos do texto fílmico original quando o tradutor não é fidedigno às variantes lexicais diafásicas;
- fornecer subsídios teóricos e práticos a profissionais e pesquisadores das áreas de tradução, legendagem e dublagem, no que concerne à observância e adequação dos textos interpretantes do texto fílmico traduzido.

Em conseqüência, atingiríamos um outro discreto objetivo: o de juntarmo-nos aos estudiosos que se dedicam ao estudo das escolhas lexicais na tradução para dublagem e legendagem de filmes, oferecendo nosso trabalho como instrumento de

desenvolvimento e reflexão aos profissionais tradutores de filmes e aos profissionais de ensino dos cursos superiores de tradução, dublagem e legendagem de filmes.

De modo a procurar responder as nossas expectativas e cumprir os objetivos traçados, reunimos, neste trabalho, dados e observações como:

- a) Introdução (objetivos, hipótese e estrutura do trabalho);
- b) Síntese histórica sobre a arte do cinema, a sonorização e as primeiras tentativas de dublagem e legendagem de filmes, desde o velho piano dos filmes mudos até os sofisticados computadores de hoje, incluindo-se a história do cinema no Brasil;
- c) Estudos sobre a tradução de filmes, o trabalho do tradutor e os processos pelos quais passa uma película até atingir, através da dublagem – e dos dubladores – e da legendagem, público de todo o mundo;
- d) Estudo e levantamento dos dados para análise (procedimentos metodológicos), descrição dos filmes e das personagens analisadas, incluindo estabelecimento do *corpus*, fixa lexicológica e amostragem como modelos de análise;
- e) Análise Qualitativa seguida da respectiva fundamentação teórica, baseada na Lexicologia, na Tradutologia e no estudo das variações lingüísticas em especial na variação lexical diafásica, base desta pesquisa;
- f) Análise Quantitativa dos dados, contendo tabelas e gráficos que constatarem o resultado da pesquisa efetuada, demonstrando se as expressões ouvidas habitualmente no nosso cotidiano aplica-se mais à dublagem ou à legendagem dos filmes;

- g) Considerações Finais;
- h) Bibliografia;
- i) Anexos (contextualização e dados do *corpus*).

É necessário frisar a fundamental importância da leitura de obras relacionadas à Lexicologia, Lexicografia, Terminologia e Tradutologia na organização da metodologia e da fundamentação teórica desta pesquisa. Com destaque a autores como Charles Fillmore, Mário Vilela, Maria Aparecida Barbosa, Eugenio Coseriu entre outros. No que se refere à fundamentação teórica da diversidade lingüística, sobressaem-se as obras do professor Dino Preti. Também os Domínios da Realidade Extra-Lingüística serão levados em conta, utilizando para tanto as obras de Francis Henrik Aubert.

II. CINEMA: DUBLAGEM E LEGENDAGEM DE FILMES

II. CINEMA: DUBLAGEM E LEGENDAGEM DE FILMES

As primeiras lembranças da vida são lembranças visuais. A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e, para sermos mais exatos, um signo lingüístico, comunica ou expressa alguma coisa (Pier Paolo Pasolini, 1990)⁵.

Dentre as mais diversas artes existentes no mundo, existe uma que se destacou muito desde que foi lançada em 1895: a chamada Sétima Arte – o cinema – que se tornou uma das formas de diversão e entretenimento mais popular do mundo.

Quando se entra numa sala de cinema, apagam-se as luzes, ilumina-se a tela. Uma sucessão de imagens, cores, luzes, sombras e sonoridades preenche o espaço e o espectador, junto às personagens que compõem a história que se desenrola à sua frente, reconstrói aquela narrativa cinematográfica. Um filme é sempre visto como se fosse a primeira vez, mesmo que já tenha sido visto antes, ou ainda que se veja depois. A linguagem cinematográfica conduz o espectador a um tempo inaugural, sempre no presente. Primeiro a escuridão, minutos depois a luz se faz. Nas palavras de TARKOVISKI⁶ (1998):

Tudo se passa, então, como se o filme, ao apreender determinado tempo, pudesse transformá-lo em um eterno presente. E é para esse presente que o espectador é transportado a cada nova projeção. As pessoas vão ao

⁵ PASOLINI, Pier Paolo. "Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas" em: **Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 125.

⁶ TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

cinema em busca do tempo, do tempo perdido da história, do tempo das muitas histórias que os filmes contam. Este, talvez, seja o maior poder do cinema: o de enriquecer a experiência viva e presente de uma pessoa (TARKOVISKI. 1998:12).

Concordando com Tarkoviski, COUTINHO⁷ (2002) afirma, que o filme está sempre no presente, mesmo quando procura retratar histórias acontecidas em tempos remotos. Assim, o cinema inaugura uma maneira nova de estar e de olhar para o mundo e, mais ainda, estabelece uma nova forma de inteligibilidade. Para a autora, depois do cinema, as pessoas passaram a contar com um instrumento poderoso de conhecimento do mundo, de si próprias, do comportamento humano, de lugares, de situações, da história. Jamais o homem esteve tão exposto com todas as suas virtudes e mazelas como no cinema.

COUTINHO⁸ (2002) preceitua ainda que, pela força que a imagem visual adquiriu, as narrativas do cinema são aquelas que, em quantidade e intensidade, povoam a imaginação de um número significativo de pessoas; personagens de filmes passam a compor certo imaginário coletivo, de tal forma que transcendem o universo ficcional e, como figuras exemplares de virtudes ou de vícios, transitam pela vida de quem anda pela cidade, pela escola, pela academia e institutos de pesquisa, de quem vê televisão.

É, sobretudo, por meio do aparato televisivo – emissoras com canais abertos e por assinatura – e, ainda, com o videocassete, que o cinema, os filmes e suas personagens expandiram as possibilidades de exposição, alcançando níveis antes

⁷ COUTINHO, Laura M. **Diálogos Cinema-Escola**. Programa. Universidade de Brasília. 2002. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dceimp.htm>. Acesso em abr. 2004.

⁸ COUTINHO, Laura M. **Diálogos Cinema-Escola**. Programa. Universidade de Brasília. 2002. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dceimp.htm>. Acesso em abr. 2004.

inimagináveis. Se por um lado o cinema perdeu o requinte da projeção em tela branca na sala escura, com acústica apropriada, com um número reduzido de lugares, por outro ganhou a rua, a escola, a casa, o ambiente de trabalho, a sala de espera.

O cinema é feito de imagens e sons em seqüência e, embora se expressando por meio da realidade, convencionou uma linguagem que revela um modo de ver completamente artificial, criado através do olhar ciclópico das câmeras e de todo o aparato tecnológico que está presente desde o momento da captação das imagens até o instante em que surgem, iluminando as telas e contando todos os tipos de dramas, comédias, tragédias, reais ou fictícias.

É COUTINHO⁹ (2002) quem aponta as inúmeras possibilidades do olhar que a câmera criou: as múltiplas formas de aproximação e distanciamento que vão dos enormes planos gerais ao *close*, os enquadramentos e movimentos que as novas tecnologias de captação de imagens permitem, quando percorrem grandes distâncias indo de um ponto de vista a outro na mesma tomada, que deram origem à linguagem cinematográfica atual e, ao mesmo tempo alteraram irreversivelmente a própria percepção visual das pessoas e por isso a própria realidade em que vivem.

2.1 SÍNTESE HISTÓRICA: A ARTE DO CINEMA

Sem dúvida o cinema é uma arte que reúne muitas artes, e por este motivo o potencial expressivo resulta de uma força incomparável (Carlos Klachquin, 2005).

⁹ COUTINHO, Laura M. **Diálogos Cinema-Escola**. Programa. Universidade de Brasília. 2002. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dceimp.htm>. Acesso em abr. 2004.

Necessário se faz lembrar que indícios históricos e arqueológicos comprovam que a preocupação do homem em registrar o movimento é muito antiga. O desenho e a pintura foram as primeiras formas de representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, produzindo narrativas através de figuras. O jogo de sombras¹⁰ do teatro de marionetes oriental é considerado um dos mais remotos precursores do cinema. Experiências posteriores como a câmara escura¹¹ e a lanterna mágica¹² constituem os fundamentos da ciência óptica, que tornou possível a realidade cinematográfica.

Também foram inúmeras as experiências humanas para registrar e captar as imagens da vida real ao longo do século XIX. Em analogia ao desenvolvimento técnico e industrial da fotografia, cientistas e fotógrafos se interessaram, particularmente, pela análise do movimento em sua progressão no tempo. Esta análise seria possível pela obtenção de imagens sucessivas do mesmo corpo, o que realizaria o tão sonhado desejo humano de reproduzir o movimento, de reter a vida em sua passagem, de perdurar as ações de seres animais em suas várias manifestações no mundo: corrida de cavalos, danças, banhos de mar ou gestos banais como uma simples caminhada.

¹⁰ Jogos de Sombras: surgiu na China, por volta de 5.000 a.C. É a projeção, sobre paredes ou telas de linho, de figuras humanas, animais ou objetos recortados e manipulados. O operador narra a ação, quase sempre envolvendo príncipes, guerreiros e dragões (MENDES, 1999).

¹¹ Câmara Escura: seu princípio é enunciado por Leonardo da Vinci, no século XV. O invento é desenvolvido pelo físico napolitano Giambattista Della Porta, no século XVI, que projeta uma caixa fechada, com um pequeno orifício coberto por uma lente. Através dele penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores. A imagem, invertida, inscreve-se na face do fundo, no interior da caixa (MENDES, 1999).

¹² Lanterna Mágica: foi criada pelo alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII, baseia-se no processo inverso da câmara escura. É composta por uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro (MENDES, 1999).

MENDES¹³ (1999) cita o fotógrafo inglês Eadweard James Muybridge, radicado nos Estados Unidos, que em 1879, dispôs 24 câmeras fotográficas as quais, ao serem disparadas sucessivamente, possibilitaram imagens fixas do galope de um cavalo, fotografias que foram determinantes das diferentes posições de suas patas durante o movimento. O tempo, no entanto, ainda não chegara a ser restituído.

Contemporâneo de Muybridge, o fisiologista francês Etienne Jules Marey criou, em 1882, um aparelho capaz de reter os vários movimentos do vôo de um pássaro: o fuzil fotográfico. Esta câmera cinematográfica ancestral deu origem, pouco tempo depois, ao Cronofotógrafo em película (filme de celulóide, inventado em 1887). O aprimoramento do Cronofotógrafo de Marey deu origem ao Kinetoscópio, dos inventores norte-americanos Thomas Alva Edison e Laurie Dickson, que permitia o visionamento de imagens em movimento. Edison inventou também o filme perfurado e, em 1890, rodou uma série de pequenos filmes em seu estúdio, o Black Maria, primeiro da história do cinema.

Esses filmes não eram projetados em uma tela, mas no interior de uma máquina, o cinetoscópio – também inventado por Edison um ano depois. Mas as imagens só podiam ser vistas por um espectador de cada vez.

Em 1895, finalmente, com a criação do Cinematógrafo dos irmãos Lumière – Louis e Auguste, industriais franceses – o cinema veio à luz. O cinematógrafo foi idealizado a partir do aperfeiçoamento do cinetoscópio de Edison. O aparelho – uma espécie de ancestral da filmadora – era movido à manivela, utilizando negativos

¹³ MENDES, Marcos S. **Cinema e Realidade: O mundo através das lentes**. 1999. Programa. Universidade de Brasília. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dcetxt1.htm>. Acesso em abr. 2004.

perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas para registrar o movimento. O cinematógrafo tornou possível, também, a projeção das imagens para o público. O nome do aparelho passou a identificar, em todas as línguas, a nova arte (ciné, cinema, kino etc.). Louis Lumière foi o primeiro cineasta realizador de documentários curtos. Seu irmão Auguste participou das primeiras descobertas, dedicando-se posteriormente à medicina.

A vida real em seu tempo e movimento se projetou nas telas: o primeiro filme foi *La Sortie des Usines Lumière* (Saída dos Trabalhadores das Fábricas Lumière). Na primeira sessão paga¹⁴, entre a série de filmes exibidos, o primeiro foi novamente *La Sortie des Usines Lumière*, mostrou-se também a primeira comédia da história, *L'Arroseur Arrosé* (O Regador Regado), a primeira cena familiar, *Le Dejeuner du Bébé* (O Almoço do Bebê) e *L'Arrivée du Train em Gare* (A chegada do Comboio à Estação). Neste último filme de alguns segundos de duração, via-se um trem vindo em direção à câmera, parando e a descida dos passageiros. Tal foi o susto dos espectadores dessa primeira sessão ao verem um trem vir em direção a eles, que se instalou o pânico. Levantaram-se aos gritos e desviaram-se do caminho, com medo que o trem lhes passasse por cima¹⁵.

O movimento e o tempo real eram o espetáculo; os seres humanos em suas vidas cotidianas a essência desses primeiros filmes (MENDES, 1999).

Este era o cinema naqueles primeiros tempos, nada mais do que "fotografias móveis" que assombravam por sua semelhança com a realidade. Não existia ainda

¹⁴ Era dia 28 de dezembro de 1895 – data oficial do nascimento do cinema. Neste dia levou-se a efeito a primeira projeção pública cinematográfica, no Salão Indiano do "Grand Café", no Boulevard des Capucines, nº 14, em Paris.

¹⁵ **A História do Cinema.** Disponível em http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm. Acesso em out. 2004.

qualquer tipo de história. Instalava-se a câmera de filmar no local escolhido e rodava-se a manivela, fazendo o filme correr a uma velocidade de 16 quadros por segundo. Mostrava-se então essa novidade como um simples meio de captação do que se passava à nossa volta e era exatamente isso que atraía as pessoas para ver esta nova invenção.

Muitos previam um curto período de existência para essa curiosa forma de “animar fotografias” e um dos primeiros a condenar o cinema ao fracasso foi, nada mais nada menos que o seu inventor, Louis Lumière, proferindo uma frase que haveria de ficar célebre: "O cinema é uma invenção sem futuro". Os irmãos Lumière acreditavam que passando aquela primeira euforia das "fotografia móveis", as sessões deixariam de ter qualquer interesse – "Para que ir ver as coisas movendo na tela, quando se pode andar na rua e vê-las ao natural?"¹⁶

Por este raciocínio se pode ver que os irmãos Lumière tinham o cinema somente como um modo de imprimir a realidade. Longe de ser um potencial modo artístico de expressão, o cinema era um passageiro meio técnico de mostrar apenas "o que se vê".

No entanto, a apresentação pública do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1895, no *Grand Café*, em Paris, marcou oficialmente o início da história do cinema. Em 1896, os Lumière equiparam alguns fotógrafos com aparelhos cinematográficos e os enviaram para vários países, com a incumbência de trazer novas imagens e também exibir as que levavam de Paris. Os caçadores de

¹⁶ **A História do Cinema.** Disponível em http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm. Acesso em out. 2004.

imagens, como eram chamados, colocavam suas câmeras fixas num determinado lugar e registravam o que estava na frente: foram os primeiros documentários.

Os primeiros filmes, pequenos documentários e ficções foram os primeiros gêneros do cinema. A linguagem cinematográfica se desenvolveu, criando estruturas narrativas. A estrutura narrativa constitui-se de um conjunto de seqüências que narra uma história, com começo, meio e fim. Começo, meio e fim são arbitrariamente fixados. É a forma do romance, do conto, da lenda. Foi ao descobrir a narrativa que o cinema passou a existir como meio de comunicação. Cada seqüência apóia-se em um esqueleto narrativo, constituído de núcleos verbais, em geral perfectivos. Em outro nível, acumula informações sobre os actantes, que são pessoas ou coisas que interferem na história. E em um terceiro nível, propõe funções: pistas na história policial, detalhes com função de real na reportagem etc.

Georges Méliès (1861-1938) diretor, ator, produtor, fotógrafo e figurinista, é considerado o pai da arte do cinema. Nasceu na França e passou parte da juventude desenvolvendo números de mágica e truques de ilusionismo. Depois de assistir à primeira apresentação dos Lumière, decidiu-se pelo cinema. Pioneiro na utilização de figurinos, atores, cenários e maquiagens, opôs-se ao estilo documentarista, que era realizado até então. Realizou os primeiros filmes de ficção – *Viagem à Lua* e *A Conquista do Pólo* (1902) – e desenvolve diversas técnicas: fusão, exposição múltipla, uso de maquetes e truques ópticos, precursores dos efeitos especiais.

Na França, na primeira década do século XX, foram filmadas várias peças de teatro, com grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913 surgiram, com Max Linder – que mais tarde inspiraria Chaplin –, o primeiro tipo cômico e, com

o *Fantomas*, de Louis Feuillade, o primeiro seriado policial. A produção de comédias se intensificou nos Estados Unidos e chegou à Inglaterra e à Rússia. Na Itália, Giovanni Pastrone realizou superproduções épicas e históricas, como *Cabíria*, de 1914.

David Griffith (1875-1948), nascido nos Estados Unidos, é considerado como o criador da linguagem cinematográfica. Antes de chegar ao cinema, trabalhou como jornalista e balconista em lojas e livrarias. Admirador de Edgar Allan Poe, também escreveu poesias. No cinema, foi o primeiro a utilizar dramaticamente o *close*, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera. Em 1915, com *Nascimento de uma Nação*, realizou o primeiro longa-metragem americano, tido como a base da criação da indústria cinematográfica de Hollywood. Com *Intolerância*, de 1916, fez uma ousada experiência, com montagens e histórias paralelas.

Com o recesso do cinema europeu, durante a I Guerra Mundial, a produção de filmes concentrou-se em Hollywood, na Califórnia, onde surgiram os primeiros grandes estúdios. Para enfrentar os altos salários e custos de produção, exibidores e distribuidores reuniram-se em conglomerados autônomos, como a United Artists, fundada em 1919.

A expressão mais requintada do cinema mudo em suas diversas vertentes provinha de cineastas do nível de Cecil B. DeMille, com *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1923) e *O Rei dos Reis* (*King of Kings*, 1927); Henry King, com *David, o Caçula* (*Tol'able David*, 1921) e *Stella Dallas* (1925); King Vidor, com *O*

Grande Desfile (*The Big Parade*, 1925) e *A Turba* (*The Crowd*, 1928); Erich Von Stroheim, com *Esposas Ingênuas* (*Foolish Wives*, 1921), *Ouro e Maldição* (*Greed*, 1924) e *A Viúva Alegre* (*The Merry Widow*, 1925). Todos eles contribuíam para o progresso estético do cinema, mas dependiam totalmente dos poderosos chefes de estúdio e das rendas da bilheteria¹⁷.

A década de 20 consolidou a indústria cinematográfica americana e os grandes gêneros: western, policial, musical e, principalmente, a comédia –, todos ligados diretamente ao estrelismo, ou seja, a "fabricação" de estrelas que encantavam as platéias. O estrelismo era um fenômeno consagrado, com salários astronômicos pagos a atores e atrizes. Alguns nomes mais expressivos foram William S. Hart, Lon Chaney, Gloria Swanson, Mary Pickford – a "noivinha da América" –, Theda Bara, Tom Mix, Douglas Fairbanks e Rodolfo Valentino, mas nem sempre as receitas eram compensadoras.

Com o êxito alcançado, os filmes passam dos 20 minutos iniciais a, pelo menos, 90 minutos de projeção. O estilo "pastelão" ganhou impulso com o produtor e diretor americano Mack Sennett. Destacaram-se também os tipos desenvolvidos por Ben Turpin, Buster Keaton, Harold Lloyd e Charles Chaplin.

Desde a invenção do cinema já se experimentava em vários países a sincronização de imagem e som. Edison foi o primeiro a conseguir o milagre, mas os produtores não se interessaram de imediato: a sonorização implicaria a obsolescência de equipamentos, estúdios e salas de espetáculos, além de altíssimos investimentos.

¹⁷ Fonte: **Tempos Modernos: Cinema Falado**. 2002/2004. Disponível em <http://www.temposmodernos.com/cinemafalado.htm>.

As primeiras experiências de sonorização, feitas por Thomas Edison, em 1889, foram seguidas pelo grafonoscópio de Auguste Baron (1896) e pelo cronógrafo de Henri Joly (1900), sistemas ainda falhos de sincronização imagem-som. O aparelho do americano Lee de Forest, de gravação magnética em película (1907), que permite a reprodução simultânea de imagens e sons, é comprado em 1926 pela Warner Brothers. A companhia produz o primeiro filme com música e efeitos sonoros sincronizados – *Don Juan*, de Alan Crosland, o primeiro com passagens faladas e cantadas –, *O Cantor de Jazz* (1927), também de Crosland, com Al Jolson, grande nome da Broadway, e o primeiro inteiramente falado: *Luzes de Nova York*, de Brian Foy (1928) (ARAÚJO¹⁸, 1995).

Por conseguinte, o advento do cinema falado só poderia mesmo revolucionar a produção cinematográfica mundial, como se pode conferir a seguir.

2.1.1 Sonorização do Cinema

O sistema de sincronia imagem/som precisou de um aliado tecnológico para se aperfeiçoar. Em 1925 o telefone também se desenvolvia, com várias pesquisas que culminaram na criação das caixas acústicas e do microfone de condensador¹⁹. Nessa época, Walter J. Rich foi contratado pela Western Electric (uma empresa de telefones e telégrafos) para encontrar parceiros na indústria cinematográfica. As grandes empresas recusaram o projeto, mas a pequena (na época) Warner Bros. Pictures, Inc. interessou-se. Dessa parceria surgiu o vitaphone, que usava ainda a sincronia mecânica — por oferecer melhores condições de comercialização. Estreou,

¹⁸ ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995, p. 45

¹⁹ O condensador eliminava o “chiado” anterior e obtinha uma melhor captação do som, ao contrário dos outros microfones, à base de carbono, que possuíam uma resposta de sinal fraca (CAJAÍBA, 1997).

com estrondoso sucesso, em 1926 com o filme *D. Juan*²⁰, trazendo a tão esperada sincronia entre imagem e som, além da amplificação sonora.

Nos Estados Unidos, em 1929, o cinema falado já representava 51% da produção norte-americana. Outros centros industriais, como França, Alemanha, Suécia e Inglaterra, começaram a explorar o som. A partir de 1930, Rússia, Japão, Índia e países da América Latina recorreram também à nova descoberta.

Dos anos 30 até a Segunda Guerra, Hollywood concentrou a maior parte da produção cinematográfica mundial²¹ e os grandes estúdios consagraram muitos astros e estrelas em Hollywood. Os gêneros se multiplicam e o musical ganhou destaque. A partir de 1945, com o fim da 2ª Guerra, houve um renascimento das produções nacionais – os chamados cinemas novos.

Escrito por Rudolf Arnheim em 1938, o texto *Um Novo Laocoonte: a arte do cinema sonoro* (Arnheim, 1989, apud CAJAÍBA, 1997:33) dá uma visão muito clara do quanto à introdução do som no cinema movimentou as opiniões acerca dessa transformação. O próprio autor, com uma paixão explícita pelo cinema mudo, argumenta que a fala, no filme, limita sua expressão visual; afirma que “o diálogo estreita o mundo do filme”.

CAJAÍBA (1997) afirma que Arnheim dizia compreender as razões pelas quais o grande público aplaudiu o surgimento do diálogo sonoro, pressupondo que o som

²⁰ **Don Juan.** Dir: Alan Crosland, 35mm, P&B, 110', EUA, 1926.

²¹ Embora Hollywood concentrasse a maior parte da produção cinematográfica mundial, alguns centros europeus como França, Alemanha e Rússia produziram obras que merecem destaque: Na França destacou-se o realismo poético, com melodramas policiais de fundo trágico, de Jean Renoir (*A grande ilusão*, *A besta humana*), Marcel Carné (*Cais das sombras*), Julien Duvivier (*Um carnê de baile*) e Jean Vigo (*Atalante*) fornecem uma perspectiva lírica dos problemas sociais. Com a invasão nazista, eles são exilados. A Rússia produziu *A nova Babilônia*, de Grigori Kozintsev; *Volga, Volga*, de Grigori Aleksandrov; *Ivan, o terrível*, de Eisenstein; e a *Trilogia de Máximo Gorki*, de Mark Donskoi, merecem destaque em um período dominado por filmes de propaganda sobre os planos quinquenais, impostos por Stalin. A Alemanha nazista, por sua vez, também descobriu, com *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl, e *O judeu Suss*, de Veidt Harlan, o cinema como instrumento de propaganda do regime (Cinema Falado, disponível em <http://www.conhecimentosgerais.com.br/cinema/cinema-falado.html>).

da voz realça a sensação de presença dos acontecimentos: o fator determinante para a aceitação deste fenômeno seria o desejo do público em participar mais ativamente, mais emocionalmente, dos pensamentos, intenções e emoções das personagens, presentes nos diálogos que se misturam à ação visual.

Segundo o mesmo autor, Arnheim argumentava também que a homogeneidade contida no cinema mudo, no silêncio universal da imagem, foi destruída pelo filme falado já que, com o ator falando em close, paralisava-se a ação visual, assumia-se um comportamento monótono, desprovido de sentido e grotesco. Antes, o ator falava em qualquer circunstância, em que plano estivesse, mesmo sendo uma mancha no horizonte; assim, também um vaso que se partia podia falar, o que já não ocorre com o advento da sonorização: a imagem perderia em força expressiva (p. 34).

Jacques Aumont (1995, apud CAJAÍBA, 1997:34) relata as duas reações, bem contrárias entre si, ao advento do cinema falado: muitos acolheram a fala como uma vocação do cinema, que não tinha se realizado ainda pelas dificuldades técnicas, chegando a ponto de considerar que o cinema começava, de fato, ali. Outros, a exemplo de Arnheim, entendiam a fala como uma verdadeira degenerescência do cinema, reduzindo-o a uma cópia, um duplo do real.

Por outro lado, eram freqüentes episódios de completa recusa ao som. O filme biográfico *Chaplin*²² mostra um exemplo disto: Chaplin entendia que a sonorização ameaçava aquilo que com tanta dificuldade se estabelecera nas telas – as tradições da pantomima.

²² **Chaplin**. Dir: Richard Attenborough, 35mm, 144', EUA, 1992.

Na mesma época, e sem que isto implicasse numa recusa à sonorização (pelo contrário), cineastas como Jean Epstein e Marcel Carné, segundo CAJAÍBA (1997), chamavam a atenção para a necessidade de se recuperar a mobilidade perdida da câmara.

No entanto, a sonorização impôs uma maior lentidão ao filme: o movimento da imagem teve que sofrer um retardamento em função da sincronia. Considere-se a mudança que se opera para o espectador, na própria concepção de cinema: além da sonorização inédita, visualmente o filme transformou-se profundamente, o que no conjunto, propiciava um fato estético inteiramente novo.

A exploração do som no cinema passou a integrar um grande leque de possibilidades, sugerindo diferentes usos e diferentes resultados, como técnicas que incorporavam, por exemplo, a reconstituição de sons ambientais (como chuva, sons de rua, de pássaros etc.) e criação de música exclusivamente destinada ao filme, embora, no início, fossem poucos os bons resultados extraídos.

2.1.2 Cinema no Brasil

CAJAÍBA (1997) dá ciência de que, ao longo da história, o Brasil acompanhou as inovações do cinema com alguma defasagem tecnológica. Apesar de, em janeiro de 1895, um público nacional ter podido desfrutar da exibição do kinetophone de Edison, e em 1907 já se anunciarem os filmes falantes (com técnica importada) em números musicais de operetas ou teatro de revista (com o artista dublando sua imagem, escondido atrás das telas).

Para TORRES²³ (2004), no Brasil, durante os anos 10, nosso cinema era puramente artesanal e os cinemas mais desenvolvidos, como o dos Estados Unidos e da França, já haviam há muito se tornado protótipos da indústria que se tornariam depois. A importação de filmes não demoraria a começar. O Brasil continuou produzindo regularmente por mais 10 anos, até meados dos anos 20.

No entanto, ainda na ótica de TORRES (2004), os anos seguintes reservariam relevância ao Cinema Mudo brasileiro. Boas produções saíram dos precários estúdios da época. Mas de todos os filmes produzidos nesse período, nenhum se iguala a *Limite* (1931), dirigido pelo estreante Mário Peixoto, então com 22 anos. Aparentemente simples, a obra cinematográfica se revela pomposa com o desenrolar da trama. *Limite* foi o último filme significativo do Cinema Mudo brasileiro.

O primeiro longa metragem sonoro brasileiro de que se tem notícia é de 1929. O filme, dirigido por Lulu de Barros, com gravação em discos, depois utilizados como *play-back*, era *Acabaram-se os Otários* (CAJAÍBA, 1997:32).

Isto ocorria exatamente quando se agravava a crise do cinema norte-americano, em decorrência do *crack* financeiro. O cinema brasileiro iniciou, então, sua industrialização, na suposição de que “o público brasileiro queria ouvir sua própria língua nas telas” (MENDES, 1999). Entretanto, logo na década seguinte, a técnica de legendagem proporcionou a retomada do predomínio do cinema norte-americano na ocupação do mercado estrangeiro.

Em 1950, criou-se a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e o tratamento ao som cinematográfico no Brasil evoluiu com a presença de padrões técnicos internacionais, trazidos por profissionais em sua maioria oriundos da Inglaterra. O

²³ TORRES, Fernando. **Tempos Silentes**. Canal da Imprensa. Disponível em <http://www.canaldaimprensa.com.br/nostalgia/vint3/nostalgia3.htm>. Acesso em jul. 2004.

Sr. Michael Stoll, diretor/proprietário dos estúdios Álamo, em São Paulo, foi um desses profissionais, e permaneceu residindo no Brasil. Em depoimento para a obra de CAJAÍBA (1997:33), contou que a primeira dublagem feita no Brasil aconteceu já em 1950, com a chegada da companhia:

O primeiro filme que nós fizemos na época em que trabalhei com eles cinco anos, chama-se *Caiçara*²⁴. Foi a primeira dublagem brasileira. Quando fizeram a Vera Cruz, não tinham o tratamento acústico que permitisse fazer som direto. Foi aí que a Gessy Fonseca — deve ser uma das pioneiras em dublagem — fez o primeiro papel (Michael Stoll, apud CAJAÍBA, 1997:33).

Desde que o cinema resolveu seus problemas técnicos ligados à sonoridade e sincronização, a fala se estabeleceu como um “carro-chefe” para compreensão do filme, conduzindo o espectador, mostrando onde, como, quando e por que as circunstâncias da trama se revelam. Além disso, apresenta e descreve cenários e personagens, faz referências passadas ou futuras, pode acionar imagens e/ou comentá-las. Imprime sentido, solicita compreensão de tom/entonação, timbre, inflexões, enfim, requer dos sentidos um empenho que não se restringe mais ao visual apenas (CAJAÍBA, 1997:33).

TORRES (2004) é de opinião que, a virada da década de 30 registrou a vitória do cinema falado, no entanto, lamenta que assim tenha sido:

Fala e mudez poderiam conviver juntas como qualquer outra dicotomia do mundo pós-moderno. Utopia. A grande massa da sociedade pós-moderna é deveras ocupada para esforçar-se em ler as estrelinhas do Cinema Mudo. É *cult* demais (TORRES, 2004).

O autor conclui que, no quesito imagem, pode-se dizer que o cinema progrediu e que seria no mínimo ingênuo renegar os efeitos especiais de Hollywood, ou mesmo a fotografia realista do cinema brasileiro, inspirada nas produções européias. Contudo, quando o assunto é expressão teatral, deve-se reconhecer que o som interferiu no resultado final:

Observe, por exemplo, a fisionomia de Paulette Goddard em *Tempos Modernos*²⁵. Ao mesmo tempo em que ela consegue transmitir ódio, ostenta perdão; tristeza mescla-se à euforia; o semblante com ar de desilusão abre espaço à esperança. Paradoxos gritantes, que, infelizmente, foram enterrados com a mudez cinematográfica. Pede-se, ao menos, um minuto de silêncio. Como sinal de respeito.

Assim, a matéria-prima do cinema, além das imagens móveis (que incluem desenhos animados), de seus “efeitos especiais”, das menções escritas ou legendadas, é também falas, ruídos, efeitos sonoros, música e silêncio.

Para Eisenstein, o som não foi introduzido no cinema mudo, saiu dele. Para Bresson, o silêncio fora inventado pelo cinema falado²⁶ (CAJAÍBA, 1997:33).

2.1.3 O Filme

De acordo com MENDES (1999), o filme consiste numa seqüência de quadros transparentes que mostram objetos e pessoas em diferentes posições. O

²⁴ **Caiçara**. Dir: Adolfo Celi, 35mm, 92', BRA, 1950.

²⁵ **Tempos Modernos**. Dir: Charles Chaplin, 35mm, 83', EUA, 1936.

²⁶ Com isto, Bresson se refere às significações do silêncio, que só ocorrem por contraste com o som. No cinema mudo, portanto, o silêncio, completo, não expressa (CAJAÍBA, 1997:33).

projektor de cinema possui, além da fonte luminosa e da lente, uma garra que puxa o filme, quadro por quadro, através de orifícios. É equipado também com um obturador, que corta o feixe luminoso quando se dá a mudança de quadro.

Quando o filme é projetado, o obturador corta o feixe de luz cada vez que ocorre mudança de um quadro para outro. Nesse instante não há projeção. Entretanto não percebemos esse corte porque, apesar de apagado o feixe de luz, a imagem ainda persiste em nossa retina o tempo necessário para a troca de quadro. Se a frequência é maior que trinta lampejos por segundo, não conseguimos perceber a variação da luminosidade, e temos a ilusão de que a luz permanece continuamente acesa.

Assim, o filme é uma seqüência de quadros separados e a imagem projetada na tela é sempre imóvel. Mas, como nossa vista guarda a imagem por um certo tempo, quando vemos um quadro a imagem do anterior ainda está em nosso olho. Assim, não percebemos o intervalo entre a projeção dos quadros de movimento.

A largura de 35 mm para a película de celulose de filme foi primeiramente adotada por Thomas Edison, em 1892, para o seu cinetoscópio, um aparelho primitivo de visão de imagens, na qual era possível um espectador por vez assistir a um breve segmento do filme. O cinetoscópio teve tamanho sucesso comercial, que outros aparelhos criados posteriormente adotaram a largura de 35 mm como formato padrão.

Hoje, os cinemas continuam adotando o formato de 35 mm de largura, com a taxa de projeção de 24 quadros por segundo, ou seja, um segundo é o resultado da projeção de 24 quadros seqüenciais. Já a televisão trabalha com a taxa de 30 quadros por segundo.

Atualmente, o cinema é conhecido como a única arte com perfil tecnológico, que se desenvolve cada vez mais.

2.2 TRADUZIR TAMBÉM É ARTE

Para ser fiel, o tradutor, além do indispensável conhecimento dos dois idiomas, precisa sobretudo de imaginação (Paulo Rónai. Escola de Tradutores).

O tradutor é o sujeito que faz por escrito a transposição de um idioma para outro e sua responsabilidade é bastante considerável – não é difícil prever as conseqüências possíveis de um erro na versão de um manual de arquitetura ou de um tratado diplomático.

No entanto, o tradutor é, também e acima de tudo, um artista. “A tradução de literatura, seja poesia ou prosa, é, acima de tudo, arte. E quanto mais difícil o autor, mais arte requer a tradução”. A frase é do professor Paulo Bezerra²⁷, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Agraciado com o prêmio Paulo Rónai pela tradução de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, ele afirma que traduzir é estabelecer diálogo entre culturas. Para ele, o tradutor penetra na cultura do outro, a vivencia, apalpa os seus elementos, sente-os na sua especificidade e os leva para a própria cultura, revestindo-os com a forma que marca essa individualidade cultural, mas sem apagar as peculiaridades do original. Entende o professor que a primeira obrigação do tradutor ao recriar a imagem de uma personagem é procurar penetrar o mais fundo possível em toda a sua interioridade, auscultar suas angústias, imergir nos desvãos da consciência (ou inconsciência).

²⁷ BEZERRA, Paulo. Traduzir é uma arte. **Boletim Informativo**. Nº 1440. Ano 30. Belo Horizonte: UFMG. 27.mai.2004. Entrevista concedida a Murilo Gontijo.

Alguns teóricos costumam tratar a tradução como traição pois, traduzidas as palavras, ou mesmo as frases, de determinado idioma para outro, elas são arrancadas do contexto múltiplo da língua de partida e recolocadas no contexto completamente diverso da língua de chegada. E como num texto literário não é apenas a idéia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras que fazem brotar as idéias, toda obra literária transportada para outra língua constituiria caso de traição (RÓNAI, 1987:13). O autor lembra então uma afirmação de Georges Mounin:

Se aceitarmos as teses correntes sobre a estrutura dos léxicos, das morfologias e das sintaxes, chegamos à conclusão de que a tradução deveria ser impossível. Mas os tradutores existem e produzem e suas produções prestam serviços úteis. Poder-se-ia dizer que a existência da tradução constitui o escândalo da Lingüística contemporânea. Até agora o exame desse escândalo tem sido mais ou menos recusado (MOUNIN, 1975²⁸, apud RÓNAI, 1987:14).

No entanto, apenas uma pequena fração de pessoas, em todo o mundo, é capaz de ler um livro, ou um manual, ou ainda, assistir um filme no original. Os demais, forçosamente, devem lê-los ou assisti-los traduzidos.

RÓNAI (1987:14) cita Herder, um grande tradutor, assinalava que “ninguém pensa além do idioma”, ou seja, que o próprio pensamento é condicionado pelo idioma em que é concebido: há certas idéias que só podem nascer na consciência de pessoas que falam determinada língua, ou mesmo que nascem unicamente por certa pessoa falar determinada língua.

²⁸ MOUNIN, G. **Os Problemas Teóricos da Tradução**. São Paulo: Cultrix, 1975.

Para casos assim, o dicionário nunca fornece solução, pois se estes auxiliam a compreensão, são muito pobres em sugestões para o tradutor. É nesse sentido que, incontáveis vezes, o tradutor acaba por “perder uma piada”. Em particular, o tradutor de filmes.

2.2.1 O Tradutor de Filmes

Desde que o cinema ultrapassou sua fase inicial, na qual era uma técnica incipiente, passou imediatamente, afora alguma polêmica, a incluir-se num âmbito artístico. Hoje, cinema é indiscutivelmente arte – o que não significa que todos os filmes sejam obras de arte.

Um filme, como arte, encerra uma série de nuances e requintes desenvolvidos pela criação do roteiro, pela produção e por outros profissionais técnicos, indispensavelmente auxiliados e orientados por um diretor. Os atores, por sua vez, pesquisam e atuam, no intento de se aproximarem o máximo possível, da personagem criada pelo roteirista. Essas personagens são caracterizadas, integralmente, por meio de indumentária, objetos pessoais, tipo de habitação, amigos, família e, destacadamente, pelo modo de falar.

Cada língua, com as respectivas variantes, têm um enorme valor que lhe é incontestável, e é portanto, digna de ser preservada e perpetuada. E esse caráter diverso da lingüística e suas variantes é um componente vital da diversidade cultural do planeta, o que vem a se tornar um autêntico desafio para o tradutor. Ou pelo menos para o bom tradutor e para um bom estúdio. Porque outros há que, na

maioria das vezes, não levam em conta a especificidade de cada língua²⁹. E a diversidade lingüística empregada pelos atores é parte fundamental de sua criação, tendo que, da mesma forma, ser preservada.

Cabe, portanto, aos atores o desenvolvimento da linguagem de cada personagem, trabalhando, em muitos casos, com a ajuda de lingüistas, fonoaudiólogos ou outros especialistas que os ensinarão como empregar os sotaques ou jargões contidos no roteiro. Todo esse processo requer, em conjunto, muito trabalho, tempo e dedicação de todos, para que a história se desenrole a contento. Cada parte desse conjunto é fundamental para que essa história seja passada para o público de forma uniforme e concisa. Esse modo de falar, tem suas características delineadas pelo roteirista em seu texto original e devem ser mantidas na tradução, para que assim a obra não seja prejudicada ou descaracterizada.

O tradutor de filmes conta, às vezes, com o *script* original para seu auxílio, mas tinha que ser feita a partir do acompanhamento da projeção que se realizava no estúdio. Hoje, o trabalho pode ser realizado em casa, com recursos sofisticados, como placas de vídeos inseridas em computador, que possibilitam ao tradutor assistir ao filme e digitar simultaneamente o texto correspondente ao original, que é quase sempre fiel ao *script* em inglês. Há algum tempo atrás, era mais comum que o tradutor transcrevesse antes o original para traduzi-lo posteriormente ou comparar as diferenças entre *script* e filme.

O tradutor tem a responsabilidade de observar todas as características emprestadas a cada personagem, para que este não seja descaracterizado em seu modo de falar. Portanto, um trabalho que parecia muito simples, torna-se, muitas

²⁹ RODRIGUES, Lívia Rosa. **A Importância do Léxico e da Diversidade Lingüística na Legendagem de Filmes**. Anais do V Mini-ENAPOL de Toponímia, Lexicologia, Lexicografia, Terminologia e Tradução. Universidade de São Paulo. dez/2002.

vezes, complexo e angustiante para o tradutor, pois as variantes lingüísticas do léxico influenciam diretamente o processo tradutório e requerem extremo cuidado para que a tradução não interfira nas particularidades de cada personagem.

Habitualmente um tradutor técnico especializa-se em uma determinada área e freqüentemente, como profissional no assunto, passa a ser, além de tradutor, um *expert*.

O mesmo não acontece com o tradutor de filmes para dublagem ou legendagem que, na maioria das vezes, faz essa escolha por gostar de cinema ou por identificar-se mais com a linguagem coloquial do que com a linguagem técnica para exercer seu ofício. Em seu cotidiano, ele se defronta com os mais diversos tipos de filmes, cada um com sua linguagem característica, tendo de lidar com variados termos reais, ou imaginários, das mais diversas áreas, incluindo-se a científica.

O público adulto de maior cultura e grau de alfabetização vêm se tornando cada vez mais exigente com a tradução do texto lingüístico dos filmes. A falta de conhecimento do público das técnicas usadas para a dublagem de filmes ou da elaboração de legendas, e, também dos procedimentos técnicos usados em tradução, faz que sejam crescentes as críticas ao trabalho de tradução de filmes.

É preciso ressaltar que aqui a referência está sendo dirigida, obviamente, às traduções efetuadas por profissionais da área de tradução e, não àquelas “traduções”, que sabemos existir em grande quantidade, feitas por “curiosos” ou por pessoas que conhecem a língua mas não são, de fato, tradutores profissionais e

desconhecem quaisquer tipos de técnicas referentes ao trabalho de legendagem, dublagem ou tradução propriamente dita³⁰.

Como é algo tão presente no dia-a-dia das pessoas, o fato de se utilizar uma linguagem mais coloquial dá uma falsa impressão de simplicidade. Por trás dessa simplicidade há, na verdade, domínio da técnica, que é tão importante quanto o domínio do idioma.

Um bom exemplo dos percalços do tradutor de filmes é quando ele recebe do estúdio um filme chamado “de ação”. Há quem presuma que, com tantas explosões e tiroteios, menos diálogos o profissional terá para traduzir e, conseqüentemente, menos trabalho terá. No entanto, é precisamente nesse tipo de filme que surgem, entre outros tantos possíveis, o jargão policial, a gíria do bandido etc. SOUTO MAIOR e BARROS³¹ (1999) lembram bem que é muito comum que a gíria seja confundida com o jargão. Explicam os autores que a gíria abrange o jargão, que é o vocabulário técnico de uma profissão, da mesma forma que abrange o calão, que é a expressão lingüística grosseira ou obscena³².

Outros tipos de linguagem também desafiam o tradutor de filmes. Pode-se citar como exemplo a linguagem diferenciada dos jovens (que inclui a gíria também), a criança que ainda não aprendeu a falar corretamente e canta ou conta histórias

³⁰ Atualmente, onde quer que se reúnam dois ou mais “tradutores profissionais” (aqueles que efetivamente vivem da tradução), virtual ou fisicamente, há um assunto inevitável: a invasão do mercado de tradução por pessoas sem a devida qualificação. Essa invasão acarreta a desvalorização da profissão e o aviltamento do mercado e é conseqüência da falta de regulamentação profissional (CARVALHO, 2001).

³¹ SOUTO MAIOR, Ana Christina; BARROS, Antonio Cláudio da Silva. **O estranho no seu ouvido: expressões marcadas e não-marcadas no vocabulário de grupos sociais de faixa etária jovem e adulta**. Trabalho apresentado no III Encontro Nacional de Língua Falada e Escrita. Maceió, 12-16/04, 1999.

³² Calão, jargão e argot são as palavras e expressões peculiares a segmentos especiais da população. Calão é o idioma conversacional, familiar utilizado e geralmente compreendido apenas pelos membros de uma ocupação, profissão, atividade comercial, seita, classe, faixa etária, grupo de interesse, ou outros subgrupos de nossa cultura. Jargão é o vocabulário técnico ou até mesmo secreto de tal subgrupo; jargão é uma “linguagem de oficina”. Argot significa tanto o calão como o jargão de qualquer grupo criminoso profissional (WENTWORTH, HAROLD e FLEXNER, Stuart Berg. **Dictionary of American Slang**. New York. Thomas Y. Crowell Company, 1967).

infantis, os trocadilhos, o humor, a rima, os regionalismos, *jingles*, citações de autores clássicos – como Shakespeare ou Faulkner, citações bíblicas (muitas já consagradas e que nem sempre estão à disposição), cânticos religiosos, personagens de outros filmes, de seriados ou políticos (podendo ser desconhecidos no país da língua para o qual a tradução está sendo feita), *merchandising* etc. O detalhamento técnico de muitos filmes modernos requer uma linguagem peculiar e o tradutor precisa, muitas vezes, consultar profissionais de áreas específicas para aplicar o jargão que cada um costuma usar.

Algumas vezes essa diversidade é “facilitada” por roteiros anotados, que trazem glossários de expressões e referências culturais. Contudo, como os filmes não permitem a utilização de “notas de rodapé”, “parênteses explicativos” ou coisa que os valha, as adaptações culturais sofrem e muitas vezes se perdem porque não há como se alongar em explicações ao espectador.

No filme *Wicker Park* (Paixão à Flor da Pele³³), por exemplo, Lisa (Diane Kruger) vai comprar sapatos e Matthew (Josh Hartnett) pergunta a numeração. Ela responde: *Eight and a half* [8½]. O rapaz, que está interessado na moça tenta ser interessante e diz: *Like Fellini*. Ela concorda e Matthew acrescenta: *I mean his movie, not his shoe size. I don't know his shoe size, obviously. Eight and a half*. A personagem faz referência ao filme 8½ (*Otto e Mezzo*) dirigido por Fellini³⁴.

No Brasil, no entanto, a numeração 8½ corresponde ao número 38 para sapatos. Nesse caso, com tempo escasso e estúdio pressionando, a única referência que ocorreu ao tradutor para “38” foi a arma. As legendas apresentam então um texto como:

³³ **Paixão à flor da pele**. Dir: Paul McGuigan, 35mm, 115', EUA, 2004.

Lisa: – 38

Matthew: – Como a arma...

Lisa: – É.

Matthew: – É um tipo de arma, da Taurus. Não sou nenhum marginal, é claro. (R) 38...

Um outro exemplo de criatividade diante de um impasse como este é relatado pelo dublador Guilherme Briggs³⁵ (2003):

Eu fiquei desesperado quando entrei no estúdio e passei os olhos no *script* traduzido de 'Friends'. Poderia servir de exemplo de como não se traduzir, parecia que era de brincadeira, uma pegadinha de mau gosto. Fiquei folheando, juntamente com os outros colegas e decidimos, juntamente com o diretor Ricardo Schnetzer ir até a gerência da Herbert Richers e reclamar. O filme foi suspenso naquele dia e eu me prontifiquei a retraduzir o episódio todo. (...) Para se traduzir 'Friends', não basta apenas traduzir... e sim adaptar todas as piadinhas e interjeições dos personagens. Lembro que num dos episódios o macaquinho do Ross estava no cio e tinha atacado um boneco da Rachel (que não aparecia, só era mencionado). Na tradução ao pé da letra, a fala da Rachel tinha ficado assim: "Meu George não é mais curioso". Mas... que George era esse?? (...) Fui pesquisar (...) e descobri que George era um famoso personagem da literatura infantil americana, o "Curious George", que era um macaquinho muito fofo que questionava tudo, fazendo a criança desenvolver o senso de curiosidade e exploração dos objetos. Agora imagine isso solto na frase da Rachel... Não fazia o menor sentido!! Minha opção foi adaptar para: "Minha Barbie não é mais uma donzela!"

São algumas formas de superar o que CORRÊA³⁶ (1998) chamaria de “barreiras culturais da tradução”. Em seu estudo da tradução para o inglês de obras de Jorge Amado, a autora comenta a impossibilidade de transporte de determinados elementos culturais significativos na língua de origem, mas que, alterado o contexto cultural na língua para o qual estão sendo traduzidos, perdem o seu significado por não carregarem os seus elementos extralingüísticos (p.5). A autora sustenta que, ainda que haja tentativas de explicitação por meio de glossários, notas de rodapé ou

³⁴ 8½ (*Otto e Mezzo*). Dir: Frederico Fellini, 35mm, 135', Itália, 1963.

³⁵ Entrevista concedida à Arca em 02/12/2003. Disponível em <http://www.a-arca.com/>. Acesso em set. 2004.

³⁶ CORRÊA, R.H.M.A. **Barreiras Culturais da Tradução: um estudo de obras de Jorge Amado traduzidas para o inglês**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1998, p.05.

acréscimos no próprio texto, o nível de dificuldade torna-se mais evidente quanto mais específico for o termo.

Porém, tais recursos só podem ser utilizados numa tradução literária. A questão se torna diametralmente diversa na tradução de filmes, tanto para dublagem quanto para legendagem, em que tais expedientes são impraticáveis pelas limitações desse tipo de tradução.

Aspectos culturais e de cotidiano, produtos, personalidades, enfim, uma enorme gama de informações que têm de ser traduzidas, com exceção do uso padrão, é mais comum na língua oral do que na escrita. Por conseqüência, poucas palavras e expressões gírias aparecem em dicionários convencionais. O tradutor precisa, então, além de uma boa formação em literatura, um rico conhecimento em teoria lingüística, fluência na escrita, infinitos conhecimentos gerais – instrumentos imprescindíveis – além de uma boa dose de imaginação.

No entanto, não há como negar que cada recurso utilizado é uma manifestação individual do tradutor, pois nem sempre se pode traduzir a originalidade, a musicalidade ou o misticismo de uma língua. Mas se pode lançar mão da imaginação e do bom senso quando se faz uma tradução. Lia Wyler, tradutora da série de livros de Harry Potter, ao ser perguntada se uma obra literária deve ser traduzida por uma única pessoa, foi enfática ao afirmar que essa é a única maneira de se fazer esse trabalho:

Isso não tem nem talvez. Tanto que quando se aventou a possibilidade de ter alguém para me ajudar, eu tracei o perfil ideal deste ajudante: uma pessoa de família nordestina, que nasceu no interior de São Paulo, cresceu no Rio de Janeiro, morou em Manaus e Porto Alegre... ou seja: teria que ser “outra eu”. Isso porque a vivência de cada pessoa tem a ver com a aquisição de um vocabulário próprio. A língua é coletiva, mas o vocabulário

é extremamente individual, assim, cada família, cada pessoa combina essa linguagem social de forma muito particular. Tanto que as famílias têm suas expressões prediletas, as piadas que só as pessoas da família entendem... Cada tradutor teria, portanto, soluções diferentes para um mesmo texto.

Wyler, que tem 34 anos de experiência como tradutora, segundo ela mesma, procura usar palavras do Brasil inteiro, que de início podem não fazer sentido, mas se as pessoas forem investigar, perceberão que têm uma lógica por trás. Um exemplo é o gato de Hermione, personagem de *Harry Potter*, que ela optou por chamar de Bichento, uma palavra que parece ter sido inventada, mas que existe no dicionário. No Ceará, bichento é o indivíduo de pernas tortas, arqueadas. No original o nome do gato é *Crookshanks*, que significa, literalmente, "pernas arqueadas". A tradutora teve outra razão para ter escolhido Bichento: o fato deste termo ter sonoridade semelhante à de bichano, termo usado para designar gatos aqui no Brasil. Para Wyler, batizar o gato de Bichento pareceu a solução ideal, mas outro tradutor poderia ter chegado a uma solução totalmente diferente e, ainda assim, válida.

Nesse contexto, RÓNAI³⁷ (1987:32) diria que, no caso da existência de duas traduções da mesma obra, muito interessante seria o exame de como a personalidade dos tradutores “vem a colorir de matizes pessoais o trabalho de cada um”.

2.3 DUBLAGEM: EVOLUÇÃO E PROCESSO

A dublagem requer muito do ator: Interpretação, concentração, tenacidade, criatividade, agilidade, dicção perfeita, leitura perfeita, excelentes conhecimentos gerais, facilidade com línguas estrangeiras (até alienígenas, se quer saber...) e paciência chinesa. Tudo isso regado à muita humildade (Guilherme Briggs, dublador, 02/12/2003).

³⁷ RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Traduzir um filme para dublagem é fazer uma transferência da linguagem escrita (roteiro) para a linguagem falada (fala dos dubladores). De tempos em tempos surgem discussões sobre os benefícios e prejuízos da dublagem – quando alguém se lembra de trazer o assunto à baila. Apesar de ser uma das áreas de maior alcance de público, é das menos conhecidas e reconhecidas.

Danielle Soares, tradutora e revisora especializada em legendagem e dublagem, lembra que:

Poucas especificidades de nossa profissão são tão comentadas e, muitas vezes, tão difamadas e criticadas como a tradução de filmes tanto para dublagem como para legendagem. Todo mundo tem uma historinha para contar de um erro ou outro que já viu em um filme. Até mesmo quem é profissional de tradução pode não ter idéia dos meandros e das armadilhas com as quais muitas vezes nos deparamos e das perdas lingüísticas inevitáveis por razões que vão além do ato de traduzir. Aspectos culturais e de cotidiano, produtos, personalidades, enfim, uma enorme gama de informações que têm de ser traduzidas, mas que esbarram nas limitações impostas pela natureza deste tipo de tradução (SOARES³⁸, 2001).

Cabe ao público, certamente, exigir que o nível da tradução continue melhorando sempre, valorizando o trabalho do bom profissional. O mercado tende a receber bem o profissional que domina a técnica e, claro, o idioma. No entanto, traduzir para legendagem e dublagem é uma atividade que exige estudo e que se aprende com a prática, com muita transpiração e inspiração.

Para se conhecer melhor os processos da dublagem para filmes, necessário se faz lembrar que este trabalho partiu do princípio de que o cinema é arte. Assim, a dublagem deve ser vista como um elemento da realização plena da reprodutibilidade

³⁸ SOARES, Danielle. **Tradução para Dublagem e Legendagem**. Artigo Abrates. 2001. Disponível em <http://www.abrates.com.br>. Acesso em abr. 2004.

técnica da arte. O cinema, arte reprodutível por excelência, seria então acompanhado pelo poder difusor da dublagem.

Tendo-se em conta a indissociabilidade de arte e técnica, PAREYSON³⁹ (1989) fornece outros elementos para essa reflexão:

O fato é que a arte não é somente executar, produzir, realizar e o simples “fazer” não basta para definir sua essência. A arte é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (PAREYSON, 1989:32).

Com isto, pode-se dizer que a arte, enquanto se faz, redefine-se na própria concepção. Esta constante redefinição é afetada pelo fenômeno da dublagem, atualmente parte integrante do universo do cinema.

Segundo CAJAÍBA (2000), deve-se entender a dublagem como recurso difusor do cinema – recurso que necessariamente opera nele uma interferência, alterando-o e por isso mesmo, elemento da realização plena da reprodutibilidade técnica da arte:

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original (BENJAMIN, 1987, apud CAJAÍBA et al⁴⁰, 2000:87).

³⁹ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁴⁰ CAJAÍBA, Luiz Claudio; BIÃO, A. PEREIRA; PITOMBO, R. (org.) **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.

Com uma preocupação mais pragmática, os italianos Caseti e Di Chio (apud CAJAÍBA, 1997:43) detêm-se nos cuidados necessários ao tratamento da matéria acústica em cinema: determinados recursos técnicos podem trazer efeitos danosos à obra. Um destes recursos, a dublagem, traz como consequência imediata de sua adoção a necessidade da correspondência entre as palavras pronunciadas e o movimento dos lábios, o que consiste num problema bastante menos banal do que parece, posto que incide na credibilidade daquilo que está diante de nós. Mudando a língua, além de mudar o tom ou o ritmo da voz, apesar do costume (e da habilidade tanto do dublador quanto do tradutor, que amiúde altera os diálogos para acomoda-los à forma fônica original), a falta de uma perfeita correspondência entre o audível e o visível determina sempre uma certa artificialidade.

Decerto que não se pode discordar do argumento da presença da artificialidade que a dublagem promove. Quanto à credibilidade, porém, pode-se objetar que, quando o espectador ri, chora, envergonha-se, irrita-se etc. diante de um filme, este filme o envolveu em sua “atmosfera”, em sua “realidade”. A dublagem, no caso, seria então mais um elemento da ficção, se eficazmente incorporado ao filme.

Ainda ocorre que os avanços tecnológicos dos recursos da dublagem inserem, crescentemente, novas possibilidades no aprimoramento dessa técnica, e o elemento de artificialidade, que, sem dúvida, afeta a credibilidade da obra, pode estar completamente ausente do filme dublado.

CAJAÍBA (1997:44) cita como exemplo o filme *Forrest Gump*⁴¹, no qual, através de interferência (por computação gráfica) no movimento de lábios de uma

⁴¹ **Forrest Gump**, Dir: Robert Zemeckis, 35mm, 141', EUA, 1994.

imagem antiga, vê-se o presidente John Kennedy dialogando com o protagonista do filme, numa coerência perfeita entre o diálogo inventado e seu movimento labial, além da expressão facial, igualmente compatível com sua fala. Isto, porém, não é freqüente em dublagem: é antes uma técnica nova, sofisticada e cara.

A dublagem como recurso de reprodução dos filmes feitos para cinema e televisão, é hoje largamente utilizado pela maioria das distribuidoras e emissoras brasileiras. Há aqueles que procuram justificar a legitimidade deste recurso a partir da dificuldade de leitura promovida pelas legendas, nos pequenos aparelhos de TV domiciliares ou, até mesmo, a partir do grande número de analfabetos existentes no país. A esse respeito, CAJAÍBA (1997) assegura que nos países desenvolvidos, com índice zero de analfabetismo, os filmes são dublados desde sua veiculação no cinema. Portanto, este argumento se torna insustentável.

Dessa forma, tais argumentos, não são suficientes para sustentar a presença de tal recurso ao longo destes anos. O grande público que assiste a estes filmes em TV, convive com as versões brasileiras há pelo menos 30 anos. O telespectador deve perceber a dublagem como um meio natural de reprodução, tamanha a afinidade com este recurso no seu cotidiano.

2.3.1 História da Dublagem

Antes que o avanço tecnológico ocorresse, sanando os problemas do sistema de sincronia imagem/som, o cinema procurava outras formas de adicionar som à imagem. Vários cinemas tinham bandas que tocavam ao vivo junto com o filme.

Outros contratavam atores que, atrás da tela, dublavam os diálogos dos atores (nosso Zé do Caixão – José Mojica Marins –, sempre atrasado em termos de tecnologia cinematográfica, pelas circunstâncias – e pela falta de apoio financeiro –, usou este recurso até os anos 40).

Na Espanha era bastante conhecida, na falta de sonorização, a figura do “explicador”:

... me vem à cabeça um fato narrado por Jean-Claude Carrière, baseado em depoimento de Buñuel, que até a década de vinte havia em cada sala de cinema espanhola a presença de um funcionário explicador durante a sessão. Este senhor, munido de um longo bastão, gritava para o público, enquanto as imagens se sucediam: "O homem olha pela a janela... Vê a mulher com outro na rua...O homem está furioso...Acabou de reconhecer a mulher... Está com idéias assassinas..." etc. Sua indispensabilidade nascia do fato que o que estava sendo mostrado, sistemas de plano e contraplano, closes e planos-seqüências, era realmente uma nova linguagem, em relação à qual a audiência era praticamente *analfabeta* (WEINTRAUB⁴², 2004:s.p.).

No Japão, existiam os *benshi*, cuja função era explicar o filme à platéia enquanto a ação se desenrolava na tela. É de Matinas Suzuki Jr. a afirmação de que “no velho Japão, o cinema mudo falava”. Este é o subtítulo que Suzuki Jr. usou em matéria/convite para uma mostra realizada em São Paulo, por ocasião das comemorações do “centenário da amizade entre Brasil e Japão”, coincidente com os Cem Anos do Cinema, em 1995. A mostra incluía a presença de um *benshi*, espécie de narrador ou dublador de todas as personagens de um filme, num espetáculo que

⁴² WEINTRAUB, Fabio. A Poesia Brasileira em Alcácer-Quibir: M. Mariani, P. Ferraz e P. Abramovay. **Revista Sebastião Grifo**. Mem. América Latina. 2004.

operava uma fusão de cinema, sonoplastia e narração, revivendo uma tradição que envolvia multidões no Japão dos anos 30.

Um mesmo *benshi* faz, durante a projeção, a voz da criança, do velho, do homem, da mulher; chora, ri, grita, sussurra. É uma dublagem verdadeira, em tempo real, em carne e osso. No auge do cinema mudo japonês, as pessoas escolhiam um filme, não tanto pelo diretor ou pelo ator, mas pelo *benshi*. (SUZUKI JR., 1995⁴³).

Midori Sawato, é a mais conceituada *benshi*, narradora de cinema mudo, ainda em atividade no Japão. “E quando se inicia a projeção de clássicos como *Luzes da Ribalta* (1931), de Charles Chaplin, ela se multiplica para ecoar as vozes das personagens na tela” (URANO⁴⁴, 2002).

CAVALCANTI (1976) também faz referência aos *benshis* que transformavam os filmes em verdadeiros espetáculos no Japão. O autor, de certa forma, não faz a convencional distinção entre cinema mudo e cinema sonoro pois ressalta que a história do som no cinema começou com sua invenção, uma vez que na Europa e nos Estados Unidos utilizavam-se pianos para acompanhar musicalmente os filmes.

O Brasil também exercitou suas possibilidades utilizando o fonógrafo e, muitas vezes, até mesmo atores para acompanhar com palavras os filmes que exibiam. Em seguida, esses primeiros exibidores começaram a usar o narrador, ou melhor, o “pregão”. Esses primitivos narradores chegaram até a tentar o diálogo sincronizado: o que o mocinho dizia à mocinha; e o que ela respondia – a resposta era um falsete, naturalmente. (CAVALCANTI, 1976:136).

⁴³ SUZUKI JR, Matinas. *Benshi* revela a imagem falada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 nov.1995.

⁴⁴ URANO, E. **Midori Sawato, a fala do cinema mudo**. 2002. Disponível em <http://www.ipcdigital.com/portugues/cultura/500/index.shtml>.

Pode-se verificar, portanto, através da história do desenvolvimento do cinema, que a palavra falada, o som, o efeito sonoro ou o ruído estiveram, de alguma maneira, presentes nas exibições cinematográficas. Contudo, o som não podia, ainda, ser considerado um elemento de importância fundamental no filme – e essa característica inicial do cinema talvez justifique certa autonomia que a imagem adquiriu, e de algum modo mantém, até hoje, nos estudos sobre cinema.

Com o surgimento da sonorização no cinema, a atenção dos diretores de cinema se voltou para o diálogo – o que era natural, pois a música já integrava o filme, mesmo que externamente a ele, a partir do acompanhamento do piano, por exemplo. A grande participação de diretores e atores de teatro nos filmes foi uma primeira tentativa de resolver os problemas do drama cinematográfico a partir do diálogo. Recuperou-se, então, através dessa fusão, uma característica artificial indesejada.

Mesmo porque, no próprio teatro, a partir do final do século XIX, introduziu-se o realismo/naturalismo como técnica. Apesar disso, sabe-se, que as diferenças entre as linguagens cinematográfica e teatral, no que respeita à interpretação dramática, são muito claras. Não se pode lançar mão, indiscriminadamente, de uma experiência interpretativa do teatro e aplicá-la ao cinema ou televisão e vice-versa (CAVALCANTI,1976:41).

A palavra pronunciada teatralmente, nos filmes, logo teve que ser banida porque, segundo CAJAÍBA (1997), o público, atordoado, abandonava as salas de projeção⁴⁵. Hoje em dia, é pouco comum produzirem-se filmes com a teatralidade que os tornava inacessíveis àquela época.

⁴⁵ A necessidade de um certo “realismo”, de uma dicção “natural”, no cinema, atritava-se com os princípios do teatro, de um mundo artístico paralelo, com suas regras específicas (CAJAÍBA, 1997).

A necessidade de um certo “realismo”, de uma dicção “natural”, no cinema, atritava-se com os princípios do teatro, de um mundo artístico paralelo, com suas regras específicas. Deste modo, iniciou-se a construção de um caráter interpretativo específico do cinema, que passou a vigorar. A partir de então, o cinema transformou-se, em seu desenvolvimento, numa linguagem audiovisual. De acordo com CAJAÍBA (1997):

A linguagem audiovisual tem agido muito fortemente sobre as formas de percepção e as experiências de tempo e espaço: seu modo próprio de organização de imagem e som fornece referenciais de compreensão, de conhecimento e experiência. Todo um universo de significações cinematográficas, tem plasmado novas percepções do mundo (p. 23).

Antigamente, em filmes de 16 mm, o som era aplicado no próprio filme (na lateral num sistema chamado “magnético”). Esse sistema tinha o mesmo desgaste dos antigos discos de vinil à medida que eram exibidos, perdendo a qualidade e reduzindo-se apenas a chiados, impossibilitando sua apresentação. Para que esse trabalho fosse apresentado com sua dublagem original, seria necessária a gravação feita na época – que infelizmente são apagadas depois de certo tempo.

O sistema de sincronia imagem/som precisou, então, aliar-se à tecnologia para se aperfeiçoar: a separação de imagem e som. O processo desenvolveu o trabalho dos montadores, sempre preocupados com a questão da sincronia, e a partir da invenção de um aparelho mecânico chamado sincronizador, aperfeiçoado pela Moviola Company, criou-se a mesa de edição (na qual diferentes pistas são destinadas ao som e imagem) e introduziu-se a tão imprescindível mixagem⁴⁶.

⁴⁶ A mixagem permite que os sons gravados separadamente sejam, posteriormente, sincronizados e combinados num contínuo, criando efeitos e relações. Isto permite estabelecer o que ficará em primeiro ou em segundo plano acústico: se ruído, música ou diálogo, por exemplo.

Somente o sistema ótico, porém, permitiu interferências decisivas, já que se podia cortar a pista de som onde se desejasse e, conseqüentemente, fazer *takes* de qualquer duração.

*King Kong*⁴⁷, de 1933, aparece como o primeiro filme a aproveitar as possibilidades estéticas criadas pelo avanço tecnológico: “a música de Max Steiner e os ruídos criados por Murray Spivack foram responsáveis por grande parte da tensão dramática criada para a história” (MENDES⁴⁸, 1994:11).

Não se sabe exatamente quando ou onde foi que a profissão do dublador nasceu. Há uma versão (não confirmada) de que foi Hitler, com o intuito de valorizar a língua de seu país. Com o medo de “idéias subversivas” vinda dos estrangeiros, foi criado o processo de adaptar os filmes no idioma local, e assim ter um controle sobre o que o povo via.

O certo é que o recurso fundamental para a dublagem, e a conseqüente divulgação dos filmes em países de língua diferente daqueles em que foram produzidos, ocorreu em função da criação de duas pistas de som independentes, uma para as vozes e outra para ruídos, músicas e efeitos, que possibilita a dublagem de um filme com a conservação de sua trilha sonora, efeitos e ruídos originais.

Em 1947, após a II Guerra Mundial – durante a qual houve uma estagnação no desenvolvimento tecnológico da sonorização –, o cinema foi beneficiado pela criação da fita magnética, inaugurando um sistema que trazia muitas vantagens sobre o sistema ótico: permitia a reprodução mais fiel ao original e numa operação

⁴⁷ **King Kong**. Dir: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. 35mm, P&B, 100', EUA, 1933.

⁴⁸ MENDES, Eduardo Simões dos Santos. **A trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP/ECA, 1994.

mais simplificada. Passou-se à utilização de equipamentos mais compactos e mais leves, que abolia a necessidade de processamento e apresentava menor quantidade de ruídos de fundo. Além disso, sua maior capacidade de regravação diminuía os custos do processo de reprodução (MENDES, 1994:14). A fita magnética era, assim, uma revolução na história da sonorização do cinema. Praticamente, todos os problemas instaurados com o advento da sonorização (muitos dos quais são mostrados, com humor, no filme *Cantando na Chuva*⁴⁹) deixavam de existir.

O uso dos gravadores multi-canais (que captam diferentes planos de sons, simultaneamente) e do microfone de lapela, sem fio, para cada ator, foram as conquistas posteriores. Os gravadores portáteis a pilha, mais leves e mais baratos, permitiram um afastamento do padrão hollywoodiano – por exemplo, para os cineastas do Cinema Verdade e da Nouvelle Vague, que reproduziam, preferencialmente, o mesmo som gravado no instante da encenação, com a intervenção menor possível de futura edição, sem reconstituição do ambiente da gravação.

O mais novo sistema existente, desenvolvido a partir da década de 1970, o digital⁵⁰, traz vantagens sobre os anteriores (ótico e magnético), pela inexistência de ruídos de fundo e possibilidade de reprodução sem perda de qualidade. Além disso, na pós-produção de um filme com aparelhagem eletrônica, a operação é simples e permite maior precisão, com mais rapidez.

2.3.2 A Dublagem Brasileira

⁴⁹ **Singin in the Rain.** Dir: Gene Kelly e Stanley Donen. 35mm, 103', EUA, 1951.

⁵⁰ O sistema digital converte sinal analógico em pulsos codificados, armazena em forma numérica 0 e 1 e reconverte-se, na reprodução, em analógico (Cajaíba, 1997:31).

O Brasil acompanhou as inovações do cinema com alguma defasagem tecnológica. O processo de dublagem chegou no país no final da década de 50, onde atores do rádio-teatro, radialistas e atores que “dublavam por trás da cortina” trabalhavam com essa idéia de sincronizar diálogos de filmes em português.

Com a publicação da Lei Federal em 1964, passou a ser obrigatória a dublagem de filmes e desenhos transmitidos pela TV, com a comprovação de que legendas não funcionavam de qualquer maneira, por se confundirem com as partes claras do filme – os televisores da época transmitia em preto e branco – ou simplesmente por não encontrarem espaço na tela, um tanto deficiente na ocasião.

Atores como Borges de Barros, Dráuzio de Oliveira, Olney Cazarré , Newton da Matta, Orlando Drummont, Antonio de Pádua, Miguel Rosenberg, Mario Monjardim, Emerson Camargo, Helena Samara, Carlos Campanelli, José Soares, são alguns dos muitos pioneiros da nova arte, onde tinha muito mais dificuldades, pois não havia muita qualidade técnica; discos de vinil eram usados para gravar BGM (sons de fundo, efeitos sonoros), e quase todos dublavam juntos, pois a fita original era magnética e a gravação deveria ser feita toda em conjunto, num trabalho técnico e apuro artístico, no mínimo, impecável.

Atualmente a dublagem está em uma fase mais conhecida. Já existe uma cerimônia de premiação para a dublagem brasileira, o Oscar da Dublagem. Essa é uma das conquistas que os atores em dublagem receberam ao longo de mais de 50 anos de profissionalismo.

Logo depois da Lei de 64, sancionada no governo Jânio Quadros, houve a necessidade de criar estúdios para gravar os programas vindos do exterior. Um

deles, talvez o mais conhecido, foi o AIC (Arte Industrial Cinematográfica) São Paulo – atual BKS. Foi ali que várias séries famosas foram dubladas, como *Os Flintstones*, *Jornada nas Estrelas*, *Perdidos no Espaço* e *Viagem ao Fundo do Mar*, em que, mesmo quando havia troca de vozes, não se desvirtuava o consenso da obra e nem a intenção das personagens. Era uma época memorável, pois foi uma novidade para os padrões dos anos 60, e o povo brasileiro não havia se acostumado com legendas, e muito menos com o inglês – que hoje em dia é uma das línguas mais faladas no mundo.

A extinta TV Excelsior foi palco dos primeiros filmes e seriados dublados. Em São Paulo, no que se refere a cinema, foi fundada por volta de 1958, a Gravasom, uma associação da Screen Gems, subsidiária da Columbia Pictures. Depois vieram *Rim-Tim-Tim*, *Lanceiros de Bengala*, *Papai Sabe Tudo* e outras como "Ford na TV", que apresentava pequenos dramas de 30 minutos. Essa, inclusive, foi a primeira série dublada apresentada na TV brasileira.

Assim começou a ser escrita a história da dublagem brasileira, que apesar de todas as dificuldades tecnológicas e estruturais, e apesar do preconceito da crítica brasileira, acabou se firmando ao longo dos anos, transformando-se em uma atividade importante, respeitada e com excelente qualidade de fama internacional.

No ano de 1938, *Branca de Neve e os Sete Anões* marcou a dublagem de desenhos, com tradução e adaptação de diálogos. As músicas foram adaptadas por João de Barro e Braguinha, mostrando o início do carinho pela dublagem nacional. Eles também cuidaram de outros desenhos, como *Pinóquio*, *Dumbo* e *Bambi*, seguido por outras criações dos Estúdios de Walt Disney. Depois vieram outros

estúdios – já extintos –, como a Telefilme, Dublasom Guanabara e Cinecastro (Rio de Janeiro e São Paulo).

Em 1950, com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o tratamento ao som cinematográfico no Brasil evoluiu com a presença de padrões técnicos internacionais, trazidos por profissionais em sua maioria oriundos da Inglaterra. O Sr. Michael Stoll, diretor/proprietário dos estúdios Álamo, em São Paulo, foi um desses profissionais, e permaneceu residindo no Brasil.

No ano de 1978 ocorreu a primeira greve dos profissionais da dublagem, que resultou na oficialização da profissão de ator em dublagem. Os dubladores, por lei, devem ter, a partir de então, o registro de atores na DRT. Um dublador deve ser um ator, exatamente para que a dublagem tenha melhores interpretações. Essa é uma profissão que requer talento e reflexos rápidos, para ir atrás do sincronismo labial daqueles que estão atuando na tela.

Como preferem dizer os dubladores: todo dublador é ator, mas nem todo ator é dublador. Isso porque os procedimentos técnicos da dublagem são bastante complexos.

O dublador/ator deve trabalhar com um fone nos ouvidos para que possa ouvir o som original, dizendo a frase em português, com um olho no roteiro e outro na tela à sua frente, encaixando as sílabas da melhor forma na boca do ator ou personagem, e tudo isso, claro, com uma boa interpretação.

Outro ponto que envolve muito talento e criatividade de um ator em dublagem é o fato de que ele precisa preparar em alguns minutos a atuação que o ator de cinema preparou e estudou durante meses.

2.3.3 O Processo da Dublagem

O filme, o desenho ou série a ser dublada é enviado para um estúdio no Rio de Janeiro ou em São Paulo – os maiores centros de dublagem no Brasil – escolhido pela distribuidora, na maioria das vezes acompanhado do *script*.

Dependendo do que está para ser dublado, a distribuidora recebe o filme com maior ou menor tempo de antecedência. Uma grande produção, como as da Disney ou da Dreamworks geralmente são enviadas com bastante antecedência para que o trabalho seja mais bem preparado e mais bem produzido. Outras vezes, é feito com tanta pressa que acaba, infelizmente, saindo prejudicado. É esse tratamento industrial dado à dublagem, atualmente, é um dos motivos pelos quais se percebe tantas críticas, ainda mais se comparando com as dublagens feitas há décadas atrás, de melhor qualidade.

Michael Stoll, proprietário dos estúdios Álamo, cita o interesse de distribuidores pelo preço baixo, e não pelo resultado final do produto, como um dos fatores que mais contribuiu para a queda de qualidade – e conseqüentemente do preço – que se imprimiu no mercado, o que certamente se refletiu na remuneração dos atores (CAJAÍBA, 1997).

O estúdio distribui o serviço para os tradutores que, além da tradução, devem se preocupar com a sincronia labial entre as falas do dublador e do ator que está na tela. Quando o tradutor não é especializado na área e a tradução se torna pouco satisfatória, o talento do dublador é testado, porque é obrigado a, várias vezes, adaptar as expressões às pressas da melhor forma que puder.

O diretor de dublagem trabalha com roteiros traduzidos e, como os diretores de filmes ou teatros, a função dele é escalar os dubladores que têm a voz que melhor se encaixa a cada personagem do filme e, na hora da execução da dublagem, orientar os atores, pois eles não assistem o filme e se apóiam nas opiniões e interpretação do diretor, e dar “palpites” no que deve ser mudado ou melhorado.

No Brasil há excelentes diretores. Se me refiro a “palpites” é porque nem todos são assim. No filme *Wicker Park (Paixão à Flor da Pele*⁵¹) – que cuidei pessoalmente da tradução – há uma cena, num restaurante, onde há um empresário chinês e sua intérprete, uma senhora de feições orientais, mas que não apresentava quaisquer problemas com a pronúncia da língua inglesa e, portanto, não deveria apresentá-los também na língua portuguesa. Traduzi normalmente a frase: “Ele está impressionado com o que você fez e garante que quando você chegar à China o receberão com muito entusiasmo e apoio”.

Contudo, o diretor de dublagem decidiu que a senhora deveria trocar o “r” pelo “l”, sem respeitar o original e descaracterizando a personagem. E, pasmada, quando assisti ao filme, deparei-me com a tal senhora dizendo: “Ele está impressionado com o que você fez e galante que quando você chega à China o lecebelão com muito entusiasmo e apoio”. E quem conhece o original, obviamente, culpará o tradutor...

Também é função do diretor de dublagem o esquema dos horários de gravação de cada ator/dublador. Depois de escalar cada dublador que ele considera a melhor alternativa para cada uma das vozes das personagens, é feito um teste. Na

⁵¹ **Paixão à flor da pele**. Dir: Paul McGuigan, 35mm, 115', EUA, 2004.

maioria das vezes, mesmo os melhores profissionais da área devem participar desse teste. Depois a escolha final é feita pelos empresários das distribuidoras.

É necessário lembrar que existe, atualmente, uma relação entre dubladores e empresas que, de certa forma, equivale a um código de ética, que já vigorou com muito mais intensidade. A partir do momento em que o dublador empresta sua voz para um determinado ator, ele passa a ter então o que eles chamam de “boneco”. Cada ator dispõe de um ou mais dubladores permanentes para si. Este sempre foi um procedimento muito respeitado e praticado ao longo dos anos.

Apesar disso, no entanto, os dubladores são escolhidos a partir do teste com 3 vozes diferentes, ou mais 3, se as primeiras forem recusadas, independente da tradição. Assim, o espectador poderá ser surpreendido por diferentes vozes de seus astros favoritos.

O elenco está pronto. É hora de dublar. A dublagem, há muito tempo, não é feita como se fosse uma rádio-novela, com os dubladores atuando juntos. Atualmente, por questões de qualidade do som e praticidade – muitas vezes era difícil encaixar um horário em que os atores de determinada cena pudessem comparecer juntos – cada um grava suas falas separadamente, em canais separados.

No estúdio, geralmente, ficam o dublador e o diretor de dublagem. O filme é dividido em cenas de 20 segundos, que são chamados anéis⁵² em São Paulo, ou

⁵² Anel é o nome que se dá a cada 20 segundos da obra a ser dublada e que também serve de parâmetro para pagamento. Embora essa nomenclatura permaneça até hoje, o "Anel" ou "Loop" originou-se da união das duas partes de um trecho de um filme que era projetado para o dublador trabalhar. O projetor rodava infinitamente a mesma cena ou Anel. O filme em "celulóide" era cortado em pequenos pedaços (cenas) e colavam-se as pontas de cada pedaço com fita Durex, formando assim o Anel. Atualmente, tudo é feito com aparelhagem moderna onde um *TIME CODE*, (Conter = numeração eletrônica que fica numa extremidade da imagem) já marca eletronicamente cada Anel, ou seja a cada 20 segundos temos a contagem de uma Unidade.

loops no Rio de Janeiro (se a cena não for muito complexa, podem ser gravados mais de um *anel* por vez e não necessariamente apenas 20 segundos). Para se gravar um *anel*, primeiramente o ator assiste a esse pequeno trecho a ser dublado, ouvindo o som original, e depois de algumas vezes vendo as adaptações que deve fazer no roteiro em português, com base na intuição e/ou na prática, grava suas falas. Se o diretor achar que ficou bom, passam para o *anel* seguinte.

O tempo médio de dublagem para um longa metragem é estimado hoje em 13 horas de estúdio, o que equivale a 2 dias de trabalho, que pode variar de acordo com o grau de complexidade do filme. Para isso existe uma função de coordenador que, junto ao diretor, faz uma escala de horários, onde cada ator fará uma média de 20 *loops* ou *anéis* a cada hora.

Depois de cada um ter exercido seu papel, e o *vozerio* (que é o grupo de pessoas, geralmente aspirantes a dubladores, que gravam as cenas onde existe uma multidão) ser gravado, o trabalho é dos técnicos de som. São eles que mixam os canais da forma certa, com os sons originais do filme, e a fala de cada personagem em seu devido lugar.

Apesar das versões serem executadas predominantemente para veiculação em TV, não se deve esquecer que a dublagem é aplicada a diferentes segmentos da mesma mídia ou mesmo a diferentes mídias. Para a televisão dubla-se filmes, novelas, desenhos animados, seriados, programas musicais e humorísticos e até comerciais. No cinema e em Home Video a dublagem é empregada predominantemente nos filmes infantis. No teatro, o recurso é utilizado em pequena escala, quando o ator dubla a si mesmo em som *off*, por exemplo (este meio não

favorece o mercado). E no CD-Rom, o mais novo segmento do mercado, ele é utilizado nas versões de jogos interativos.

Através de algumas dessas mídias, a dublagem privilegia ainda filmes feitos para exibição em viagens aéreas, em festivais internacionais de publicidade e cinema (dublados aqui em inglês), em treinamentos de funcionários de diferentes empresas multinacionais, ou ainda em pronunciamentos, em filmes para embaixadas, consulados, instituições de turismo, feiras, simpósios, entre outros, contribuindo dessa forma para ampliar as possibilidades do mercado.

CAJAÍBA (1997) colheu depoimentos de diversos dubladores para seus estudos e notou que muitos dos profissionais envolvidos neste empreendimento reconhecem que a dublagem carrega em sua estrutura ou em sua própria natureza vários problemas, apontando inclusive os motivos para isso. A busca pela qualidade da dublagem é incessante e muito já se conseguiu ao longo dos últimos anos. A crítica tem um papel decisivo na formação de opinião, e, para os profissionais da dublagem, sua postura é quase sempre preconceituosa, já que raramente leva em conta os bons resultados obtidos.

2.4 LEGENDAS: ESPECIFICIDADES E LINGUAGEM

Precisamos ter a agilidade criativa necessária para sermos surpreendentemente hilários ou mordazes no momento em que estamos a traduzir comédias e farsas, compositores líricos, ao traduzirmos musicais, ou especialistas em dramaturgia em inglês arcaico, ao se traduzir Shakespeare. (Monika Pecegueiro, tradutora para legendagem de filmes).

Diversas obras da literatura brasileira foram adaptadas para as telas nos primórdios do cinema nacional, como *Os Guaranis*, de José de Alencar, filmado em 1916 por Antônio Leal e *A Viúvinha*, também de José de Alencar, filmado no mesmo ano, por Luiz de Barros.

O grande problema é que estes filmes eram totalmente dependentes de placas explicativas para descrever os inúmeros diálogos e complexas tramas de nossos autores. Com uma linguagem primitiva, a estrutura dramática dependia totalmente dos textos entre as cenas. “Muitas placas foram utilizadas para tornar o enredo mais claro ao público. Sem sucesso – o artifício só poluiu as cenas” (TORRES, 2004). Mesmo que não tenha ocorrido uma real tradução, talvez tenha sido esse o princípio da legendagem no Brasil...

O trabalho de tradutor sempre foi algo difícil. Difícil, trabalhoso, exigindo muita dedicação. A tradução de filmes, uma das especializações da profissão, requer, além do pleno conhecimento de ambos os idiomas (origem e destino), bagagens culturais, cinematográficas e televisivas prévias.

A chave da tradução para legendagem é a síntese. O tradutor precisa saber sintetizar, acima de tudo, para poder proporcionar legendas de qualidade ao espectador, ao mesmo tempo em que esse precisa “levantar os olhos” da legenda para também ver as imagens. Se houver informação demais, a pessoa não tem tempo de assistir e de se entreter o quanto gostaria, tem tempo apenas de ler. Se houver informação de menos, o espectador pode não compreender corretamente um diálogo importante do filme. Isso porque existe um limite de caracteres imposto pelos *softwares* profissionais de legendagem, que varia em número de um *estúdio de legendagem* para outro e também quanto à mídia para qual o filme é traduzido.

Para SMITH⁵³ (1996:141), as legendas “funcionam” somente quando o espectador ou o público puder entendê-las sem dificuldade. A linguagem utilizada nas legendas é, geralmente, menos sofisticada que uma tradução literária que, supõe-se, será lida na forma impressa. No entanto, as legendas deveriam sempre se constituir de frases simples, pressupondo que o tradutor tenha habilidade para condensar, omitir e parafrasear, para que o sentido das frases não se perca.

O autor, coerentemente, não sugere que os tradutores devam se limitar às formas mais elementares da língua ou ao vocabulário mais mundano ou grosseiro, mas que eles tenham discernimento para fazer uma boa adaptação que corresponda à linguagem do seu público alvo.

Se muitas pessoas do público precisam de legendas simples para melhor entendimento, outras conseguirão entender a língua original e, outras ainda utilizam-se de vocabulário mais específico, conforme sua área. Nesse caso, os filmes especializados devem manter seu jargão nas legendas. Segundo SMITH (1996:140) esse é um dos muitos pontos conflitantes para se elaborar legendas.

O objetivo de quem trabalha com legendas deverá ser sempre oferecer ao público uma velocidade de leitura contínua (padrão); a velocidade que o público precisa para ler a legenda também depende do que está acontecendo ao mesmo tempo na tela, ou a informação visual ficará prejudicada.

O primeiro passo para se entender o processo de tradução para legendagem reside na observância de que o tempo necessário para a leitura de uma legenda é maior que o tempo usado para a fala que corresponde àquele texto. Assim, por

⁵³ SMITH, Stephen. **The Language of Subtitling**. In: GAMBIER, Y. **Les Transferts linguistiques dans les Médias**, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 1996.

diversas vezes, é impossível traduzir na íntegra o que é dito, devendo-se realizar adaptações ou sínteses, que, para os conhecedores do idioma original, podem parecer verdadeiros assassinatos da mensagem. Dependendo do tipo de software usado pelo estúdio, a busca por palavras que tenham mais letras “magras” (*l, i, t, f, x, z, w, y, u, s, j, k* e *v*) em substituição às palavras que tenham mais letras “gordas” (*p, o, u, r, q, a, d, g, ç, b, c, m* e *n*), é uma forma de aumentar a quantidade de caracteres para que não se altere o sentido do enunciado da personagem; o uso de sinônimos e parassinônimos de poucos caracteres pode manter o sentido da frase para que a tradução seja o mais fiel possível.

Não raro, acontece do profissional precisar adaptar uma piada, uma situação ímpar e até mesmo uma expressão para que haja sentido em determinada cena. Trata-se de uma atividade *free-lance* e solitária, na qual homem e máquina – videocassete, microcomputador, fones de ouvido – devem se integrar corretamente, madrugada adentro (quando não tem a L.E.R. por companhia).

PECEGUEIRO⁵⁴ afirma que esse é um trabalho adrenalizado, quase sempre lutando contra o tempo. Ela trabalha 13 horas por dia e que quanto maior o tempo de dedicação, maior a concisão: "a limitação do espaço da legenda no cinema me aproxima da poesia. É preciso encontrar a essência da palavra⁵⁵".

IVARSSON e CARROLL⁵⁶ (1998) afirmam que, quando se faz uma tradução para legendas, o tradutor é responsável pela qualidade do serviço, que está na observação das nuances idiomáticas e culturais, na compreensão e na coerência

⁵⁴ Monika Pecegueiro é responsável pela legendagem de filmes da Warner, Lumière, Columbia e Buena Vista, entre outras distribuidoras. Também é professora da pós-graduação para tradutores na PUC-RIO.

⁵⁵ PECEGUEIRO, M. O prazer de fazer legendas para filmes. **Jornal da PUC-RIO**. Seção Cultura. Jun. 1998.

⁵⁶ IVARSSON, J.; CARROLL, M. **Proposed by Mary Carroll and Jan Ivarsson**. Approved at the meeting of the European Association for Studies in Screen Translation in Berlin 17.10.1998.

dos diálogos e que o registro da linguagem deve ser apropriado e corresponder à palavra falada. No entanto, é difícil concordar com os autores quando dizem que a linguagem deve ser gramaticalmente correta, já que as legendas servem de modelo para alfabetização.

Essa também é a opinião de TEIXEIRA⁵⁷ (2001), também entende que a legenda de filmes tem um caráter educativo.

No entanto, se a necessidade for de filmes de caráter educativo, há filmes específicos com esse objetivo, o que não é o caso de filmes de puro entretenimento. Obviamente, a sugestão aqui não é de que a tradução e as legendas sejam feitas sem revisão e dentro dos parâmetros da gramática normativa, mas não devemos ignorar o que TEIXEIRA (2001) afirma também em seu artigo:

Em se tratando de material ficcional, como filmes, seriados, não se pode perder de vista que cada personagem tem um jeito peculiar de falar, com competência lingüística diferente e universo lexical apropriado à sua caracterização. O bom tradutor jamais esquecerá esses traços, e deverá, para evitar a "pasteurização" de todas as falas, marcar estilisticamente em seu texto essa diversidade. Nesse sentido, a tradução para legendas em muito se aproxima da tradução literária.

Nesse contexto, é preferível que a legenda dos filmes acompanhe o original quando, por exemplo, nos padrões brasileiros, uma criança pequena pede um beijo à mãe. Ela nunca diz "beije-me" mas "me beija", sem se importar se gramaticalmente uma frase não começaria por um pronome do caso oblíquo. O mesmo acontece quando a personagem, numa situação informal, diz "pega ele", "larga ela", "pra mãe"

⁵⁷ TEIXEIRA, Leonardo. **Tradução para Legendagem: Considerações**. Artigo Abrates. 2001. Disponível em <http://www.abrates.com.br>. Acesso em abr. 2004.

ou “a gente compra” ao invés de “pegue-o”, “largue-a”, “para a mãe” ou “nós compramos”. E mesóclise nem pensar, a não ser em clássicos ou em casos que a exijam.

Portanto, se nas falas do original a criança fala errado, se o caipira é analfabeto e também fala errado, se os jovens falam gírias, se o gago gagueja, se o policial usa jargão e o bandido abusa dos palavrões⁵⁸, se o estrangeiro não fala bem o idioma, é exatamente isso que as legendas devem refletir: as características peculiares da personalidade e da fala de cada personagem. Essas características peculiares referem-se, principalmente, às variantes diatópicas, diafásicas e diastráticas do léxico que influenciam diretamente o processo tradutório da legenda, e que por isso merecem maior observação para que se obtenha uma boa tradução e, conseqüentemente, uma boa legendagem.

Embora não se refira à tradução de filmes, é possível citar um bom exemplo de como manter as características de um personagem. HIRSCH⁵⁹ (1997) quando comenta duas traduções de *Moby-Dick*, de Herman Melville, dirigidas a um público adulto exigente. A primeira é de Berenice Xavier, edição de 1957; a segunda, edição de 1972, é assinada por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ambas, embora se assemelhem na sua relação com o original, apresentam características distintas quando contrastadas em suas particularidades, apresentando variações por vezes significativas. HIRSCH (1997:97) apresenta o fragmento de um sermão de Fleece, cozinheiro do navio. Seu discurso é o de um velho marinheiro, com erros típicos de um personagem sem escolaridade. Melville registra esse discurso transcrevendo

⁵⁸ Quanto aos palavrões usados pelas personagens em filmes adulto, há censura tanto do distribuidor do filme quanto do canal de TV que será veiculado, tendo o tradutor de seguir regras, normas e até glossários fornecidos pelos distribuidores para traduzi-los.

⁵⁹ HIRSCH, Irene. **A Baleia Traduzida: Traduções de Herman Melville**. Cadernos de Literatura em Tradução nº 1, p. 93-106. São Paulo: Humanitas, 1998.

foneticamente o texto que supõe ser característico de um preto velho, preocupando-se em criar um código diferente do empregado na língua inglesa em sua forma correta:

“Your voraciousness, fellow-critters, I don’t blame ye so much for; dat is natur, and can’t be helped; but to govern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, startin; but if you govern de shark in you, why den you be angel; for all angel is not’ing more dan de shark well governed. Now, look here, bred’reen, just try wonst to be cibil, a helping yourselbs from dat whale. Don’t be tearin’ de blubber out your neighbour’s mout, I say. Is not one shark good right as toder to dat whale? And, by Gor, none on you has de right to dat whale; dat whale belong to some one else. “

A primeira tradução, segundo a análise de HIRSCH (1997), é de Xavier (1957):

Vocês são vorazes, irmãos em Deus, e não os culpo disso. Está na sua natureza e não se pode dar jeito. Porém é preciso dominar esta natureza, é o que é. Vocês são tubarões, é certo, mas se conseguissem dominar o tubarão que trazem dentro de si, então seriam anjos, porque um anjo não é mais do que um tubarão que se domina. Escutem, irmãos, procurem ser educados uma vez na vida, ao comer essa baleia. Não tirem o espermacete (sic!) da boca de seu vizinho. Por acaso não têm os outros tanto direito a essa baleia como vocês tubarões? E por Deus, nenhum de vocês, a falar a verdade, tem direito a ela, que é propriedade de outros.

A segunda tradução que HIRSCH (1997) comenta é a de Péricles, de 1972:

A esganação de oceis, meus irmão, num censuro munto oceis por causa dela; é da natureza, e num pode ser evitada: mais governá essa natureza marvada, aí é que ta. Oceis são tubarão, ta certo. Mais se oceis governá o

tubarão dentro de oceis, então oceis vira anjo, porque o anjo num passa de um tubarão bem governado. Ora, óiem aqui, irmãos, experimente sê inducado uma veis, ao se servi dessa baleia. Num ranquem a gordura da boca do próximo, to dizeno. Num tem um tubarãoo memo direito que outro a essa baleia? E, pelo Sinhô, nenhum d'oceis tem direito a essa baleia, que pertence a arguém.

Segundo a análise de HIRSCH (1997), Péricles mostrou-se mais zeloso em relação à distinção proposta por Melville, do que Xavier; além de traduzir *blubber* corretamente por “gordura”, cria um registro diferente que se assemelha em muito à fala do dialeto caipira. Embora não se possa dizer que corresponda com precisão à fala de um cozinheiro negro de um baleeiro norte-americano do século XIX, observamos uma preocupação em marcar o texto com erros típicos de um personagem mal alfabetizado.

A solução de substituir um registro dialetal por outro sugere a criação de um dialeto ficcional, como fazem muitos tradutores de filmes.

O idioleto não é uma linguagem incorreta, pelo contrário, é o modo de expressão próprio de um indivíduo e que, no geral, se perde no processo de legendagem. É preciso sim, encontrar um equilíbrio entre a norma e essas variedades lingüísticas para que as personagens não se descaracterizem. É fundamental o respeito ao trabalho da arte cinematográfica, da interpretação dos atores, e principalmente o respeito aos autores e ao público.

A boa legenda constitui uma forma de leitura que não desvie a atenção do espectador do filme, senão passará ele a maior parte do tempo tentando decodificar o que se pretendeu dizer, tirando-lhe o prazer de assistir a um produto feito, no caso da TV, do cinema e do DVD, principalmente para

entretenimento. Isso não significa – é bom ressaltar – que a ordem seja alterar o que se diz para tornar a mensagem mais simples. Bem pelo contrário, deve-se procurar aliar precisão da informação, adequação de texto ao tempo de leitura, boa apresentação estética da legenda e estilo coerente com a fala original. Assim, um bom tradutor para legendas se encontra naquele que soma essas qualificações a um extenso domínio das possibilidades expressivas da língua para a qual traduz (TEIXEIRA, 2004).

2.4.1 Processo de Legendagem

Na legendagem, há dois limites básicos: o número de caracteres que cabem na tela e o tempo de leitura necessário, proporcional ao número de caracteres. E o segundo se impõe. Calcula-se o número de caracteres da legenda de acordo com o tempo disponível. IVARSSON e CARROL⁶⁰ (1998) afirmam que na legendagem, entre outras regras:

- A entrada e saída das legendas devem seguir o ritmo da fala dos diálogos do filme, levando-se em consideração os cortes de cena;
- A colocação da legenda deve refletir o ritmo do filme;
- O número de linhas em qualquer legenda deve ser limitado a duas;
- Deve haver uma correlação próxima entre o diálogo do filme e o conteúdo da legenda. A língua de partida e a língua de chegada devem ter a melhor sincronia possível.

Além disso o tradutor deve ter:

⁶⁰ IVARSSON, J.; CARROLL, M. **Proposed by Mary Carroll and Jan Ivarsson**. Approved at the meeting of the European Association for Studies in Screen Translation in Berlin 17.10.1998.

- Respeito a regras técnicas, quanto ao número máximo de caracteres por linha, duas linhas por legendas, tempo mínimo para leitura;
- Habilidade intelectual para a síntese, sem prejuízo do sentido, contexto em qualquer tema, condição ou situação;
- Excelentes conhecimentos da língua para fazer as devidas correções ortográficas.

Também é preciso lembrar que a base de uma boa legendagem está na excelência de tradução, com formatação de fonte, tamanho e ritmo ideal para a leitura.

O trabalho de legendagem envolve várias pessoas e etapas. O tradutor-legendista, geralmente com o roteiro nas mãos, é o primeiro que vai assistir ao filme para fazer as legendas a partir de sua marcação: terá de combinar o tamanho da legenda com o tempo (medido em segundos) das falas. Depois, no laboratório, há o processo de transferência dessas legendas que passam por uma máquina denominada “gerador de caracteres” que admite por volta de 30 deles por linha – o que nem sempre coincide com o tempo das falas. Normalmente, um técnico cuida das legendas preparadas pelo tradutor, controlando seus momentos de entrada e saída. Somente depois de uma revisão ortográfica (às vezes feita antes, na entrega da tradução) é feita a legendagem definitiva.

A legenda é uma adaptação. Devemos obedecer ao estilo do filme, além de respeitar o tempo de leitura do espectador. É preciso que o tradutor saiba o que é vital para o entendimento do filme e o que pode ser cortado (MOUZAT, 1997).

Poucas especificidades da profissão do tradutor são tão comentadas e, muitas vezes, tão difamadas e criticadas como a tradução de filmes tanto para dublagem como para legendagem. Todo mundo tem uma historinha para contar de um erro ou outro que já viu em um filme. Até mesmo quem é profissional de tradução pode não ter idéia dos meandros e das armadilhas com as quais muitas vezes nos deparamos e das perdas lingüísticas inevitáveis por razões que vão além do ato de traduzir (SOARES⁶¹, 2001).

Mesmo entre tradutores, esse ramo da tradução não é muito conhecido. Por ter um volume de trabalho menor do que traduções técnicas, jurídicas e literárias, o profissional voltado exclusivamente para esse mercado de filmes é minoria. E esse número se torna menor ainda quando se refere à legendagem para o cinema.

SANTIAGO e ALVARENGA (1999) observam que a maior crítica que se faz à legendagem diz respeito aos “erros” freqüentes encontrados nas traduções. Geralmente, essas críticas baseiam-se na concepção de tradução da imprensa e do público em geral e no desconhecimento das peculiaridades de uma tradução por legendas. Essa hostilidade em relação aos “erros” das legendas costuma partir do pressuposto de que pode haver uma tradução literal entre duas línguas, da crença da existência de uma exata equivalência entre a língua original e língua meta e da fidelidade da tradução ao original.

Para MOUZAT⁶² (1997), professor francês, a versão por legendas não pode apenas ser analisada pelos erros – cuja existência ele admite – mas tem especificidades que devem ser consideradas. A tradução impressa em papel,

⁶¹ SOARES, Danielle. **Tradução para Dublagem e Legendagem**. Artigo Abrates. 2001. Disponível em <http://www.abrates.com.br>. Acesso em abr. 2004.

⁶² MOUZAT, Alain. A Forma e o Sentido em Tradução: A Tradução dos Diálogos de Filmes por Legendas. **Jornal da Tarde**. 18. jan. 1997.

mesmo que malfeita, acaba, até certo ponto, “encobrimdo” o original. Já a tradução por legendas fica mais sujeita à crítica, porque nos filmes há a imagem que flagra as falhas, erros e até aberrações da transposição de um idioma para o outro.

III. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

III. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo focalizamos apenas alguns modelos teóricos subjacentes ao universo de discurso, objeto de pesquisa, e que fornecem subsídios para a análise dos dados, apresentada no capítulo V.

3.1 A DINÂMICA DO SISTEMA LINGÜÍSTICO

Todos os setores de uma língua encontram-se sujeitos a mudanças, incluindo-se o léxico, estrutura constituída de um número flutuante de elementos, na qual a mudança pode ser observada com mais facilidade (novos significados para palavras já existentes; surgimento de novas unidades lexicais e sua contraparte, abandono de significados e de unidades lexicais). Representa, portanto, o meio através do qual novas necessidades lingüístico-expressivas dos falantes são atendidas. E elas são muitas porque, como todos sabem, o homem é, por natureza, um ser insatisfeito e incompleto, cujo existir está grandemente norteadado pela busca de progresso e de aprimoramento pessoal e coletivo (MANZOLILLO⁶³, 2001).

MANZOLILLO, 2001 chama a atenção para o que diz HOUAISS a esse respeito:

⁶³ MANZOLILLO, V. C. O. **Acerca da Dinamicidade Lexical e do Dinamismo Cultural**. Tese de Doutorado. 2001. Cadernos do CNLF, v. 5, Semântica e Lexicografia; Rio de Janeiro, CiFEFiL/IL-UERJ/ABF/CEFIL, 2001.

(...) um dos traços fundamentais do progresso humano é a multiplicação de palavras (...). Ao dominar a natureza, ao dominar as técnicas, ao dominar os conhecimentos, só se pode fazê-lo e transmiti-lo dando nome às coisas, dando nome às idéias, criando conceitos. Então, um dos traços fundamentais disso é que a memória do homem tem que ser amparada pela criação vocabular contínua (HOUAISS , apud MANZOLILLO, 2001:20).

A mobilidade lexical quer dizer tanto surgimento quanto desaparecimento de itens, exatamente como sucede na realidade. É o que explicita PRETI⁶⁴ (1998):

O léxico (em comparação com a sintaxe) melhor se presta a mostrar as transformações sociais de uma comunidade e se constitui na parte menos conservadora de uma língua. Vocábulo que surge e desaparece, num processo contínuo e natural de neologia e obsolescência, são o reflexo mais perfeito das mudanças sociais (PRETI, 1998, p.119)

Face à dinamicidade seria quase impossível estabelecer-se uma relação biunívoca entre os fatos e as palavras que os representam. Disso resultam micro-sistemas lexicais parassinonímicos, em que os seus elementos lexicais podem atender à multiplicidade de situações discursivas com as quais os falantes se deparam. Surge daí a necessidade de se postular duas questões básicas: a primeira diz respeito à natureza do sujeito falante/ouvinte – ponto de convergência e de conflito de várias normas sociais, culturais e lingüísticas; a segunda refere-se à necessidade desse mesmo sujeito dominar o maior número de parassinônimos lexicais, a fim de que proceda às adequações necessárias às diferentes situações.

Disso decorre um outro ponto análogo: o profissional da tradução, tanto da legendagem como da dublagem de filmes, não só ter um grande domínio desses microsistemas, como também saber empregar seus elementos no fazer tradutório.

⁶⁴ PRETI, Dino. **A gíria na sociedade contemporânea**. In: VALENTE, André Crim (org.). **Língua, lingüística e literatura**. Rio de Janeiro: UERJ : 1998.

3.2 O PAPEL DOS PARASSINÔNIMOS NO PROCESSO DE ADEQUAÇÃO VOCABULAR

Não há como tratar da parassinonímia fora das condições históricas e sociais, ideológicas e culturais. É na história que se produz o conhecimento, que se estabelecem as relações de sentidos, que se demarca a dimensão significativa da *palavra* em ocorrência na comunidade. É no curso da história que se distendem as práticas ideológicas e sociais, sociais e discursivas. Toda prática social vincula-se ao contexto ideológico, por onde passam as particularidades culturais de um povo. Conseqüentemente, todo registro vocabular do grupo social define-se pela prática discursiva – a obra lexicográfica.

Segundo BARBOSA⁶⁵ (1992:263), os parassinônimos caracterizam-se como lexias que têm expressões distintas mas que têm quase o mesmo conteúdo, quase o mesmo recorte conceitual, ao nível lexemático, justamente por serem lexemizações diferentes do mesmo recorte conceptual, por se relacionarem ao mesmo *conceptus*.

Ainda, segundo a autora, é importante conferir maior rigor e, ao mesmo tempo, automatismo, aos fatores determinantes da possibilidade ou não de substituição dos parassinônimos. Em todo o contexto em que se atualizam semas do conjunto-intersecção, os parassinônimos são intercambiáveis, podem ser tomados por equivalentes: “Eu tenho um cão em casa” \cong “Eu tenho um cachorro em casa”; remetem à mesma lexe e ao mesmo recorte cultural. Entretanto, em “A leoa e seus cachorros” não é aceitável “A leoa e seus cães”, na medida em que a atualização incide sobre sema(s) dos conjuntos-diferença

⁶⁵ BARBOSA, M.A. O percurso gerativo da enunciação, a relação de equivalência lexical e o ensino do léxico. *Estudos Lingüísticos XXI – Anais de Seminários do GEL*. v.1 Jau: FFLCH/USP, 1992.

Na tradução de filmes deve-se compreender a natureza de cada sujeito falante/ouvinte, para a seguir poder estabelecer algumas das unidades lexicais que podem ser utilizadas no discurso da personagem. Seguindo as técnicas e os procedimentos de tradução de legendagem e dublagem, a escolha da unidade lexical mais adequada no ato tradutório é essencial, além da compreensão do roteiro, para a caracterização das personagens.

As situações discursivas dos filmes requerem, para uma boa tradução, adequações vocabulares, sendo necessário o uso de parassinônimos lexicais que cumpram as exigências – que melhor se ajustam dentro da estrutura frasal e do contexto – dos parâmetros estabelecidos pelos estúdios e pelos objetivos de entretenimento para o espectador.

Nesse contexto, os parassinônimos são importantes e, até, imprescindíveis para adequação vocabular na tradução para legenda e dublagem de filmes, visto que as duas modalidades têm exigências a serem cumpridas na execução do trabalho. A legendagem exige, além de síntese das falas do roteiro, a busca de parassinônimos com menos letras para cumprir a quantidade de caracteres exigida para cada fala. A dublagem exige, além de vocábulos que se ajustem à sincronia labial, que se busque parassinônimos que não ocasionem cacófono, sibilâncias ou trava-línguas.

Quando discorre sobre estrutura, funções e variabilidade da parassinonímia, BARBOSA⁶⁶ (2000) focaliza apenas a relação da parassinonímia que, por sua vez, compreende, dentre outros, os seguintes tipos: parassinônimos parafrásticos

⁶⁶ BARBOSA, Maria Aparecida. Estruturas e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais. *Acta semiotica et linguistica*, v. 8. São Paulo: Plêiade, p. 95-120, 2000.

culturais; parassinônimos diacrônicos, diatópicos, diastráticos, diafásicos; parassinônimos pragmáticos; parassinônimos técnico-científicos e seus correspondentes banais.

Com efeito, em todos esses casos, verifica-se entre as formas lexicais relacionadas à existência de um mesmo suporte referencial cognitivo e a evidente diferença de referencialidade conotativa de cada uma dessas formas. Conseqüentemente, não há entre elas uma homossemia total e, sim, parcial, o que inviabiliza o uso de uma pela outra, sem que isso gere alteração de sentido. Logo, essas formas, como dissemos acima, não têm a mesma distribuição, ou seja, não são comutáveis entre si, em todos os contextos (BARBOSA, 2000).

O tradutor de filmes deve ter profundo conhecimento dessas técnicas, como também dos micro-sistemas de parassinônimos. Levando-se em conta a diversidade de personagens e o contexto de cada filmes ou situações, o tradutor precisa adquirir, também, um maior número de parassinônimos pertencentes aos universos de discurso diferentes no que se refere a variantes diafásicas, diatópicas, diacrônicas e diastráticas.

Daí resultam: aumento do número de unidades memorizadas e disponíveis para atualização; maior rigor nas oposições semêmicas e maior precisão do enfoque semântico; maior habilidade na seleção das unidades léxicas, face à situação de enunciação e de discurso; maior habilidade na manipulação das relações de significação; maior habilidade na transposição de sentidos e no trânsito entre universos de discurso (metalinguagem e transcodificação). (BARBOSA⁶⁷, 2004:323).

⁶⁷ BARBOSA, M.A. A terminologia e o ensino da metalinguagem técnico-científica. In: ISQUIERDO A.N.; KRIEGER, M.A. (Org.) As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia e Terminologia. v.II. Campo Grande (MS): UFMS, 2004. p. 311/324.

Segundo LAFACE⁶⁸ (2000), toda língua, seja qual for a sua natureza, passa a veicular situações de uso, refletindo as características culturais de um povo, reconhecido pela sua identidade, pela sua índole, pela possibilidade de se definir no contexto mundial. A “palavra” torna-se fonte de produção de conhecimento. Abre-se para a descrição e definição das relações languageiras no eixo da interação comunicativa. Revela o modo de ser do grupo que dela se utiliza, reconduzindo o universo social e político de sua história. Marca, em conseqüência, o jeito de pensar o mundo.

No caso do Brasil, trata-se de um povo que, em busca de sua identidade cultural, projeta-se no universo de uma linguagem mundializada, tentando participar dos recursos tecnológicos, da virtualidade eletrônica, da informatização, das realidades de mundo. A língua portuguesa no Brasil tem refletido, significativamente, as características de uma cultura em formação, revelando, no "aqui" e no "agora", a índole e a natureza do povo que a tem como uso. Particulariza-se nos grupos pela variedade dialetal. Universaliza-se no espaço da intercomunicação pela integralização de culturas. Torna-se presença nos fatos históricos, definindo-se como cultura e como prática social (LAFACE, 2000).

Por isso mesmo, pode-se tratar a parassinonímia como sendo fonte de produção de conhecimento e caminho aberto para a elaboração da Obra Lexicográfica, tendo como ponto de partida a dimensão língua e cultura.

A Obra Lexicográfica tem a função de conter o vocabulário comum a todos os usuários, dada a sua dimensão social e cultural; função de abrir caminhos produtivos

⁶⁸ LAFACE, Antonieta. Parassinonímia: Caminho Aberto para a Produção da Obra Lexicográfica. Apresentação de Trabalho/Comunicação. São Paulo: UNESP. 2000.

de um mundo construído pela ciência da linguagem com a própria linguagem. Portanto, no entender de LAFACE⁶⁹ (2000), a parassinonímia estabelece conexão com a história e com a cultura, de forma a contribuir para a reformulação do Universo Humano e abrir caminhos para novas situações produtivas da linguagem. Na era da "globalização" e da "informatização" da linguagem, as línguas funcionam como produtoras de conhecimento, estabelecendo relações entre o poder de construir coisas no mundo e a efetiva mobilização das realidades culturais; visões de mundo no contexto ideológico, respeitando as particularidades de cada grupo social e, ao mesmo tempo, interagindo povos e nações.

Desse modo, divulgar idéias e conceitos que definem e descrevem objetos do saber depende do uso que se faz da língua; que esse uso possa dizer o contexto histórico de um povo, de sua cultura, de sua ideologia; que possa projetar dados da sua realidade cultural no âmbito da universalidade.

3.3 TRADUTOLOGIA: PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

A tradução de textos audiovisuais, também chamada de transferência lingüística ou de tradução de textos na tela, constitui-se nos meios pelos quais um filme ou um programa de televisão possa ser entendido por platéias que não dominam o idioma da língua de partida, e tem como objetivos fazer com que o público de um determinado país tenha acesso a filmes estrangeiros, além de facilitar

⁶⁹ LAFACE, Antonieta. Parassinonímia: Caminho Aberto para a Produção da Obra Lexicográfica. Apresentação de Trabalho/Comunicação. São Paulo: UNESP. 2000.

a importação de filmes e programas de televisão (SANTIAGO e ALVARENGA⁷⁰, 1999).

A área vem crescendo em importância pela quantidade de produções estrangeiras exibidas nas televisões e nos cinemas do mundo todo. Levando em consideração as limitações da tradução para dublagem e legendagem, alguns procedimentos técnicos devem ser observados:

3.3.1 Tradução Palavra-por-Palavra

A tradução palavra-por-palavra é aquela em que determinado segmento textual (palavra, frase, oração) é expresso na LT mantendo-se as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, utilizando vocábulos cujo semanticismo seja (aproximativamente) idêntico ao dos vocábulos correspondentes no TLO (CATFORD, NEWMARK e AUBERT, apud BARBOSA⁷¹, 1990:64).

Seu uso é restrito, pois é rara uma convergência tão grande entre as línguas.

3.3.2 Tradução Literal

“A tradução literal é aquela que mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfo-sintaxe às normas gramaticais da LT” (AUBERT, apud BARBOSA, 1990:65).

⁷⁰ SANTIAGO, V. e ALVARENGA, L. **A Tradução de Textos Audiovisuais**. 1ª Aula. Apostila. São Paulo, USP, 1999.

⁷¹ BARBOSA, Heloísa G. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. São Paulo: Pontes, 1990.

3.3.3 Outros Procedimentos

a) Transposição

Consiste na mudança de categoria gramatical de elementos que constituem o segmento a traduzir.

b) Modulação

Consiste em reproduzir a mensagem da TLO no TLT, mas sob um ponto de vista diverso, o que reflete uma diferença no modo como as línguas interpretam a experiência do real.

c) Equivalência

Consiste em substituir um segmento de texto da LO por um outro segmento da LT que não o traduz literalmente, mas que lhe é funcionalmente equivalente.

d) Omissão

Consiste em omitir elementos do TLO que, do ponto de vista da LT, são desnecessários ou excessivamente repetitivos.

e) Explicação

É o procedimento inverso da omissão.

f) Compensação

Consiste em deslocar um recurso estilístico, ou seja, quando não é possível reproduzir no mesmo ponto, no TLT um recurso estilístico usado no TLO, o tradutor pode usar um outro de efeito equivalente, em outro ponto do texto.

g) Reconstrução de períodos

Consistem em redividir ou reagrupar os períodos e orações do original ao passá-los para a LT.

h) Melhorias

Consistem em não se repetir na tradução os erros de fato ou outros tipos de erro na TLO.

i) Transferência

Consistem em introduzir material textual da LO no TLT. A denominação “transferência” para este procedimento é a preferida por NEWMARK (apud BARBOSA, 1990:71).

j) Estrangeirismo/Empréstimo

Consiste em transferir (transcrever ou copiar) para o TLT vocábulos ou expressões da LO que se refiram a um conceito, técnica ou objeto mencionado no TLO que seja desconhecido para os falantes da LT.

k) Transliteração

Consiste em substituir uma convenção gráfica por outra (cf. DUBOIS et al. e PEI, apud BARBOSA, 1990:73)

l) Decalque

Consiste em traduzir literalmente sintagmas ou tipos frasais da LO no TLT, abandonando a confusão que se criou em torno do termo empregado por VINAY e DARBELNET (apud BARBOSA, 1990:76), já que, como foi visto, muitos autores interpretam o decalque como sendo uma aclimação do empréstimo lingüístico.

m) Acimação/Decalque

É o processo através do qual os empréstimos são adaptados à língua que os toma.

n) Explicação

Havendo a necessidade de eliminar do TLT os estrangeirismos para facilitar a compreensão, pode-se substituir o estrangeirismo pela sua explicação.

o) Adaptação

É o limite extremo da tradução: aplica-se em casos onde a situação toda a que se refere a TLO não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT. Esta situação pode ser recriada por uma outra equivalente na realidade extralingüística da LT.

Para esse tipo de tradução, pode-se lembrar de AUBERT⁷² (1981), que adota a classificação que reparte as unidades lingüísticas referentes a realidades específicas em domínios, ou especialidades.

3.4 DOMÍNIOS DA REALIDADE EXTRA-LINGÜÍSTICA

Segundo AUBERT (1981), o Domínio da Cultura Lingüística é a organização interna de um sistema lingüístico específico de uma comunidade. Aparentemente intraduzível não por problemas de organização lingüística interna (ausência de correspondência formal) contornáveis por referência à situação, mas por referir-se a realidades externas à língua que não encontram equivalente na cultura, na

⁷² AUBERT, Francis Henrik. **A Tradução do Intraduzível**. Manuscrito. São Paulo: FFLCH/USP, 1981.

experiência devida, individual ou coletiva, no acervo histórico-cultural e, por conseguinte, na própria LM como provérbios, expressões idiomáticas, pronomes de tratamento, neologismos, gírias, regionalismos etc.

Outros Domínios da realidade extra-lingüística citados pelo autor são:

- Domínio Ecológico: vocábulos designando seres, objetos e eventos da natureza, em estado natural ou aproveitados pelo homem, desde que o conteúdo intrínseco do vocábulo não implique em que seja ser, objeto ou evento que tenha sofrido alteração pela ação voluntária do homem – urubu, juazeiro, chuva, de caju, chapadão, vereda etc.
- Domínio da Cultura Material: vocábulos designando objetos criados ou transformados pela mão do homem, ou atividades humanas – maloca, gibão, cachaça, aboiado, roça, chácara, cacimba, samba, vaquejar, atocaiar, candomblé etc.
- Domínio da Cultura Social: vocábulos que designam o próprio homem, suas classes, funções sociais e profissionais, origens, relações hierárquicas, bem como as atividades e eventos que estabelecem, mantêm ou transformam estas relações, inclusive atividades lingüísticas – jagunço, tupi, apadrinhar, mulato, coronel, pai-de-santo, concessão de sesmarias, desafio, deslavado etc.
- Domínio da Cultura Ideológica: vocábulos que designam crenças, sistemas mitológicos, e as entidades espirituais que fazem parte destes sistemas, bem como as atividades e eventos gerados por tais entidades: mula-sem-cabeça, Ogum, Iansã, encantado, assombrar, benzedura etc.

Os Domínios da Realidade Extra-Lingüística de AUBERT (1981), nos leva a rever alguns pressupostos teóricos da Sociolingüística e a questão das variantes lingüísticas.

3.5 VARIAÇÕES LINGÜÍSTICAS

A gíria é, além de um fenômeno lingüístico, um fenômeno social, ou seja, um fenômeno sociolingüístico. Ao associar-se língua e sociedade, pode-se recorrer à área de estudos da Sociolingüística, que é definida mais amplamente como o “estudo da linguagem em relação à sociedade” (LYONS, 1982: 245)

O estudo da Sociolingüística, que trata da relação entre as variações da estrutura social e as variações da estrutura lingüística, foi essencial para a organização deste trabalho, para maior observação de como a gíria é abordada: como um termo genérico usado para designar o fenômeno sociolingüístico no qual grupos sociais formam um vocábulo próprio que posteriormente pode exceder os limites desse grupo.

Segundo PRETI (1984:66), a *gíria de grupo* refere-se ao vocabulário criptológico de determinados grupos sociais que se comportam de modo diverso da maioria da sociedade, ou pelo uso fora do comum, ou pelo conflito que estabelecem com a comunidade e que assume a forma de um *signo de grupo*. Nesse sentido, a gíria está diretamente ligada à classe social e cultural do indivíduo. É de PRETI (1984:02) a afirmação de que:

Quanto mais vulgar for uma pessoa, tanto mais sua linguagem leva o selo da comunidade em que vive; quanto mais forte e original a sua personalidade, tanto mais peculiar e próprio será o colorido de sua linguagem. (...) Esse nivelamento tende a ocorrer não apenas no plano diastrático (sociocultural), mas até mesmo no plano diatópico (geográfico).

No contexto das variações lingüísticas, VILELA⁷³ (1980:183) assevera que a técnica sincrônica do discurso de uma língua histórica, como é o caso do português, não é um plano uniforme, mas apresenta três espécies de distinções mais ou menos acentuadas: diferenças diatópicas (ou geográficas) que se referem aos dialetos, às diferenças que incluem a fonética, a sintaxe e ao léxico (responsáveis pelos chamados regionalismos, provenientes de dialetos ou falares locais); diferenças diastráticas (sócio-culturais) que são as que se referem à língua popular e à língua comum; e as diferenças diafásicas (ou de estilo), normalmente designadas por língua corrente, língua familiar, língua feminina, língua poética etc.

Muitos outros estudiosos tentam distinguir as variações lingüísticas partindo de pontos de vista diferentes, como idade, sexo, profissão, nível de estudos, classe social, localização dentro da mesma região, raça, estilo, contexto, diferenças de origem, religião etc.

PRETI (1984) lembra que a freqüência com que certos fatores se repetem nas classificações dos estudiosos poderia levar à conclusão de que o trabalho de levantamento das influências que pesam sobre as variações de linguagem dentro de uma determinada comunidade, seria relativamente fácil e preciso. No entanto, para mostrar que essa classificação é muito mais complexa do que se apresenta, o autor cita Frédéric François:

⁷³ VILELA, Mário. **O Léxico da Simpatia**. Porto: INIC, 1980:183.

Mesmo no interior de um grupo, para alguns, homogêneo, pode-se dizer que não há dois sujeitos que se exprimem exatamente da mesma maneira; é manifesto ao nível do Léxico, é igualmente notável no plano da Fonologia. Assim, encontram-se pessoas que fazem a oposição e aberto/e fechado em final, parisienses da mesma idade e da mesma categoria social... (PRETI, 1984, p. 11).

PRETI (1984) observa também que nem sempre é possível a precisão na classificação de um indivíduo quanto à região, cultura, raça, posição social etc. assim como estabelecer padrões de linguagem individual, mas que não se pode invalidar a pesquisa sociolinguística no campo da diversidade, pois esta pode ser realizada com êxito, desde que se conheçam, com bastante precisão, seus reais objetivos e exatas delimitações.

3.5.1 Linguagem Gíria

As diversidades lingüísticas dos idiomas são consideradas um componente vital das diferentes culturas do planeta. O papel da língua é fundamental nas relações humanas, pois qualquer sociedade depende dela para difundir suas informações – através dos meios de comunicação de massa –, para construir um sistema literário e cultural, para desenvolver tecnologias, enfim, para perpetuar-se. Pois cada língua, com as respectivas variantes, tem um enorme valor que lhe é incontestável, e é portanto, digna de ser preservada e perpetuada

Na comunidade humana, há alguns procedimentos considerados ideais para se comunicar e se transmitir informações essenciais à vida comunitária. Estes são,

segundo o professor DINO PRETI (1984:01), os *hábitos lingüísticos*, ou o que se convencionou chamar de *uso*. E o *uso*, através de sucessivas gerações, acaba por se transformar em norma lingüística, ou seja, o *uso* se incorpora na linguagem corrente e tradicional de uma comunidade.

O falante utiliza, para expressão de suas intuições inéditas, modelos, formas ideais que encontra no que chamamos “língua anterior” (sistema precedente de atos lingüísticos). Ou seja, o indivíduo cria sua expressão numa língua, fala uma língua, realiza concretamente em seu falar moldes, estruturas da língua de sua comunidade (COSERIU, 1979:73).

Essas estruturas são normais e tradicionais na comunidade e constituem a norma lingüística, que CÂMARA JR. (2001:177) define como um conjunto de hábitos lingüísticos vigentes no lugar ou na classe social mais prestigiosa no País. COSERIU (apud PRETI, 1984:02) definiu sinteticamente que a norma lingüística é “o que se disse e tradicionalmente se diz numa comunidade”.

É inevitável, no entanto, que surjam conflitos na relação entre a norma lingüística imposta pela grande massa e os hábitos lingüísticos da comunidade. Rejeitando, e até reagindo a essas circunstâncias, determinados grupos isolam-se dessa grande massa e adotam uma linguagem especial no campo léxico, opondo-se ao uso comum, o que pode servir a diferentes finalidades, como desejo de originalidade, linguagem de uso restrito de certos grupos ou para ser entendida apenas por pessoas do mesmo grupo (caráter hermético), auto-afirmação. Nesse sentido, PRETI (1984:03) cita como exemplo a linguagem dos *hippies* na década de

60, com vocabulário, fraseologia e até formas de chamamento específicas, como oposição ao uso da comunidade.

Esse tipo de vocabulário criptológico a que PRETI (1984:66) se refere, é ligado à vida e à cultura de um grupo social restrito, é a linguagem gíria, ou seja, uma linguagem cifrada utilizada por grupos que pretendem manter-se coesos e se distinguir da massa dos falantes comuns.

O termo *gíria*, que tanto HOUAISS (2001:1453) quanto alguns outros autores, consideram ser de origem controversa ou obscura, costuma ser aceito pela maioria como originário do espanhol *jerigonza* ou *geringonza*. FERREIRA⁷⁴ (1988:323), concorda com essa mesma origem e define a gíria como sendo uma linguagem de malfeitores, malandros etc., com a qual procuram não ser entendidos pelas outras pessoas; calão, geringonça. O autor também cita o termo *jargão* como sinônimo para gíria.

Porém, BEZERRA, SOUTO MAIOR e BARROS (1999) afirmam que é muito comum que a gíria seja confundida com o jargão e explicam que a gíria abrange o jargão, que é o vocabulário técnico de uma profissão, da mesma forma que abrange o calão, que é a expressão lingüística grosseira ou obscena.

Conceituando a gíria, BORBA (apud POTIER, 2001) assinala que:

prendendo-se à manifestação oral, a gíria consiste mais num estilo, numa forma pitoresca de falar, utilizada por todos os indivíduos quando postos em determinadas circunstâncias ou, então, por subgrupos bem caracterizados da sociedade: estudantes, operários, malandros, desportistas etc. (BORBA, apud POTIER, 2001:10)

⁷⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.

O dicionário MICHAELIS⁷⁵ (1998:1034) dispõe que a gíria é uma linguagem especial de um grupo pertencente a uma classe ou a uma profissão, ou uma linguagem de grupos marginalizados.

O Dicionário de Lingüística de Dubois et al (apud POTIER:2001) define a gíria como um “dialeto social reduzido ao léxico, de caráter parasita”. É vista como um vocabulário marginal, mas também de grupos sociais aceitos ou até mesmo da sociedade em geral. Para SERRA E GURGEL⁷⁶ (2003), a gíria:

... é manifestação da língua viva. É expressão dinâmica da maneira de um grupo social e mesmo de uma sociedade se expressar; É o que defino como equipamento lingüístico falado, a linguagem usual. Com todas as virtudes e todos os defeitos, todas as latitudes e todas as limitações (SERRA E GURGEL, 2003:34).

Por sua vez, CÂMARA JR. (2001:127) afirma que, em sentido estrito, a gíria é uma linguagem fundamentada num vocabulário parasita que empregam os membros de um grupo ou categoria social com a preocupação de se distinguirem da massa dos sujeitos falantes, o que corresponde ao que também se chama *jargão*. Segundo o autor, os vocábulos da gíria ou jargão coexistem ao lado dos vocábulos comuns da língua, pois “a gíria só se torna tal porque se projeta num fundo de tela que não é gíria”, abrangendo o vocabulário propriamente dito e a fraseologia.

Em sentido lato, ainda na visão de CAMARA JR. (2001:128), a gíria é o conjunto de termos que, provenientes das diversas gírias em sentido estrito, se

⁷⁵ MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

⁷⁶ SERRA e GURGEL, J. B. **Dicionário de Gíria: Modismo Lingüístico, o equipamento falado do brasileiro**. Brasília: Mania de Livro, 2003.

generalizam e assinalam o estilo na linguagem coloquial popular, correspondendo aí ao papel da língua literária na linguagem poética; “amplia-se com o uso de termos obscenos ou pelo menos grosseiros para a expressão de uma violenta linguagem afetiva”.

PRETI (1984:04), nesse sentido, afirma que essa agressividade, expressa por certos vocábulos gírios, por uma natural evolução semântica, por uma limitação de contextos ou por um desgaste natural da linguagem, pode perder-se ou transformar-se em elemento afetivo de carinho e intimidade entre os falantes. O aspecto agressivo e “purgativo⁷⁷” da gíria pode perder-se pelo emprego abusivo e vocábulos empregados apenas coloquialmente ganham, muitas vezes, um sentido afetivo e carinhoso, passando a ser utilizado vulgarmente como forma de chamamento, e não mais no sentido ofensivo. É o caso da gíria *sacana*, por muito tempo considerada erótica e que, pelo uso abusivo, tornou-se de chamamento afetivo, podendo substituir outras como *danado*, *esperto* etc.

Este trabalho pretende investigar o vocabulário gírio de uma época específica, para tanto, é preciso esclarecer alguns pontos sobre a *gíria de grupo* e a *gíria comum*, objetos de grande importância para esta pesquisa.

Para que melhor se compreenda a gíria como fenômeno sociolingüístico, VENEROSO (1999), com base em estudos do professor DINO PRETI, analisa a linguagem gíria sob duas perspectivas: a da *gíria de grupo* e a da *gíria comum*.

A *gíria de grupo* também é abordada por FRANÇOIS-GEIGER (apud VENEROSO, 1999:38) também interpreta a *gíria de grupo* como sendo a gíria do

⁷⁷ O vocabulário gírio, com seu humor, sua ironia, seu poder agressivo (quando não injurioso) cumpre também um papel de um verdadeiro processo de catarse, de purgação para o homem moderno, que nele encontra uma das formas de defender-se das injustiças sociais, atacando-as, para compensar sua revolta e frustração (PRETI, 1996:143).

meio e que, pelo fato de encontrar-se ligada, em sua origem, aos malfeitores, a *gíria de grupo* é distinta da língua popular e de outras formas de gírias por apresentar uma temática particular relacionada à bebida, ao sexo, ao jogo, ao dinheiro etc.

No entanto, PRETI (apud POTIER, 2001:11) cita também como *gíria de grupo* a gíria dos jovens voltados à música, às diversões, à dança, ao ambiente das universidades, o que pode justificar a busca do inusitado; ao passo que a utilização da gíria por grupos marginalizados socialmente, como os ligados ao ambiente penitenciário, ao crime, ao roubo, à prostituição, às drogas etc., marca o conflito da sociedade. Sendo assim, POTIER (2001:12) conclui que a *gíria de grupo* estende-se a grupos socialmente marginalizados ou não, cujos membros têm interesses ou atividades afins.

PRETI (1984:04) cita como exemplo o caso da forma *bicho*⁷⁸ de evidente agressividade e que transformou-se em elemento afetivo de carinho e intimidade entre os falantes, perdendo seu caráter de *signo de grupo*, vulgarizando-se em *gíria comum*, sem definição grupal, dispersando-se no vocabulário popular, da mesma forma que tantos outros vocábulos, como *coroa* (pessoa mais idosa, madura); *quadrado* (conservador, tradicional, reacionário); *mina*⁷⁹ (namorada) etc.

A *gíria comum* definida por PRETI (apud POTIER, 2001:13) é aquela que estuda a vulgarização do fenômeno através do contato dos grupos restritos com a sociedade, pois a linguagem gíria, antes restrita, propaga-se, torna-se conhecida e passa a fazer parte do vocabulário popular. Dessa forma, a *gíria de grupo* perde sua identificação inicial, deixa de ser um *signo grupal*, pois, pelo uso excessivo, sua

⁷⁸ Bicho: forma de chamamento que nas décadas de 70 substituía *amigo, colega, cara* (PreTI, 1984:04).

⁷⁹ Mina: forma trazida da linguagem marginal da prostituição, onde originalmente significa mulher rendosa para o malandro, que vive à custa dela (idem).

função criptológica transforma-a em propriedade de todos os falantes, assumindo a forma de uma *gíria comum*, de uso geral e não mais diferenciado.

A *gíria de grupo*, para CABELLO (1991:51), torna-se linguagem comum⁸⁰ seguindo um trajeto que compreende três etapas, sendo que na primeira, a *gíria* nasce num grupo restrito; na segunda, avança para um domínio intermediário, extrapolando os limites do grupo de origem, porém, mantendo ainda o estigma desse grupo. Nesse estágio, a autora a considera uma *gíria em trânsito*. Por fim, na terceira etapa, a *gíria*, por vulgarizar-se, perde o estigma do grupo de origem, correspondendo à etapa da *gíria comum*. Sua incorporação à linguagem comum, então, é mais fácil. No entanto, a autora enfatiza que essa trajetória de um vocábulo *gírio* “não é sistemático nem obrigatório, já que um termo tanto pode vulgarizar-se e atingir a linguagem comum, como pode desgastar-se e desaparecer”. Além disso, ele não deixa de ser *gíria*, mesmo que passe de uma etapa a outra ou que se incorpore à linguagem corrente.

Neste processo, o passo seguinte é a migração do registro informal para o formal. Exemplo disso é sua utilização pelos meios de comunicação de massa. Como a língua reflete as transformações sociais de uma comunidade e a parte da língua mais sensível a esse dinamismo é o léxico, o fato de uma grande quantidade de *gírias de grupo* migrarem para a *gíria comum*, e depois para linguagem comum, reflete uma certa flexibilização dos costumes sociais, e uma maior integração entre os interlocutores é cada vez mais usada na comunicação, principalmente se o

⁸⁰ PRETI (apud POTIER, 2001:14) afirma que a linguagem comum vem a ser o *estabelecimento de um “dialecto social” intermediário entre o “culto” e o “popular”*. CABELLO (1989:27) define a linguagem comum como aquela que apresenta inúmeras variações imbricadas com o contexto situacional, com o receptor, com a natureza da mensagem, mas carregada de espontaneidade e descontração.

caráter da interlocução é descontraído (BEZERRA, SOUTO MAIOR e BARROS, 1999).

Assim, o principal elemento de incorporação da linguagem é a mídia⁸¹, que ensinam a dizer as coisas de uma forma igual, espalhando até pelas pequenas comunidades interioranas e pelo ambiente rural a norma urbana da grande cidade, com seu vocabulário e fraseologia típicos, seus tratamentos e formas de chamamento característicos, o que contribui para a gradativa perda dos regionalismos, nivelando as diferenças geográficas.

O vocábulo bronca, por exemplo, utilizado como expressão gíria (dar uma bronca), já faz parte do vocabulário popular e também é largamente utilizado na linguagem escrita dos jornais ou empregado normalmente pela mídia, e nem sempre nos damos conta de que estamos lendo um vocábulo gírio, pois integrou-se no uso oral do falante comum: “A ministra Dorothea Werneck (Indústria, Comércio e Turismo) deu ontem uma *bronca* nos empresários...”⁸²

⁸¹ Mídia: anglicismo – tradução do vocábulo inglês *média* – que atualmente substitui a expressão *meios de comunicação de massa* (PRETI, 1996:139).

⁸² Exemplo fornecido por PRETI (1996:139).

IV. ESTABELECIMENTO DO *CORPUS*

IV. ESTABELECIMENTO DO *CORPUS*

A Lingüística de *Corpus* ocupa-se da coleta e exploração de *corpora*, ou conjuntos de dados lingüísticos textuais que foram coletados criteriosamente com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade lingüística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem através de evidências empíricas, extraídas por meio de computador (BERBER SARDINHA⁸³, 2000).

MCARTHUR⁸⁴ (1992:256-265) define o *corpus* como “um conjunto de textos, discursos e outras formas consideradas mais ou menos representativas da linguagem, geralmente armazenado em arquivo eletrônico”.

Corpus é uma coleção de textos arquivados eletronicamente e que podem ser analisados automaticamente ou semi-automaticamente de várias formas (BAKER, apud ULRICH⁸⁵, 1997: 421).

E ainda, segundo SANCHEZ, a definição de *corpus* é:

Um conjunto de dados lingüísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso lingüístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a

⁸³ BERBER SARDINHA, A. P. Lingüística de *Corpus*: Histórico e problemática. **DELTA** - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 323-367, 2000.

⁸⁴ MCARTHUR, Tom. "*Corpus*". In: MCARTHUR, Tom (ed.) **The Oxford Companion to the English Language**. Oxford, 1992.

⁸⁵ ULRICH, Margherita. **The impact of multilingual parallel concordancing on translation**. Apostila. 1997.

descrição e análise' (Sanchez, 1995, apud BERBER SARDINHA, 2000, p.338).

A representatividade dos textos e o tamanho de um *corpus* são fatores importantes para uma pesquisa mas qualquer *corpus* é importante, tenha o tamanho que for. A esse respeito, FILLMORE⁸⁶ (1992) faz duas observações:

A primeira é que eu não acho que possa haver nenhum *corpora*, mesmo grande, que contenha informações sobre todas as áreas do léxico e da gramática (...) que eu queira explorar (...). A segunda observação é que todo *corpus* que eu já tive a oportunidade de examinar, mesmo pequeno, me ensinou fatos que eu não poderia imaginar que descobriria de qualquer outra forma.

A utilização de *corpora* como fonte de pesquisa é ainda muito discutida, mas já se constata que é muito valiosa para todos os profissionais que trabalham com a linguagem, incluindo-se os profissionais da tradução. KRISHNAMURTHY⁸⁷ (1997:37) lembra que um *corpus* fornece resultados mais detalhados, precisos, ao mesmo tempo em que identifica as ocorrências mais comuns e características, além de fornecer estatísticas mais precisas e também incontáveis exemplos autênticos.

Para esta pesquisa, foi elaborado um *corpus* sincrônico (linguagem contemporânea), paralelo, com nível de alinhamento por falas e em seqüência, em formato eletrônico e em arquivo unitário, constituído por um sub-*corpus* escrito

⁸⁶ FILLMORE, Charles J. "*Corpus linguistics*" or "*Computer-aided armchair linguistics*". In: SVARTVIK, Jan. (ed.) *Directions in Corpus Linguistics*. Berlin/New York, 35. 1992.

⁸⁷ KRISHNAMURTHY, Ramesh. 1997. Keeping good company: collocation, *corpus*, and dictionaries. *Cicle de Conferències 95-96 Lèxic, corpus I diccionaris*. Institut Universitari de Linguística Aplicada. Universitat Pompeu Fabra, p. 31 -56.

(transcrição de legendas) e dois sub-*corpora* falados, (transcrição das falas originais em língua inglesa, e transcrição das falas dos dubladores em língua portuguesa).

A professora Stella Tagnin, em suas aulas de *Introdução à Lingüística do Corpus*, discorda, de certa forma, de que as falas originais e dubladas de um filme sejam consideradas como linguagem falada, visto que os atores (tanto do filme original como os dubladores) memorizam “textos escritos” (roteiros) e não usam falas autênticas.

No entanto, considerando-se que, de qualquer forma, a linguagem cinematográfica é falada (não é cinema mudo) e considerando-se que, além de se expressarem através da língua falada, os atores e dubladores improvisam e criam em cima do roteiro original ou traduzido, entendemos a linguagem dos filmes, para constituição de dois dos *corpora* utilizados aqui, como linguagem falada.

O material de composição do *corpus* foi constituído de 25 filmes com significativa divulgação no mercado, de distribuidoras conceituadas – em VHS ou DVD –, com produção americana a partir dos anos 90, que tenham o público infanto-juvenil como público alvo, com exceção de filmes de época, com a intenção de análise de uma linguagem mais contemporânea, que contivesse protagonistas com idade entre 4 e 18 anos. Essa escolha privilegiou filmes em que essas personagens tivessem maior número de falas, além de características mais bem definidas. Não foram selecionados filmes que contivessem enunciados regionalistas, dialetos, jargões, gírias de grupos específicos, buscando com isso delimitar as variantes.

Para que o *corpus* fosse representativo, foram selecionados 25 filmes, de produção norte-americana, lançados nos últimos 16 anos.

Para esta pesquisa (ANEXO 1), foram transcritos e digitados eletronicamente (a) o nome das personagens, (b) as falas originais em língua inglesa, (c) o enunciado das legendas e (d) as falas dos dubladores em língua portuguesa, abrangendo 45 minutos de cada filme, totalizando 10.709 frases, conforme modelo abaixo:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F15	Jane	No, no. Please, don't hurt him.	Não o machuque.	Não, não, não, por favor, não machuca ele.	LN	DO

Obs.: A análise e a forma lexical proposta para este exemplo será comentada dissertativamente no capítulo V – Descrição e Análise dos Dados.

Ficaram fora dessa transcrição as músicas interpretadas por quaisquer personagens, assim como jingles, reações, vozerio e falas de adultos, coadjuvantes ou de fundo.

Falas e transcrições foram, então, transportadas para uma Ficha Lexicológica utilizada como ferramenta de análise dos dados. Para essa análise não foram transportados dados como:

- a) falas de personagens não americanos;
- b) falas de personagens americanos que tivessem qualquer tipo de sotaque (regional ou dialetal);
- c) falas repetidas em seqüência;
- d) enunciados incompletos;
- e) cumprimentos e vocativos.

4.1 FICHA LEXICOLÓGICA: AMOSTRA E CAMPOS

1. Ordem:	2. Título Original:			3. Título Traduzido:	
4. Ano:	5. Origem E. U. A.	6. Tipo:	7. Personagem:		8. Situação: <input type="checkbox"/> a) formal <input type="checkbox"/> b) informal
9. Informações personagem/situação:					
10. Enunciado em Língua Inglesa:				11. <input type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
12. Enunciado da Legenda:				13. <input type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
14. Enunciado da Dublagem:				15. <input type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
16. Legenda – Variação Diafásica: <input type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/>			17. Dublagem - Variação Diafásica: <input type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas		
18. Sugestão de Tradução para Legenda:					
19. Sugestão de Tradução para Dublagem:					
20. Observações:					

A organização dos campos da Ficha Lexicológica apresenta-se da seguinte forma:

1. **Ordem:** número de ordem da ficha;
2. **Título Original:** título original do filme selecionado;
3. **Título Traduzido:** título adaptado do filme selecionado;
4. **Ano:** ano de produção do filme selecionado;
5. **Origem:** país de origem de produção do filme selecionado;
6. **Tipo:** tipo de gravação do filme selecionado (DVD ou VHS);
7. **Personagem:** nome da personagem ao qual se refere os enunciados;
8. **Situação:** contexto em que é produzido o enunciado, classificado como formal ou informal;
9. **Informações personagem/situação:** informações um pouco mais detalhadas sobre a personagem especificada no campo 7 (idade, sexo etc.) e sobre a situação em que está ocorrendo o discurso;
10. **Enunciado em Língua Inglesa:** transcrição das falas em Língua Inglesa da personagem especificada no campo 7;
11. **Registro Formal ou Registro Coloquial:** análise do tipo de registro usado pela personagem especificada no campo 7;
12. **Enunciado da Legenda:** transcrição da legenda referente à fala da personagem especificada no campo 7;
13. **Registro Formal e Registro Coloquial:** análise do tipo de registro usado na tradução para legenda;
14. **Enunciado da dublagem:** transcrição da dublagem feita para a personagem especificada no campo 7;
15. **Registro Formal e Registro Coloquial:** análise do tipo de registro usado na tradução para dublagem;
16. **Legenda – Variação Diafásica:** observação ou não no enunciado da legenda da variação diafásica da personagem;
17. **Dublagem – Variação Diafásica:** observação ou não no enunciado da dublagem da variação diafásica da personagem;
18. **Sugestão de Tradução para Legenda:** sugestão de tradução para legenda, caso não seja observada a variação diafásica da personagem especificada no campo 7;
19. **Sugestão de Tradução para Dublagem:** sugestão de tradução para dublagem, caso não seja observada a variação diafásica da personagem especificada no campo 7;
20. **Observações:** quaisquer outras informações que tenham relevância à respeito dos campos 10, 12, 14, 18 ou 19.

4.2 FICHA LEXICOLÓGICA: AMOSTRA DE PREENCHIMENTO

1. Ordem: 1	2. Título Original: New York Minute		3. Título Traduzido: No pique de Nova York	
4. Ano: 2004	5. Origem E. U. A.	6. Tipo: DVD	7. Personagem: Trey Lipton	8. Situação: <input type="checkbox"/> a) formal <input checked="" type="checkbox"/> b) informal
9. Informações personagem/situação: Rapaz de aproximadamente 18 anos. Conversa telefônica com amigo.				
10. Enunciado em Língua Inglesa: Jeff, what's up, man? It's Trey.			11. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
12. Enunciado da Legenda: Jeff, e aí? Aqui é o Trey.			13. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
14. Enunciado da Dublagem: Jeff, e aí, irmão? É o Trey.			15. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
16. Legenda – Variação Diafásica: <input checked="" type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas			17. Dublagem – Variação Diafásica: <input checked="" type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas	
18. Sugestão de Tradução para Legenda:				
19. Sugestão de Tradução para Dublagem:				
20. Observações:				

Esse *corpus* foi desenhado para permitir o desenvolvimento de ferramentas para uma análise contrastiva, que verificasse, através das traduções realizadas para legenda e para dublagem, as formas usuais e naturais utilizadas pelas personagens infanto-juvenis e o respeito às variações lexicais diafásicas.

V. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

V. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Para que se facilitasse a transcrição, os filmes selecionados para esta análise receberam, individualmente, um código alfa-numérico para referência:

Cód.	TÍTULO EM PORTUGUÊS	TÍTULO ORIGINAL	INFORMAÇÕES
F01	10 coisas que eu mais odeio em você	<i>10 things I hate about you</i>	110', EUA, 1999
F02	A Creche do Papai	<i>Daddy Day Care</i>	93', EUA, 2003
F03	Abracadabra	<i>Hocus Pocus</i>	95', EUA, 1992
F04	Agente Teen 2: Missão Londres	<i>Agent Cody Banks 2: Destination London</i>	100', EUA, 2004
F05	As Aventuras de Max Keeble	<i>Max Keeble's Big Move</i>	86', EUA, 2001
F06	As Meninas Malvadas	<i>Mean Girls</i>	97', EUA, 2004
F07	Beethoven 4	<i>Beethoven's 4th</i>	93', EUA, 2001
F08	Bud, O Cão Amigo	<i>Air Bud</i>	100', EUA, 1997
F09	Dormindo fora de casa	<i>Sleepover</i>	97', EUA, 2004
F10	Doze é Demais	<i>Cheaper by the Dozen</i>	115', EUA, 2003
F11	Esqueceram de mim	<i>Home Alone</i>	103', EUA, 1990
F12	Inimigo em Casa	<i>Domestic Disturbance</i>	103', EUA, 2001
F13	Jumanji	<i>Jumanji</i>	107', EUA, 1995
F14	Mansão Mal-Assombrada	<i>The Haunted Mansion</i>	99', EUA, 2003
F15	No Pique de Nova York	<i>New York Minute</i>	86', EUA, 2004
F16	O Anjo da Guarda	<i>North</i>	87', EUA, 1994
F17	O Grande Mentiroso	<i>Big Fat Liar</i>	87', EUA, 2002
F18	O Pequeno Stuart Little	<i>Stuart Little</i>	84', EUA, 1999
F19	Operação Babá	<i>The Pacifier</i>	91', EUA, 2005
F20	Os Vigaristas	<i>Matchstick Men</i>	116', EUA, 2003
F21	Pequenos Espiões 2: A Ilha dos Sonhos Perdidos	<i>Spy Kids 2: The Island of Lost Dreams</i>	88', EUA, 2001
F22	Querida, Encolhi as Crianças	<i>Honey, I Shrank The Kids</i>	93', EUA, 1990
F23	Sexta-Feira Muito Louca	<i>Freaky Friday</i>	93', EUA, 2003
F24	Uma Babá Quase Perfeita	<i>Mrs. Doubtfire</i>	126', EUA, 1993
F25	Uma Noite Mágica	<i>Jack Frost</i>	101', EUA, 1998

Com o objetivo levantar questões lexicais relevantes no processo de legendagem e dublagem de filmes de língua inglesa, em língua portuguesa do Brasil, 10.709 frases – de 25 filmes com significativa divulgação no mercado – foram utilizadas para a composição do *corpus*.

Servimo-nos, para tanto, da seguinte tabela:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE					

A linha superior foi utilizada para transcrever e analisar os enunciados (na fala original, na tradução para dublagem e na tradução para legendagem) e, a linha inferior foi empregada para uma nova proposta (ou da legenda, ou da dublagem, ou de ambas), adequando-a, caso necessário, ao registro de cada personagem, levando em consideração, sobretudo, a variação lexical diafásica.

Também se deve observar que o campo “análise” da tabela foi preenchido com códigos padronizados que tornassem fácil o reconhecimento da observação ou não da tradução da variação diafásica da personagem.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F21	Carmen	Hang on!	Segure-se!	Segura!		

Os códigos utilizados foram:

LO – variação observada na legenda;

LN – variação não observada na legenda;

DO – variação observada na dublagem;

DN – variação não observada na dublagem;

OT – outras observações que deverão ser especificadas.

5.1 RELEVÂNCIA DA SINOPSE PARA UMA ANÁLISE QUALITATIVA DE FILMES

A importância das sinopses dos filmes neste momento é a análise da situação, do contexto em que foi produzido o enunciado em que se encontram as personagens, cujas falas serviram de base para esta pesquisa. Como bem enfatizou BAMBA (1997, p.143), não é só o filme que deve ser traduzido, mas o “estilo” e o “espírito do filme”, e nesse sentido, “todo o jogo com as diversas variantes lingüísticas tem sua importância”. E “esta operação vai depender de vários fatores que vão da própria intuição e outros caprichos do tradutor e dos parâmetros de tempo e espaço”.

Ou seja, ao traduzir o “espírito do filme”, o tradutor como um escritor, estaria preocupado em reproduzir ou recriar o tom de espontaneidade e de oralidade que são tão inerentes à fala das personagens do filme que ele está traduzindo. O tradutor de filmes não somente traduz a fala das diversas situações de comunicação no filme, mas também tem a preocupação em caracterizar cada situação de discurso (BAMBA, 1997). E a sinopse dos filmes pode facilitar ao leitor a verificação das situações específicas em que se encontram as personagens.

Através desse levantamento, pode-se demonstrar as diferentes escolhas lexicais no processo de dublagem e no processo de legendagem de um mesmo filme de língua inglesa, além de proporcionar a verificação e a análise dos diversos tipos de distorções de sentidos do texto fílmico original quando o tradutor não é fidedigno às variantes lexicais diafásicas, ou diferenças de estilo, segundo VILELA (1980). Estas são designadas, geralmente, por língua corrente, língua familiar, língua feminina, língua poética e outras. No caso específico desta pesquisa, as variantes lexicais diafásicas analisadas referem-se à linguagem diferenciada dos jovens (que inclui também a gíria), da criança que ainda não aprendeu a falar corretamente, dos trocadilhos, do humor etc.

5.2 ANÁLISE E DESCRIÇÃO DOS ITENS LEXICAIS DOS FILMES CONSTITUTIVOS DO *CORPUS*

Passamos, neste ponto de nossas considerações, à análise dos 25 filmes:

▪ **F01 – 10 coisas que eu mais odeio em você (*10 things I hate about you*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1999

Gênero: Comédia

Estúdio: Touchstone Pictures

Diretor: Gil Junger

Elenco:

Heath Ledger	Patrick Verona
Julia Stiles	Katharina Stratford
Joseph Gordon-Levitt	Cameron James
Larisa Oleynik	Bianca Stratford
David Krumholtz	Michael Eckman
Andrew Keegan	Joey Donner
Susan May Pratt	Mandella
Gabrielle Union	Chastity
Larry Miller	Walter Stratford

Personagens consideradas para análise:

Cameron (17 anos), Michael (17 anos), Bianca (16 anos), Chastity (16 anos), Katharina (17 anos) e Joey (17 anos). Não foi considerada a personagem Patrick (17 anos) pois é de nacionalidade australiana.

Sinopse:

A situação está tensa na cada dos Stratford. Bianca não vê a hora de arranjar um namorado, mas seu pai não permite que ela saia com garotos. Após muita insistência, o pai toma uma resolução: Bianca pode namorar, desde que sua irmã, Katharina, namore também. Só que Katharina é uma verdadeira megera, que não tem amigos na escola nem em lugar algum. Para resolver a questão, Cameron, apaixonado por Bianca, resolve custear Patrick Verona na tentativa de fazer com que Katharina se apaixone por ele e assim ele também poderá

namorar a irmã dela tão idolatrada por ele. Katharina, que já teve experiências ruins com outro garoto da escola, não quer se envolver com ninguém e tenta escapar de Patrick de todas as maneiras.

Algumas das opções dos tradutores deste filme foram bastante infelizes:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F01	Michael	They're big Marley fans. They think they're black.	São admiradores de Marley. Consideram-se negros.	São adeptos da preguiça pensam que são negros.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Curtem Bob Marley e se acham negros.	Eles curtem Bob Marley e se acham negros.		

Cameron é um aluno novo na escola, Michael é designado pela diretoria para lhe apresentar o colégio. Enquanto andam pelo campus, Michael vai mostrando a ele os grupinhos de amigos que possuem algo em comum. Mostra para eles os alunos que gostam de esportes (os populares), os que se vestem como *cowboys* e assim por diante.

Nesse exemplo, o tradutor da dublagem preferiu omitir que os jovens, todos brancos, eram fãs de Bob Marley e os tachou de preguiçosos. A única explicação que posso encontrar para esta mudança tão estranha, é que o tradutor não sabia o *quê* ou *quem* era Marley e, talvez, porque na cena os rapazes estão indolentemente sentados numa lanchonete ou deitados no chão num gramado próximo, ele optou, incorretamente, pelo termo “preguiçosos”.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					OT	DN
F01	Coadjuvante	Oh, she's out of reach, even for you.	Essa areia não é para seu caminhãozinho.	Ela é inatingível mesmo pra você.	OT	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Ela não é por seu bico.	Ela nem pro seu bico não é.		
F01	Joey	No one's out of reach for me.	Não tem areia que não caiba.	Ninguém é inatingível pra mim.	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Toda gata é pro meu bico.	Ela é pro meu bico, sim.		

Neste exemplo, foi transcrita a fala de um personagem coadjuvante que não fez parte da pesquisa, mas que era necessário aqui para melhor ilustrar o exemplo.

A expressão *out of reach* da língua inglesa quer dizer “fora de alcance” e no contexto do filme quer dizer que a garota não está ao alcance de Joey, personagem da segunda fala. A tradução para legendagem do ator coadjuvante está grande demais para o tempo de fala do personagem mas, apesar disso, o tradutor buscou uma expressão conhecida em português: “é muita areia pro seu caminhãozinho”, alterando-a sem necessidade. Na tradução para dublagem, o tradutor não se preocupou com a variação diafásica da personagem.

A fala seguinte é a resposta de Joey ao seu amigo. O tradutor da legenda tentou dar continuidade à frase do “caminhãozinho” e ficou uma tradução muito estranha, fora da realidade brasileira: “Não tem areia que não caiba”. Não é o tipo de comentário que um jovem faria.

Encontrar um equivalente, uma expressão ou fazer a escolha certa pode fazer com que o filme seja engraçado e que um personagem seja querido ou odiado, conforme o roteiro exige. Mas, se a escolha não for bem feita, pode-se

descaracterizar completamente a personagem e fazer com que uma de carácter arrogante, como o rapaz do exemplo, passe a ser simplesmente um bobo.

▪ **F02 – A Creche do Papai (*Daddy Day Care*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2003

Gênero: Comédia

Estúdio: 20th Century Fox

Diretor: Steve Carr

Elenco:

Eddie Murphy	Charlie Hinton
Jeff Garlin	Phil
Anjelica Huston	Mrs. Gwyneth Harridan
Steve Zahn	Marvin
Regina King	Kim Hinton
Kevin Nealon	Bruce
Jonathan Katz	Dan Kubitz
Khamani Griffin	Ben Hinton
Max Burkholder	Max
Arthur Young	Nicky
Elle Fanning	Jamie
Hailey Noelle	Becca
Felix Achille	Dylan
Shane Baumel	Crispin
Siobhan Fallon	Peggy
Lisa Edelstein	Crispin's Mom
Lacey Chabert	Jenny
Laura Kightlinger	Sheila
Leila Arcieri	Kelli

Personagens consideradas para análise:

Dylan, Becca, Crispin, Ben, Jamie e Max, todos com na faixa etária de 4 anos.

Sinopse:

Phil e Charlie foram demitidos da agência de publicidade que trabalhavam por causa de um comercial de um grande cliente, que fizeram com muito mau gosto. Como não conseguem um novo trabalho e nem têm dinheiro para pagar a creche de seus filhos, eles são obrigados a tirá-los de lá. Então eles têm uma idéia para ganhar dinheiro: abrir uma creche para cuidar de crianças enquanto seus pais trabalham. A novidade é que quem vai cuidar das crianças são os dois homens. Eles põem o plano em prática e por causa da falta de experiência nesse tipo de trabalho, eles arrumam muitas confusões com as crianças e sofrem um bocado com elas. Eles conseguem muitas crianças para cuidar e fazem um grande sucesso, assim causam a inveja de uma escola concorrente muito poderosa no mercado, que tenta prejudicá-los.

Esse filme é importante para que se possa destacar a linguagem da criança que ainda não aprendeu a falar bem – as personagens infantis estão na faixa etária de 4 anos:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F02	Ben	But we need Mommy to have fun.	Mas precisamos da mamãe pra isso.	Mas a gente precisa da mamãe pra isso.	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Quero brincar com a mamãe.	A mamãe é que sabe brincar.		
F02	Max	How about we just run in a circle?	Por que não corremos todos em círculo?	Que tal a gente só correr em círculo?	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Por que a gente não corre assim?	Por que a gente não corre só assim, ó.		

O pronome **nós** é freqüentemente substituído na linguagem coloquial pela forma de tratamento **a gente**, que leva o verbo à 3ª pessoa do singular. Essa

expressão mais popular e muito comum entre as crianças – e os jovens –, poucas vezes é observada na tradução para legendagem.

Na tradução de filmes utiliza-se a imagem para se fazer a síntese dos enunciados. No primeiro exemplo, a mãe de Ben está deixando a casa para ir trabalhar e o menino fica sozinho com o pai, fato ao qual ele não está acostumado, uma vez que o pai costumava trabalhar o dia todo e naquele momento está desempregado. A proposta equivalente para a dublagem é um pouco maior, para cumprir as normas técnicas para tradução de filmes no que se refere à métrica.

No segundo exemplo, o enunciado da legenda e da dublagem de Max recorre novamente à imagem, que ajuda o tradutor na observação do nível da fala do personagem. Durante seu discurso, Max faz um círculo com a mão e em seguida sai correndo também em círculo.

Para BAMBA (1997, p.153), a adequação sociolingüística resume-se na famosa frase de Aristóteles: “fazer falar o jovem como o jovem e o velho como o velho”.

▪ **F03 – Abracadabra (*Hocus Pocus*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1992

Gênero: Aventura

Estúdio: Estúdios Walt Disney

Diretor: Kenny Ortega

Elenco:

Bette Midler	Winifred 'Winnie' Sanderson
Sarah Jessica Parker	Sarah Sanderson
Kathy Najimy	Mary Sanderson
Omri Katz	Max Dennison
Thora Birch	Dani
Vinessa Shaw	Allison
Amanda Shepherd	Emily Binx
Larry Bagby	Ernie/Ice
Tobias Jelinek	Jay
Stephanie Faracy	Jenny Dennison
Charles Rocket	Dave Dennison
Doug Jones	Billy Butcherson
Karyn Malchus	Headless Billy Butcherson
Sean Murray	Thackery Binx
Steve Voboril	Elijah

Personagens consideradas para análise:

Max Dennison (15 anos), Allison (15 anos), Dani Dennison (9 anos), Jay (15 anos) e Ice (15 anos). Não é demonstrada no filme nenhuma característica específica na fala desses personagens como QI elevado, educação formal, regionalismos etc. que causasse alteração em seus registros, exceção a Thackery Binx, personagem adolescente do século 17, cujas falas continha variações diacrônicas, que não fazem parte desta pesquisa.

Sinopse:

Max e Dani mudam de Los Angeles para Salém. Max tem dificuldades para se adaptar a cidade pequena e sua cultura sobre bruxas. Na escola logo se apaixona por Allison, uma adolescente rica da cidade. No dia do Halloween, Max, Dani e Allison vão visitar a casa das irmãs Sanderson que se tornou uma espécie de museu, num ato inesperado, Max evoca os espíritos de três bruxas do século 17. Banidas há 300 anos por prática de feitiçaria, elas agora precisam garantir sua juventude e imortalidade para tanto, precisam das almas das crianças. As três personagens mais Thackery Binx, um garoto do século 17 transformado em gato falante e amaldiçoado com a imortalidade, vão tentar impedir as bruxas de conseguirem o que querem.

Da mesma forma, quando se fala sobre “fazer falar o jovem como o jovem e o velho como o velho”, pode-se lembrar TAGNIN⁸⁸ (1989), ao se referir ao “jeito que a gente diz”, que não é uma forma incorreta, mas que não é do “jeito que se costuma dizer”, ou na verdade, a forma convencional, a forma aceita de comum acordo. As convenções lingüísticas são os “jeitos” aceitos pela comunidade que fala determinada língua. A autora chama de convencionalidade ao aspecto que caracteriza a forma peculiar de expressão numa dada língua. Um exemplo que retiramos desse filme é o seguinte:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F03	Allison	Trick or treat?	Doce ou travessura?	Doce ou susto?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Gostosuras ou travessuras?	Gostosuras ou travessuras?		

Nesse caso, a expressão na língua inglesa *trick or treat*, consagrada pelas crianças americanas nas brincadeiras do Dia das Bruxas, na grande maioria das

⁸⁸ TAGNIN, Stella O. **Expressões Idiomáticas e Convencionais**. São Paulo: Ática, 1989.

vezes, em livros, histórias em quadrinhos, desenhos animados ou filmes, foi traduzida como “gostosuras ou travessuras”. Embora nesse caso específico possa haver a atenuante da sincronia labial na dublagem, a expressão já consagrada não deveria ter sido mudada.

Apenas para exemplificar, os enunciados abaixo mostram que, tanto na dublagem como na legendagem, foram encontradas formas parassinônimas que se encaixam bem na linguagem gíria peculiar das personagens adolescentes.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DO
F03	Dani	Drop dead, Moron!	Sai fora, mané!	Sai dessa, bobão!	LO	DO
F03	Allison	Hey, take a hike!	Hei, dá o fora!	Aí, vai te catar!	LO	DO
F03	Jay	Stop and pay the toll, kid.	Pare e pague o pedágio, dimenor. ⁸⁹	Pára e paga pedágio, ô guria.	LO	DO

Muitos erros de tradução também foram encontrados nesse mesmo filme. Selecionamos dois deles, mais relevantes, que mudam o sentido da cena. Os dois referem-se a apelidos das personagens:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	OT
F03	Jay	See ya, Hollywood!	Até mais, Hollywood!	A gente se vê em Hollywood!	LO	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	A gente se vê, Hollywood!		
F03	Jay	You got any cash, Hollywood?	Tem alguma grana, Hollywood?	Cê tem grana? Hein? Ô, figurão?	LO	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Tem grana, aí? Ô, mauricinho?		

⁸⁹ Dimenor: criança, menino ou menina (SERRA & GURGEL, 2003).

No contexto do filme, “Hollywood” é um apelido (provocativo) que deram a Max, um rapaz recém chegado de Los Angeles e ainda mal adaptado na pequena cidade de Salém e, portanto, referente ao seu local de origem. Se o tradutor da legenda entendeu a situação – que se repete outras vezes no roteiro –, o tradutor da dublagem parece não ter entendido o sentido em que o termo é utilizado, como se pode notar na primeira das frases acima. As outras duas frases deixam bem claro que era uma provocação, mas o tradutor o substituiu por “figurão” – termo empregado, geralmente, para indicar alguém importante ou de vulto – e, por “bacanão”. A adaptação utilizada ficou estranha porque as duas formas são vocábulos gírios de décadas anteriores à época do filme. O tradutor poderia ter mantido o nome “Hollywood”, que conservaria o sentido de “pessoa importante desejado pelo autor” e seria perfeitamente possível entender o que o rapaz estava querendo dizer.

Importante também é lembrar que esse filme é uma produção Estúdios Walt Disney, que costuma fazer filmes (e desenhos), principalmente, para o público infantil. O público alvo, o estúdio que o distribui, o horário e o canal de televisão que exibirá o filme são informações que o tradutor deve observar antes de iniciar o processo tradutório do filme, seja para legendas ou para dublagem. O exemplo a seguir justifica este comentário:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F03	Jay	So, let's have a butt.	Bom, vamos fumar um simidão?	E aí? Vamos usar um baseado?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Arruma um cigarro aí.	Arruma aí um cigarro para nós?		

Nesse caso, um dos adolescentes rebeldes e provocadores da história tenta conseguir um cigarro de Max, ele não tem. Então pedem dinheiro, o que ele também não tem. Então resolvem roubar seu tênis, já que ele não tem nada do que querem. Para pedir o cigarro eles usam a frase *let's have a butt* (gíria para “fumar” ou para “bituca de cigarro”). A legenda optou por “simidão”, novamente, uma gíria antiga – que era usada para “serrar um cigarro” ou fumar apenas “se alguém me der um cigarro”, por isso o “simidão” (se me dão). Tanto a legenda quanto a dublagem poderiam ter sido traduzidas por “Acende um cigarro aí”. A dublagem teve uma tradução muito mal feita, usando “baseado”, dando a entender assim que os adolescentes usavam drogas. Além do termo não ter essa conotação, seria impossível ter algo parecido num filme dos Estúdios Walt Disney que procura ser sempre “politicamente correto” e dar bom exemplo às crianças. Além disso, o termo descaracteriza totalmente a personagem, que deixa de ser um garoto briguento ou provocador para ser um viciado.

O estúdio Álamo, em São Paulo, distribuiu entre nós, seus tradutores, a síntese de um e-mail da Disney referente à linguagem inapropriada, bastante relevante para ser transcrita neste momento:

Solicitamos que, cada vez que recebam um roteiro contendo palavras chulas ou expressões chulas, que nos informem. Daí, tomaremos as providências junto ao nosso departamento de TV, que lhes fornecerão material adequado, um roteiro que reflita aquilo que deve ou não ser modificado, a fim de refletir suas necessidades. Como sabem, muitos filmes, na dublagem, possuem palavras ou expressões ligadas a fatos do enredo. Mesmo expressões como *son of a gun* ou *pain in the neck* devem ser informados. Acreditamos que o tradutor não deva assumir a responsabilidade da mudança de tais diálogos e palavras que poderão comprometer a idéia e a intenção do produto. Devemos lembrar que qualquer pessoa de qualquer idade tem acesso mediante um simples toque de um botão da TV. Nossa responsabilidade é enorme no tocante a não criar palavras ou expressões chulas que não estão no roteiro ou idéia original (maio, 2004).

▪ **F04 Agente Teen 2: Missão Londres (*Agent Cody Banks 2: Destination London*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2004

Gênero: Aventura

Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer

Direção: Kevin Allen

Elenco:

Frankie Muniz	Cody Banks
Anthony Anderson	Derek
Hannah Spearritt	Emily
Cynthia Stevenson	Sra. Banks
Daniel Roebuck	Sr. Banks
Anna Chancellor	Jo Kenworth
Keith Allen	Diaz
James Faulkner	Kenworth
David Kelly	Trivial
Santiago Segura	Santiago
Connor Widdows	Alex Banks
Keith David	Diretor da CIA
Rod Silvers	Kumar
Jack Stanley	Ryan
Joshua Brody	Bender
Sarah McNicholas	Marisa
Theora Toumazi	Sonya

Personagens consideradas para análise:

Cody (15 anos), Bender (15 anos), Marisa (15 anos), Ryan (12 anos) , Alex (12 anos)⁹⁰. Não se considerou as personagens: Emily, Kumar e Sonya, adolescentes também, porém possuem sotaques dos países de origem.

Sinopse:

Cody é um adolescente comum que adora skate, não suporta matemática e é tímido com as garotas. Atrás dessa personalidade, esconde-se um agente mirim da CIA, que o faz realizar alguns desejos dos meninos de sua idade, como dirigir um carro de luxo e ficar em contato com lindas mulheres. Agora, ele terá de se disfarçar e ir até Londres para mais uma missão. Após um agente renegado da CIA roubar do governo um aparelho controlador de mentes, o jovem Cody é designado para o caso. O agente renegado foi também o instrutor de Cody no início de sua carreira na CIA, estando agora em Londres. Para capturá-lo Cody também viaja para a Inglaterra, se disfarçando como estudante em uma escola de música de elite. Ele terá a ajuda de Derek, um agente rejeitado pela CIA que busca recuperar o prestígio dentro da agência, que se disfarça como chefe da cozinha da escola de música onde Cody está inscrito. A dupla terá ainda o apoio de Emily, uma agente do Serviço Secreto Britânico que também está infiltrada na escola.

A forma aferética – supressão de letra ou sílaba no princípio do vocábulo – é bastante comum na fala de crianças e foi bem utilizada na dublagem. A legenda, contudo, optou por manter a linguagem culta. E é justamente nesse aspecto que a dublagem desse filme chama a atenção: a linguagem bastante informal, espontânea e descontraída dos adolescentes, permeada de gírias, aféreses e formas contraídas:

⁹⁰ Idades aproximadas, uma vez que não são expressas no filme.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F04	Cody	What the heck do you think you're doing?	Que diabos pensa que está fazendo?	O que cê tá fazendo?	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			O que que cê tá fazendo?	- 0 -		
F04	Cody	Wait. I don't understand.	Espere. Não estou entendendo.	Peraí, eu não tô entendendo.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Peraí, como é que é?.	- 0 -		

Os enunciados: “O que cê tá fazendo?”, “Peraí, eu não tô entendendo” nos leva às reflexões de CUNHA⁹¹ (2005) de que, ao se elaborar um organograma dos tipos de neologismos, é comum a transformação de vocábulos em formas concisas. A autora demonstra que o “pra”, por exemplo, é um neologismo por truncação, tipo de abreviação em que uma parte da seqüência lexical é eliminada, nesse caso, por síncope. A truncação por aférese nas caracteriza bem a forma de se expressar característica da informalidade, principalmente no que concerne a jovens e crianças.

Da mesma forma, a dublagem deu preferência forma contraída "perai", criada a partir do cruzamento de duas outras palavras (espera aí), geralmente circunscrito apenas à linguagem oral. Na legenda o tradutor preferiu manter a formalidade – “Espere. Não estou entendendo” – mesmo que o contexto do filme apresente uma situação informal (conversa entre adolescentes), exceção feita “diabos”, que tornou a frase um pouco menos formal no primeiro exemplo.

⁹¹ CUNHA, Karine M. R. da. **Viagem de trem pela Itália: Terminologia contemplada por esse domínio**. 2005. 160 fl. Dissertação de Mestrado. Área de Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F04	Cody	I faked playing the clarinet to meet girls	Fingi que tocava clarinete para conhecer garotas	Eu fingia só pra azarar as garotas.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Eu fingia que sabia pra me promover.	- 0 -		

O termo “azarar” faz parte da linguagem gíria. Apesar de o texto original não ter gíria, a saída do tradutor, unindo a forma contraída “pra” (para) ficou bem ao estilo da personagem. Já a legenda manteve a tradução simples, sem marcas de informalidade ou naturalidade, não aproveitando a situação para reforçar o tipo de discurso da personagem.

A seqüência de frases a seguir exemplifica a ocorrência de um erro de continuidade na dublagem do filme:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	OT
F04	Cody	Is that a blanky?	Isso é um paninho?	Que pano é esse?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Esse paninho é seu?		
F04	Cody	You sleep with a blanky?	Você dorme com um paninho?	Dorme com um pano?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Dorme com um paninho?		
F04	Cody	Ok, Agent Blanky.	Sim, Agente Paninho.	Tá bom, Agente Paninho.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Tá legal, Agente Paninho.		

Blanky e “paninho” são termos que fazem referência a uma toalhinha, uma fralda ou qualquer outro pedaço de tecido que as mães costumam dar para os bebês dormirem. “Pano” não dá o exato sentido de *blanky*, nem o equivalente mais adequado. Há também a tradução por “cobertor” feita pelo tradutor do desenho de Charlie Brown⁹² e sua turma, quando se referem ao *blanky* de Linus. De qualquer forma, a dublagem comete o erro de continuidade, pois nas duas primeiras frases *blanky* foi traduzido por “pano” e depois por “paninho”, fazendo com que o sentido do termo fosse perdido nas primeiras falas.

⁹² Charlie Brown (*Peanuts* no original) foi criado em 1947 por Charlie Schulz. Mostra a turma de Charlie Brown, protagonista do desenho e seu cachorro Snoopy. Essa turma possui personalidades marcantes. Seu melhor amigo, Linus, andava com um cobertor azul (ou um paninho azul) para todos os lados, não largando por nada (SOUZA, R. **Snoopy**. Disponível em <http://anos80.com.br/desenhos/Snoopy.html>. Acesso em mar. 2006).

▪ **F05 – As Aventuras de Max Keeble (*Max Keeble's Big Move*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2001

Gênero: Comédia

Produção: 20th Century Fox

Direção: Tim Hill

Elenco:

Alex D. Linz	Max
Larry Miller	Principal Elliot
Jamie Kennedy	Evil Ice Cream
Zena Grey	Megan
Josh Peck	Robe
Nora Dunn	Lily
Robert Carradine	Don
Clifton Davis	Super Bobby

Personagens consideradas para análise:

Max (14 anos), Megan (14 anos) e Robe (14 anos)

Sinopse:

Max Keeble é um garoto que está cansado de ser perseguido e atormentado por seus cruéis "colegas" de escola e pelo implicante diretor. O ano começa e ele tenta mudar radicalmente para ser mais popular, quando tudo parece estar indo por água abaixo, seus pais anunciam que a família vai mudar de cidade antes do fim de semana. Max acha que chegou a hora de se vingar de seus desafetos, já que tudo está ruim, que fique pior. Muito criativo em seus métodos de retaliação, ele tem seus momentos de glória. Mas quando os Keebles voltam atrás e

decidem permanecer na comunidade, o pequeno Max fica à mercê de todos os inimigos que acabou de humilhar.

Max Keeble é uma personagem muito criativa, tanto em suas ações no filme, quanto na forma de falar. Na frente de um espelho, ele se olha bem e diz:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F05	Max	Phat attitude	Dez-atitude	Tô demais!		
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Arrasei!	- 0 -		

“Phat attitude” refere-se ao fato de que está cheio de pose, de atitude, de propósitos de se sociabilizar porque mudou sua aparência para melhor, pelo menos na opinião que Max tem de si mesmo naquele momento. O tradutor tentou, talvez, fazer um trocadilho com a palavra attitude, mas sua escolha foi infeliz e a frase ficou sem sentido.

Uma boa tradução deve levar em conta o fator lingüístico constituído de elementos textuais e auditivos, como a entonação e o tom de voz dos atores. Mas deve levar em conta, também, o fator extralingüístico formado pelos componentes visuais presentes no filme, como o figurino, o cenário e a expressão facial do ator. Portanto, foi muito criativa a saída encontrada pelo tradutor da dublagem – “tô demais” –, que caracterizou muito bem o estado de espírito da personagem diante

do espelho e utilizou a linguagem atual dos jovens, caracterizando a variação diafásica em questão neste trabalho.

Outro exemplo de saída criativa para a tradução – quando não há equivalentes comuns na língua para a qual a tradução está sendo feita – sem deixar de explorar as principais características da personagem é o seguinte:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F05	Max	I had a new look I was a baler, a shot caller	Eu estava com um novo visual. Eu era o cabeça, o mandachuva.	Eu tava de visual novo, eu tava radical, diria até animal.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Eu tava da hora, eu era o cara, ia arrebentar.	- 0 -		

A tradução para a dublagem caracteriza da melhor maneira a linguagem dos nossos adolescentes, enquanto a legenda utiliza gíria antiga – mandachuva –, não utilizada hoje em dia pelos jovens.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					OT	DO
F05	Megan	Max, where's your bassoon?	Max, onde está o seu oboé?	Max, cadê o seu fagote?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Max, onde é que tá o seu fagote?	- 0 -		

Esta outra frase nos leva à idéia de que um bom tradutor deve sempre estar munido de bons dicionários e consultá-los. Não há como saber porque o tradutor da

legenda traduziu *bassoon* por oboé ao invés de fagote. Além disso, o filme mostra claramente que o instrumento musical em foco é um fagote e não um oboé.

▪ **F06 – As Meninas Malvadas (*Mean Girls*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2004

Gênero: Comédia

Estúdio: Paramount Pictures

Direção: Mark S. Waters

Elenco:

Lindsay Lohan	Cady Heron
Rachel McAdams	Regina George
Lacey Chabert	Gretchen Wieners
Amanda Seyfried	Karen Smith
Tina Fey	Sra. Norbury
Lizzy Caplan	Janis Ian
Ana Gasteyer	Betsy Heron
Neil Flynn	Chip Heron
Daniel Fanzese	Damian
Jonathan Bennett	Aaron Samuels
Rajiv Surendra	Kevin Gnappoor

Personagens consideradas para análise:

Cady (16 anos), Janis (16 anos), Damian (17 anos), Regina (17 anos), Gretchen (17 anos), Karen (17 anos) e Aaron (17 anos).

Sinopse:

Cady Heron é uma garota que cresceu na África e sempre estudou em casa com os pais, nunca tinha ido a uma escola. A mãe recebe uma proposta de emprego nos Estados Unidos e eles vão morar lá. Ela se prepara para iniciar sua vida de

estudante, se matriculando em uma escola pública. Logo Cady percebe que terá muitos problemas para se adaptar a vida nova e como a língua venenosa de suas novas colegas pode prejudicar sua vida. Ela faz amizade com Damian e Janis, e eles lhe dão algumas dicas para poder viver melhor em com a turma da escola. Ela conhece “As Poderosas” da escola e acaba envolvida no jogo delas de se tornarem populares. Cady, influenciada pelas Poderosas acaba mudando sua personalidade e entra no jogo desonesto das meninas. Só que ela se apaixona por um ex-namorado da líder das Poderosas. A partir daí tudo começa a dar muito errado para Cady.

As Meninas Malvadas apresenta algumas ocorrências menos comuns: como já foi visto, por conta de alguns estúdios, o tradutor deve, em alguns casos, manter a linguagem culta ao fazer uma tradução. Também, alguns tradutores, ou por desconhecimento ou porque não é comum a eles o uso de gírias, não as empregam na tradução, mesmo quando o roteiro o exige. O que ocorreu aqui foi exatamente o contrário:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DN
F06	Cady	I'm OK. Sorry. I'll be careful.	Eu estou bem. Desculpem. Vou tomar cuidado.	Eu tô legal. Foi mal. Vou ter cuidado.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Eu estou bem. Desculpem. Tomarei cuidado.		

Cady morava na África e foi educada em casa, não frequentou escolas, nunca participou desses grupos de amigas ou de qualquer outro grupo, recebeu uma educação formal, está se acostumando com a vida nos Estados Unidos e, conseqüentemente, não usa gírias ou expressões da moda.

O tradutor descaracterizou a personagem ao traduzir para a dublagem uma fala contendo várias gírias quando seria mais simples – e fácil – seguir os procedimentos e técnicas de tradução e ser fiel ao original observando ao mesmo tempo a variação diafásica do discurso. O mesmo acontece a seguir, mas de forma inversa, pois dessa vez foi o tradutor da legenda que manteve Cady mais formal utilizando a segunda pessoa do plural enquanto a dublagem, descaracterizando a personagem, utilizou “a gente”, que leva o verbo à 3ª pessoa do singular.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F06	Cady	Won't we get in some sort of trouble for this?	A gente não vai se meter em encrenca?	Não vamos nos meter em encrenca por isso?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Não ter problemas depois?	- 0 -		

Porém, somente Cady, que estudou em casa com os pais é mais formal. Todos os outros alunos, amigos dela, utilizam a língua informal. Sendo assim, a legenda abaixo é que volta a descaracterizar personagens:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F06	Janis	Why would we get you into trouble? We're friends.	Acha que criaríamos problemas para você? Somos seus amigos.	A gente faria isso com você? A gente é amigo.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Acha que a gente ia criar problemas? A gente é amigo.	- 0 -		

Como se pode observar, a dublagem é mais informal. “Criaríamos”, “somos” não faz parte dessa linguagem familiar entre amigos e colegas. Mas se escuta cotidianamente, as pessoas dizendo: “a gente é amigo”.

▪ **F07 – Beethoven 4 (*Beethoven's 4th*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2001

Gênero: Comédia

Produção: Universal Pictures

Direção: David M. Evans

Elenco:

Judge Reinhold	Richard Newton
Julia Sweeney	Beth Newton
Joe Pichler	Brennan Newton
Michaela Gallo	Sara Newton
Kaleigh Krish	Madison Sedgewick

Personagem considerada para análise:

Brennan (14 anos), Madison (13 anos) e Sara (10 anos)

Sinopse:

Os Newtons decidem conter as trapalhadas do simpático São Bernardo, o "bichinho" de estimação, matriculando-o numa escola de boas maneiras para cães. Durante um passeio, entretanto, Beethoven é confundido com um outro São Bernardo, Michelangelo, um lorde do mundo canino, altamente treinado por um extravagante bilionário. Depois de levarem o cachorro errado para casa, os Newtons ficam impressionados com a eficácia da escola. Enquanto isso, o verdadeiro Beethoven passa por maus momentos nas mãos do novo dono.

Este filme é classificado como infantil, feito para um público alvo infantil e foi escrito para personagens infantis e pré-adolescentes. Todas essas informações são pertinentes para o tradutor realizar melhor o seu trabalho e devem ser verificadas antes do início do trabalho. Mas isso nem sempre acontece. Por mais óbvio que sejam essas informações, alguns tradutores não dão a devida importância.

O padrão da tradução para legenda deste filme foi o uso constante de ênclises, verbos no tempo futuro do presente e verbos conjugados na terceira pessoa do plural para todas as personagens analisadas. O mesmo aconteceu na dublagem, no entanto mais raramente.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F07	Sara	Do you think you could teach him to obey?	Pode ensiná-lo a obedecer?	A senhora pode ensiná-lo a obedecer?	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Será que dá pra ensinar ele.	Será que ele aprende alguma coisa?		
F07	Sara	You just missed it.	Acabou de perdê-la.	Você perdeu a aula.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			A aula acabou agora.	- 0 -		

Os dois exemplos são uma mostra muito pequena do filme, mas é possível perceber que o tradutor ignorou as diversidades das personagens: Sara tem apenas 10 anos.

▪ **F08 – Bud, o Cão Amigo (*Air Bud*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1997

Gênero: Aventura

Estúdio: Walt Disney Productions

Direção: Charles Martin Smith

Elenco:

Michael Jeter	Norm Snively
Kevin Zegers	Josh Framm
Bill Cobbs	Arthur Chaney
Eric Christmas	Juiz Cranfield
Nicola Cavendish	Srta. Pepper
Brendan Fletcher	Larry Willingham
Norman Browning	Buck Willingham
Shayn Solberg	Tom
Chris Turner	Greg
Christine Kennedy	Melissa

Personagens consideradas para análise:

Josh (15 anos).

Sinopse:

Um garoto solitário, Josh, que perdeu o pai há pouco tempo, faz amizade com um cachorro que fugiu de seu dono malvado. Feliz da vida, mas escondido da mãe, ele mantém o cachorro em casa. Logo ele descobre que o cachorro é um craque no basquete. Quando os dois fazem sucesso no time da escola e chamam a atenção da mídia, seu dono, trapaceiro e sem caráter aparece para tomá-lo do garoto e explorar sua fama. Segue uma batalha para que Josh fique com o cão.

A omissão do sujeito, por vezes, traz certa informalidade a frase, como a seguir:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F08	Josh	Just doing my homework.	Estou fazendo minha lição.	Eu só tô fazendo a minha lição.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Tô quieto aqui fazendo a minha lição.	- 0 -		

Nessa tradução para dublagem a estrutura tem duas unidades lexicais que a deixam de acordo com o discurso informal da personagem “tô” e o artigo antes do pronome possessivo (a minha lição).

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F08	Josh	Mom, do you remember when I used to have a hamster?	Mãe, lembra-se de quando eu tinha um hamster?	Mãe, lembra quando eu tinha um hamster?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Mãe, sabe quando a gente tinha um hamster?	- 0 -		
F08	Josh	That's perfect I can't dump him before Christmas. Please.	É perfeito. Não posso expulsá-lo antes do Natal. Por favor...	É perfeito. Não pode leva-lo antes do Natal. Por favor.	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Legal. Não vamos ficar sem ele antes do Natal. Por favor...	Beleza. A gente não vai ficar sem ele perto do Natal. Por favor...		

Como já foi visto, a colocação pronominal correta é uma forma não muito utilizada na linguagem coloquial ou popular. Nesse filme as legendas são bem formais. Como sempre, com a escolha lexical da língua culta, ocorre a formalidade e a conseqüente descaracterização de personagens. E o público sofre com a baixa qualidade e a falta de cuidados no ato tradutório.

▪ **F09 – Dormindo Fora de Casa (*Sleepover*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2004

Gênero: Comédia

Produção: MGM Studios

Direção: Joe Nussbaum

Elenco:

Alexa Vega	Julie
Mika Boorem	Hannah
Jane Lynch	Gabby
Sam Huntington	Ren
Sara Paxton	Stacie
Brie Larson	Liz
Scout Taylor-Compton	Farrah
Douglas Smith	Gregg
Katija Pevec	Molly
Steve Carell	Sherman
Jeff Garlin	Jay
Kallie Flynn Childress	Yancy
Eileen April Boylan	Jenna
Evan Peters	Russell
Hunter Parrish	Lance

Personagens consideradas para análise:

Julie (15 anos), Hannah (15 anos), Yancy (15 anos), Liz (15 anos), Stacie (15 anos), Farrah (15 anos) e Ren (18 anos).

Sinopse:

Nas férias de verão antes de entrarem no High School (similar ao Ensino Médio), Julie organiza uma "festa do pijama" com suas melhores amigas, Hannah, Yancy e Farrah. A fim de acabar, de uma vez por todas, com a fama de perdedoras na escola, Julie e suas amigas se metem em uma verdadeira gincana com as populares da escola e, teoricamente, suas rivais. E além disso, tem o irmão de Julie, Ren, que para tudo exige algo em troca para ajuda-la. Roubando o carro de um dos pais, entrando em boates, fugindo da mãe de Julie e até beijando pela primeira vez, as meninas têm uma das noites mais loucas de suas vidas.

Quanto à variação diafásica, podemos observar o seguinte exemplo:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	OT
F09	Julie	How did Stacie get so popular, anyway?	Como a Stacie se tornou tão popular?	Por que a Stacie é tão popular?		
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Como a Stacie ficou tão popular?	Como é que a Stacie ficou tão popular?		

Na dublagem, o tradutor mudou o sentido da frase: “é” popular e “se tornou” popular são idéias diferentes, por isso está incorreta. Na legenda embora o sentido tenha sido mantido, está mais formal do que uma adolescente normal diria. O verbo parassinônimo “ficou” demonstra mais naturalidade no falar dos jovens. A escolha de “se tornou” não está incorreta mas, como já disse TAGNIN⁹³ (1989), “não é assim que se diz”.

⁹³ TAGNIN, Stella O. **Expressões Idiomáticas e Convencionais**. São Paulo: Ática, 1989.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F09	Stacie	This is where we're going instead of the dance?	É aqui que vamos em vez do baile?	É aqui que a gente vai em vez do baile?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			A gente não foi no baile pra vir aqui?			

Este filme tem, como particularidade da legenda, a utilização insistente do pronome pessoal nós para a conjugação do verbo, deixando os diálogos com maior grau de formalidade. Como já foi visto, a expressão mais popular e comum entre jovens e crianças é a forma de tratamento “a gente”, que leva o verbo à 3ª pessoa do singular e que foi mais utilizado na dublagem. Ao se traduzir as falas infanto-juvenis, essa forma confere à personagem mais naturalidade em quase todos os contextos.

O *sleepover* é um evento muito comum entre as adolescentes norte-americanas. Trata-se de uma festa em que uma das meninas cede a casa, as amigas vêm para passar a noite com ela e conversam, brincam, dançam, comem guloseimas, dormem no local e só voltam para suas casas ao amanhecer. O costume brasileiro é um pouco diferente e não tem um nome específico. Aqui as crianças e adolescentes só dizem que vão dormir na casa de uma amiga, ou amigo. O nome “festa do pijama” é o mais próximo para entendimento do público brasileiro. Mas a diferença entre caracteres e fonemas entre as duas formas é grande e, por isso mesmo, difícil de se dublar ou legendar sem usar a criatividade:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DN
F09	Julie	Yancy, do you want to come to my sleepover?	Quer ir à minha “festa do pijama”?	Yancy que vir ao meu sleepover?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	As meninas vão dormir em casa. Quer vir?		

Observamos que a opção muito boa do tradutor da legenda foi omitir o nome de Yancy para que fosse possível a métrica exigida. Na dublagem, a opção foi deixar como no original, *sleepover*, incompreensível para brasileiros que não conhecem a língua inglesa.

▪ **F10 – Doze é Demais (*Cheaper by the Dozen*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2003

Gênero: Comédia

Estúdio: 20th Century Fox

Direção: Shawn Levy

Elenco:

Steve Martin	Tom Baker
Bonnie Hunt	Kate Baker
Piper Perabo	Nora Baker
Tom Welling	Charlie Baker
Hilary Duff	Lorraine Baker
Kevin Schmidt	Henry Baker
Alyson Stoner	Sarah Baker
Jacob Smith	Jake Baker
Liliana Mumy	Jessica Baker
Morgan York	Kim Baker
Forrest Landis	Mark Baker
Blake Woodruff	Mike Baker
Brent Kinsman	Nigel Baker
Shane Kinsman	Kyle Baker
Paula Marshall	Tina Shenk
Steven A. Lawrence	Dylen Shenk
Alan Ruck	Bill Shenk
Richard Jenkins	Shake
Holmes Osborne	Nick Gerhard
Vanessa Bell Calloway	Diana Philips
Rex Linn	Técnico Bricker
David Kelsey	Assistente do técnico
Cody Linley	Quinn
Ashton Kutcher	Hank
Jared Padalecki	Bully
Wayne Knight	Eletricista

Personagens consideradas para análise:

Nora Baker (18 anos), Charlie Baker (17 anos), Lorraine Baker (15 anos), Henry Baker (14 anos), Sarah Baker (13 anos), Jake Baker (12 anos), Jessica Baker (10 anos), Kim Baker (10 anos), Mark Baker (8 anos), Mike Baker (7 anos), Nigel Baker (5 anos), Kyle Baker (5 anos).

Sinopse:

Tom e Kate Baker se conheceram na universidade. Ele sonhava em ser técnico de futebol americano e ela queria ser repórter esportiva, mas ambos tinham uma rara coisa em comum: queriam ter 8 filhos. Após casarem os filhos começaram a vir, mas enquanto a família crescia eles se afastavam de suas metas profissionais. A oitava gravidez foi de gêmeos. Após uma festa na qual beberam demais, se descuidaram e veio o décimo filho. Então Tom fez uma vasectomia, mas não prestou atenção no aviso do médico, dizendo que ele ainda seria fértil por alguns meses. O resultado foi o nascimento de gêmeos novamente. Então os Baker já tinham aprendido a conviver com o caos. A rotina deles é completamente alterada quando Tom recebe uma proposta irrecusável para dirigir os Stallions, um time da 1ª divisão e Kate precisa ir a Nova York por quinze dias quando um livro seu é publicado. Tom fica para cuidar da casa e dos filhos, mas deve conciliar o trabalho com o time e a bagunça dos filhos e da casa.

Comédia talvez seja a tipologia de filme que mais demanda criatividade, pois o roteiro é marcado culturalmente por piadas ou jogos de palavras; a intertextualidade é muito mais freqüente também. Neste momento, não só o conhecimento do idioma e da cultura do país no qual a história se passa é fundamental, assim como prestar atenção extrema a todas as falas e gestos dos atores no filme para que, como se diz nos estúdios, não se “perca” nenhuma piada.

Por exemplo:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
F10	Jake	Dude, two words: need new skates.	Cara, preciso de patins novos.	Cara, 2 palavras: preciso de outro skate.	LN	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Duas palavras: quero outros patins	Cara, 2 palavras: preciso comprar patins		
FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
F10	Mãe	Dude, 3 words: paper route.	Vá entregar jornais.	Cara, 3 palavras: vá vender jornal.	LN	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Três palavras: entregue jornais	Cara, 3 palavras: entregue jornais		

Esse jogo de palavras ocorre entre a mãe e o filho, por isso, excepcionalmente, transcrevemos também as falas da mãe. Quando o filho diz “duas palavras” ele acaba dizendo três e a mãe faz o inverso – pelo menos no original – dizendo “3 palavras” e diz apenas duas. Nem a legenda nem a dublagem levaram em conta a “piadinha”. A legenda ignorou a brincadeira por completo e a dublagem não captou o espírito da brincadeira e traduziu “skates” por skate quando, na verdade, são patins (o menino tem um par de patins nas mãos). Na primeira frase dublada ele diz “duas palavras” e seguem-se quatro.

Nesse filme, a marca da informalidade está presente mais constantemente na dublagem do que na legenda, demonstrando que o legendista, como bem lembra BAMBA (1997:145), ao traduzir o “espírito do filme” não estava preocupado em reproduzir ou recriar o tom de espontaneidade e de oralidade que são tão inerentes à fala das personagens do filme que ele está traduzindo, nem as piadas ou troca de palavras que faz de uma comédia um bom divertimento.

Essa brincadeira com as palavras refere-se à situação em que não encontramos problemas na tradução, apenas a falta de atenção do tradutor. No

entanto, algumas vezes, a tradução do humor requer muito mais que simplesmente manipular dicionários e encontrar equivalentes textuais. É sempre melhor manter a mesma referência feita nas piadas ou trocadilhos (animais, nacionalidades, profissões etc.) mas nem sempre é possível. O importante é que continuem causando humor, que é o objetivo principal. ROSAS⁹⁴ (2002) segue teorias cujo princípio é que a finalidade da tradução é dominante (e não a fidelidade a um original, por exemplo), cujos princípios fundamentais são: o que se faz é secundário em relação ao objetivo da ação e sua consecução; é mais importante que um *translatum* (uma translação) alcance um dado objetivo do que o fato de realizar-se de um determinado modo; uma ação é determinada por sua finalidade; pode-se definir o escopo como uma variável dependente dos receptores.

BREZOLIN⁹⁵ (1997:29) afirma que o humor pode sim ser traduzido, contanto que tenhamos o cuidado de deixar claros alguns fatores, ou seja, para que o humor seja traduzido e principalmente, mantido, é necessário que o tradutor: a) conheça bem as línguas envolvidas para perceber onde a regra está sendo rompida para criar o humor; b) tenha interpretado e compreendido o conteúdo da piada, fazendo uso do bom senso e inteligência e c) tenha se expressado considerando não apenas os padrões da língua para a qual está se traduzindo mas também as necessidades do público-alvo. A tradução de piadas enxertadas em roteiros ou em textos literários e a tradução de intertextos portanto, é um processo que requer muita imaginação, criatividade, atenção e conhecimento.

⁹⁴ ROSAS, Marta. 2002. **Tradução de humor: transcriando piadas**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.

⁹⁵ BREZOLIN, Adauri. **Humor: Sim. É possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo**. In: TradTerm v.4, nº1. **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia FFLCH/USP**, 1º semestre de 1997. p.15-30.

No exemplo a seguir, foram transcritas, para melhor compreensão de sentido, falas contínuas de uma mesma cena. Lorraine (15 anos), nesse momento do filme, tenta se mostrar adulta para o pai. A intenção é convencê-lo a deixar que ela use o banheiro por 5 minutos a mais do que ela já utiliza.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F10	Lorraine	I'm totally aware that this family doesn't value self-presentation in the same obsessive way as I do.	Eu sei que esta família não valoriza a aparência da mesma forma obsessiva que eu.	Tenho plena consciência de que essa família não liga pro jeito de se vestir da mesma maneira obsessiva que eu ligo.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Tô ligada que esta família não valoriza a aparência da mesma forma obsessiva que eu.	- 0 -		
F10	Lorraine	But one of my life goals – aside from being a fashion guru – is to indicate to the local community that the Baker family actually owns a bar of soap	Mas uma das minhas metas além de ser uma guru da moda é informar a esta comunidade que a família Baker usa sabão.	Mas uma das minhas metas além de ser tipo uma guru da moda, é sinalizar pra comunidade local que a família Baker tem sabonete em casa.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Mas uma das minhas metas além de ser tipo uma guru da moda é informar pra esta comunidade que a família Baker usa sabonete.	- 0 -		
F10	Lorraine	So, as self-appointed in-house rep of style and hygiene, I think I should get at least five extra minutes at the mirror.	Como representante de estilo e higiene creio que devo ter cinco minutos extras diante do espelho.	Então, tendo me auto nomeado representante do estilo e da higiene, eu acho que mereço pelo menos mais 5 minutos extras no espelho.	LO	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Como me nomeei representante de estilo e higiene, acho que mereço cinco minutos a mais no banheiro.	- 0 -		

A tradução para dublagem mostrou bem as características inerentes da personagem, dando a impressão correta do que ela estava querendo mostrar ao pai.

O vocábulo *totally* da língua inglesa (na primeira frase) é muito freqüente na linguagem gíria dos adolescentes. A forma *rep* é um termo popular (utilizado para “representante”). Contudo, o legendista não traduziu nenhum dos dois por gíria nem para uma linguagem mais popular. Lorraine queria parecer mais adulta e tentava falar mais formalmente, mas deixava escapar algumas gírias no meio do seu discurso.

Empregando o procedimento da compensação, o tradutor da dublagem deslocou a gíria para outro ponto da estrutura frasal – “não liga”, “pro” e “tipo”, desenvolvendo estruturas simples, mas determinantes, para deixar o discurso informal e com características de adolescente.

▪ **F11 - Esqueceram de Mim (*Home Alone*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1990

Gênero: Comédia

Estúdio: 20th Century Fox / Hughes

Direção: Chris Columbus

Elenco:

Macaulay Culkin	Kevin McCallister
Joe Pesci	Harry
Daniel Stern	Marv
John Heard	Peter McCallister
Roberts Blossom	Marley
Catherine O'Hara	Kate McCallister
Angela Goethals	Linnie McCallister
Devin Ratray	Buzz McCallister
Gerry Bamman	Tio Frank
Terrie Snell	Tia Leslie
Hillary Wolf	Terry McCallister
Larry Hankin	Sargento Larry Balzak
Michael C. Maronna	Jeff McCallister
Kieran Culkin	Fuller McCallister

Personagens consideradas para análise:

Kevin (8 anos), Buzz (16 anos), Fuller (7 anos), Jeff (16 anos), Megan (14 anos), Lynn (15 anos) e Mitch (10 anos)

Sinopse:

Em Chicago, uma família inteira planeja passar o Natal em Paris. Porém, em meio às confusões de viagem um dos filhos, Kevin de apenas 8 anos e muito esperto, é esquecido em casa. Para piorar a situação tem dois ladrões trapalhões querendo assaltar a casa deles. O garoto se vê obrigado a se virar sozinho e a defender sua casa dos ladrões. Com muita criatividade ele consegue evitar que os ladrões roubem a casa.

VANOYE⁹⁶ (1998) afirma que o vocabulário familiar ou informal é próprio de determinado nível de linguagem e relativamente raro na escrita, salvo quando se quer causar um efeito especial. Esse é o caso dos filmes. Kevin é um garoto bastante esperto para sua idade (8 anos) mesmo assim, não mantém qualquer marca de formalidade. Sua maneira de falar é bastante expressiva, mas restrita às situações nas quais se desenvolvem as mensagens faladas mesmo nos momentos em que ele quer parecer mais velho, fazendo poses e mostrando um estilo que não é o dele.

Os exemplos abaixo demonstram que a tradução para legenda não levou em consideração essas características do garoto, concedendo-lhe um caráter mais formal:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F11	Kevin	You know what I should pack?	O que devo levar?	Sabe o que eu devo levar?		
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Sabe o quê que eu levo?	Cê sabe o quê que eu levo?		

⁹⁶ VANOYE, Francis. **Usos da Linguagem: Problemas e técnicas na produção oral e escrita**. Tradução e Adaptação. Clarisse Madureira Sabóia. 11ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

F11	Kevin	He wets the bed he'll pee all over me. I know it.	Fará xixi na cama.	Ele faz xixi na cama e ele vai me molhar.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Ele vai fazer xixi na cama e em mim	- 0 -		

Na frase abaixo, a legenda continuou a ser traduzida para a língua culta e a dublagem está mais adequada, principalmente porque o objetivo da tradução é a linguagem popular das crianças:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
F11	Kevin	What's he doing now?	O que faz agora?	E o quê que ele tá fazendo?	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			O que ele tá fazendo?	- 0 -		

O que chama a atenção, nesse caso, é que a dublagem apresenta uma ocorrência diferente do que já foi mostrado aqui: a repetição do “que”, geralmente usada na frase interrogativa e na língua oral, o que ocorre em quase todos os filmes analisados de forma muito comum.

▪ **F12 – Inimigo em Casa (*Domestic Disturbance*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2001

Gênero: Suspense

Estúdio: Paramount Pictures

Direção: Harold Becker

Elenco:

John Travolta	Frank Morrison
James Lashly	Jason
Rebecca Tilney	Laurie
Debra Mooney	Theresa
Vince Vaughn	Rick Barnes
Teri Polo	Susan
Leland L. Jones	Técnico Mark
Matthew O'Leary	Danny Morrison
Ruben Santiago-Hudson	Sargento Edgar Stevens
Susan Floyd	Diane
William Parry	Don Patterson
Steve Buscemi	Ray Coleman
David Bridgewater	Padre
Darryl Warren	Walter Ward
Angelica Torn	Patty

Personagem considerada para análise:

Danny (15 anos).

Sinopse:

Frank Morrison é um construtor de barcos divorciado que luta para se livrar do alcoolismo. Danny, seu filho, muito apegado ao pai e revoltado porque a mãe vai se casar de novo, cria alguns pequenos problemas para os pais nos dias que

antecedem o casamento. Um dia, Danny decide lhe contar que viu Rick Barnes, seu padrasto, cometer um crime. Acostumados às criancices que faz para chamar a atenção ninguém acredita no que ele diz, só o pai Frank. Então ele busca, de todas as formas possíveis, comprovar o que o filho diz e quando descobre a verdade, tenta mostrar a sua ex-esposa que seu atual marido não é quem ela imagina que seja.

Os tradutores, tanto das legendas como da dublagem, observaram bem a variação diafásica do discurso de Danny usando, nos dois casos, gírias parassinônimas; “saí fora” e “me mandei”. Mas, na legendagem, foi usado a frase “sinto muito”, ao passo que há outras unidades lexicais parassinônimas possíveis e que se emprega melhor ao nível de fala da personagem.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F12	Danny	I'm sorry okay? I just didn't feel like playing today, so I booked.	Sinto muito. Eu não queria jogar e saí fora.	Tá, desculpa, tá? Eu não tava a fim de jogar hoje e me mandei.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Foi mal. Não queria jogar e me mandei.	- 0 -		

O tradutor da dublagem exagerou um pouco na forma aferética “tá”, no final das frases de Danny, sem que ele tenha esse vício de linguagem no texto original. Mas esse “tá”, não muito tempo atrás, virou “modismo”. Daqueles modismos que o brasileiro resolve usar excessivamente, de vez em quando, como o chamado “gerundismo” por exemplo. O “tá” era utilizado no início, no meio e no final de frases indiscriminadamente: “Eu vou ... tá... acompanhar minha mãe ... tá... ao médico, tá?”

Transcrevemos dois enunciados para exemplificar algo fora do comum que ocorreu na legendagem deste filme. O tradutor da legenda usou a forma contraída “pra” e a colocação pronominal mais comum. São raros os legendistas que usam

esse tipo de estrutura tão comum na dublagem, tentando evitar erros gramaticais na linguagem escrita, esquecendo que a tradução para legendagem é uma representação da linguagem falada.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DO
F12	Danny	No, he threw it hard and he tried to hurt me.	Não, ele arremessou com força pra me machucar.	Não, ele jogou com força, ele tentou me machucar.	LO	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	- 0 -		
F12	Danny	Take to my dad's house. I wanna go now.	Me leve pra casa do papai. Quero ir agora.	Me leva pra casa do meu pai. Eu quero ir agora.	LO	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	- 0 -		

Poucas diferenças são percebidas entre as duas traduções no que se refere às características da personagem. Observa-se ainda, no segundo exemplo que Danny está muito bravo com a mãe e “manda” ela levá-lo à casa do pai. As omissões do pronome possessivo antes de “pai” e do sujeito na segunda oração – “me leve pra casa do (meu) pai. (Eu) quero ir agora” – se ajusta bem ao contexto em que o discurso é realizado e atendem às exigências das técnicas de legendagem em número de caracteres.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					OT	OT
F12	Danny	Why do you have to work for him anyway?	Por que está trabalhando pra ele?	Por que você vai trabalhar pra ele?	OT	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Pra que tem que trabalhar pra ele?	Pra que é que você tem que trabalhar pra ele?		

Nesse caso, há erro de tradução. Danny utiliza *have to work* no roteiro original.

▪ **F13 – Jumanji (*Jumanji*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1995

Gênero: Aventura

Estúdio: Interscope Communications

Direção: Joe Johnston

Elenco:

Robin Williams	Alan Parrish
Jonathan Hyde	Van Pelt / Sam Parrish
Kirsten Dunst	Judy Sheperd
Bradley Pierce	Peter Sheperd
Bonnie Hunt	Sarah Whittle
Bebe Neuwirth	Tia Nora
David Alan Grier	Carl Bentley
Patricia Clarkson	Carol Parrish
Adam Hann-Byrd	Alan – 1969
Laura Bundy	Sarah – 1969
James Handy	Caçador
Gillian Barber	Sra. Thomas

Personagens consideradas para análise:

Judy (14 anos) e Peter (12 anos). Não foram consideradas as personagens Alan e Sarah no início do filme quando são crianças, pois o filme se inicia no ano de 1969 e não está dentro dos parâmetros da pesquisa, podendo conter variação cronológica na fala desses personagens. No restante do filme eles se apresentam como adultos.

Sinopse:

Em 1869, dois garotos apavorados enterram um baú e, cem anos depois, o filho de um empresário descobre que dentro dele há um jogo chamado Jumanji. Quando começa a jogar com uma amiga, ele logo é penalizado a ficar na floresta até que alguém tire os números cinco ou oito nos dados. Na jogada seguinte, ela é atacada por morcegos em virtude de seu posicionamento no tabuleiro. O jogo é interrompido e ele imediatamente fica preso dentro de Jumanji. Mas, vinte e seis anos depois, duas crianças começam a jogar e uma acaba libertando-o. Porém, a única forma de deixar tudo como antes é terminar a partida, mas para isto é preciso achar a participante da partida de 1969. Juntos eles enfrentam perigos, que surgem a cada jogada, e enquanto o jogo se desenrola a cidade se transforma em um caos, pois animais selvagens, plantas assassinas e até um caçador de pessoas saem do tabuleiro e vão permanecer enquanto o jogo não findar.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F13	Judy	No, I don't worry about us. The bus'll be here any minute.	Não se preocupe conosco. O ônibus já deve estar chegando.	Não se preocupe com a gente. O ônibus vai chegar daqui a pouco.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Não esquenta com a gente, o ônibus já vai chegar.	- 0 -		
F13	Judy	We better do it or aunt Nora's gonna pitch a fit.	Melhor terminarmos, ou a Tia Nora nos matará.	Temos que terminar ou a Tia Nora vai ter um colapso.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Vamos acabar logo pra Tia Nora não ter um treco.	- 0 -		
F13	Judy	Listen, I know you are upset and all but I kinda feel we should finish the game.	Ouça, sei que está triste, mas nós precisamos terminar o jogo.	Escuta, eu sei que você tá chateado mas acho que nós devemos terminar o jogo.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Olha, sei que tá triste, mas a gente tem que acabar o jogo.	- 0 -		
F13	Judy	Plus, there's a Lion in my aunt's bedroom what am I supposed to do about that?	E há um leão no quarto da minha tia. O que vamos fazer?	E tem um leão no quarto da minha tia. O que acha que eu devo fazer?	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			E tem um leão no quarto da tia, o que é que vamos fazer?	- 0 -		

Nestes exemplos do filme Jumanji, percebe-se que a tradução para legenda tem verbos na terceira pessoa do plural, incomum, na grande maioria das vezes, na linguagem coloquial de adolescentes.

É possível se observar no filme todo o uso de verbos nessa conjugação, principalmente, na tradução para legendagem. Insistentemente, o tradutor cometeu o erro de ignorar também, além da variação diafásica do discurso das personagens, o roteiro original que contém algumas estruturas que indicam o tipo de registro que deve ser usado para cada um deles.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DO
F13	Judy	A tiny bite can make you itch make you sneeze make you twitch.	Uma picadinha pode fazer você rolar de tanto coçar.	Uma pequena picada pode te fazer coçar, te fazer espirrar, te incomodar.	LO	DO
F13	Peter	This will not be an easy mission, monkeys slow the expedition.	Será uma difícil missão. Os macacos atrasam a expedição.	Fácil não vai ser essa missão. Macacos atrapalham a expedição.	LO	DO

São dignas de destaque as traduções acima por seu trabalho de criatividade. Embora não tenham sido consideradas para esta pesquisa as músicas interpretadas por quaisquer personagens, nesse caso é preciso expor as estratégias utilizadas pelos tradutores no que se refere à criatividade. Jumanji é um jogo que se joga com dados para se obter o número de casas que se deve andar, como no jogo de ludo tradicional. Porém, em cada uma dessas casas, a missão – no caso do Jumanji, a situação – do jogador é apresentada em versos. Os dois tradutores foram bastante criativos na tentativa de fazer com que as frases rimassem.

Esta é uma opinião muito particular: depois de mais de 10 anos de experiência em tradução de filmes, já observei que nem sempre essa profissão é valorizada. No entanto, ele é “uma fração” de cada um dos especialistas em

tradução. Os desafios da tradução audiovisual são tão complexos quanto os de qualquer outra área, mas, seguramente, precisamos de muitas pesquisas, de mais suor e de mais criatividade. Além disso, todo tradutor de filmes precisa ser um bom contador de histórias, um bom ficcionista e como se pode observar, quase, por muito pouco, um poeta também...

Os assuntos tratados nos filmes são os mais diversos: é possível encontrar linguagem jurídica, de gangues; gírias de surfistas, jargão da área de engenharia, médica e tantas outras. Às vezes, tudo isso em um único filme! Essa diversidade requer conhecimentos de áreas científicas ou específicas.

Podem debochar, dizer que as quadrinhas que os tradutores deste filme são de baixa qualidade, mas, invariavelmente, trabalhamos com prazos apertados e poucos dias para pesquisa. Por isso mesmo, admiro tradutores que conseguem fazer esses jogos de palavras ao traduzir. É, sim, um trabalho muito bem feito.

Edmond Cary (apud MOUNIN⁹⁷, 1975:24) diz que para se fazer tradução poética “é preciso saber ser poeta”; que a tradução teatral é “uma atividade não lingüística mas sim dramaturgica”; que a dublagem cinematográfica “é um trabalho de dialogador, uma operação especificamente cinematográfica”.

⁹⁷ MOUNIN, G. **Os Problemas Teóricos da Tradução**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

▪ **F14 – Mansão Mal-Assombrada (*The Haunted Mansion*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2003

Gênero: Comédia

Estúdio: Walt Disney Pictures

Direção: Rob Minkoff

Elenco:

Eddie Murphy	Jim Evers
Terence Stamp	Ramsley
Nathaniel Parker	Mestre Gracey
Marsha Thomason	Sarah Evers
Jennifer Tilly	Madame Leota
Wallace Shawn	Ezra
Dina Spybey	Emma
Marc John Jeffries	Michael
Aree Davis	Megan

Personagens consideradas para análise:

Michael (10 anos) e Megan (12 anos).

Sinopse:

No dia do seu aniversário de casamento, Jim Evers, um corretor imobiliário que trabalha compulsivamente e sempre está disposto em sacrificar seu lazer para fazer um bom negócio, chega atrasado em casa. Para agradar Sarah, sua mulher, Jim promete que toda a família vai viajar. Logo depois Sarah, que também é corretora, recebe o telefonema de um desconhecido que pede que ela vá sozinha até o Solar Gracey. Ela recusa, mas Jim sabe que naquela região só

existem mansões. Como não quer perder a venda, resolve dar apenas "uma olhada", já que vão estar na estrada. Ao chegarem, Jim e as crianças descobrem que todos na casa já estão mortos. Pai e filhos passam por muitas aventuras tentando salvar Sarah do dono da mansão com ajuda dos espíritos da casa.

As crianças deste filme passam por muitas aventuras assustadoras numa mansão estranha. A situação é informal e a linguagem deles é bastante popular, principalmente por causa de sua faixa etária (10 e 12 anos).

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DN
F14	Michael	Dad, I can't crush it. I can't whack it.	Pai, eu não posso bater. Eu não posso esmagar.	Pai, não posso esmagá-la.	LO	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Pai, não posso matar ela. Não consigo.		
F14	Megan	I think it want us to follow it.	Eu acho que ela quer que a gente a siga.	Eu acho que ela quer que a gente vá atrás.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Acho que temos que seguir ela.	- 0 -		
F14	Megan	But dad, we have to help them	Precisamos ajudá-los	Mas a gente tem que ajudar eles.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Pai, a gente tem que ajudar eles.	- 0 -		

Crianças nessa idade poucas vezes empregam o tipo de linguagem que o tradutor para dublagem empregou no primeiro exemplo, e que a linguagem expressa na legenda nos outros dois exemplos: "esmagá-la", "que a gente a siga", "ajudá-los". Colocações pronominais como ênclise e próclise estão, nesse caso, inadequados ao nível de fala das personagens. O que se costuma ouvir é "esmagar ela", "que a gente siga ela", "ajudar eles", essa última forma muito bem colocada na dublagem.

▪ **F15 – No Pique de Nova York (*New York Minute*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2004

Gênero: Comédia

Estúdio: Warner Bros.

Direção: Dennie Gordon

Elenco:

Ashley Olsen	Jane Ryan
Mary-Kate Olsen	Roxy Ryan
Eugene Levy	Max Lomax
Andy Richter	Bennie Bang
Riley Smith	Jim
Jared Padalecki	Trey Lipton
Drew Pinsky	Dr. Ryan
Darrell Hammond	Hudson McGill
Andrea Martin	Senadora Anne Lipton
Alannah Ong	Ma Bang
Jack Osbourne	Justin

Personagens consideradas para análise:

Jane (17 anos), Roxy (17 anos), Jim (17 anos) e Trey (17 anos)

Sinopse:

Jane e Roxy são duas irmãs gêmeas que não se dão bem e que precisam viajar juntas de Long Island a Nova York. Elas também têm personalidades e interesses diferentes na cidade: enquanto Jane é mais certinha, comportada e organizada, Roxy é rebelde e tudo o que quer é conhecer os músicos de uma

banda para que eles possam ouvir uma fita gravada por ela. Porém o que era para ser uma simples viagem acaba se complicando quando elas passam a ser acusadas de seqüestro do cachorro de um importante político.

Este filme destacou-se pela presença de duas adolescentes, gêmeas, e com registros diferentes. Jane usa um discurso um pouco mais formal do que Roxy, que utiliza mais vezes o vocabulário gírio.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F16	Roxy	He's been after me for years, but I outsmart him every time.	Está atrás de mim há anos mas eu sempre escapo.	Tá atrás de mim há anos mas eu sempre consigo enganar ele.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Tá faz tempo no meu pé, mas sempre fujo dele.	- 0 -		
F16	Jane	No, no. Please, don't hurt him.	Não o machuque.	Não, não, não, por favor, não machuca ele.	LO	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Não, não, não, cuidado com ele.		

O fato de o dublador dizer “enganar ele” ou “não machuca ele” ainda é foco de grandes discussões, mas felizmente, já há uma grande corrente que prefere tentar dublar os filmes falando como se fala na vida real e não como na língua culta, por isso mesmo a dublagem está perfeitamente correta e, no primeiro caso, o tradutor encontrou uma boa saída para evitar maiores formalidades: “mas eu sempre escapo”. No segundo caso a legenda manteve a formalidade optando pela linguagem culta, não condizente com a personagem.

A norma lingüística padrão, geralmente exigida pelos estúdios são, muitas vezes, bastante inconvenientes para o tradutor quando é preciso retratar o registro

do falante adolescente. Nada de *pega ele, vambora*, de misturar *tu* com *você* (*Eu te mandei o material, mas **você** não recebeu*). Nada de terminar verbos sem pronunciar os *erres* finais, como se aquelas personagens não fossem gente normal falando. Ninguém fala gíria ou palavrões e as crianças, então, “são primores de correção gramatical: todos os plurais nos lugares certos, concordâncias verbais irrepreensíveis, pronomes oblíquos de humilhar até os membros da Academia de Letras” (MACHADO, 2004:59).

Nelson Machado, dublador e autor da obra *Versão Brasileira*⁹⁸, lembra dos filmes dublados nos anos 60:

Um policial correndo atrás de um assaltante pé-de-chinelo numa rua escura e suja de Chicago, jamais diria para um colega que estava mais à frente: **Pega ele!** Nenhum dublador daquele tempo queria ser pego cometendo esse grosseiro erro gramatical! Então aquele policialzinho podia ser mal pago, podia ser corrupto, podia ser violento, podia morar em um gueto, podia ter feito só o primário e se tornado policial porque o pai dele tinha sido, mas no meio daquela correria, tiros comendo para todo lado, ele cansado, de saco cheio, irritado por ter perdido sua folga, sem dúvida gritaria: **Pegue-o!** (MACHADO, 2004:59).

A questão é que muita coisa mudou nas últimas duas décadas. Do final de 80 pra cá, por exemplo, tivemos a felicidade do desaparecimento da censura oficial. Até onde nos permitem acreditar, pode-se dizer o que quiser, quando e onde quiser. No entanto, MACHADO (2004) lembra ainda que, apesar de tudo, ainda existe a censura paralela de estúdios e de emissoras, que mandam até “glossários” para os

⁹⁸ MACHADO, Nelson. **Versão Brasileira**. São Paulo: Capricórnio, 2004.

tradutores e dubladores, dizendo o que devia ser trocado nos filmes e por quais palavras deveriam trocar.

Além do glossário havia também o gosto pessoal de quem verificava os filmes. Em *Homens brancos não sabem enterrar*⁹⁹, onde eu dublei Wesley Snipes e o Fábio Vilalonga dublou Woody Harrelson há uma cena em que eu disse: **vai te catar!** Recebemos o filme de volta pra substituir a expressão por **sai fora!** Vai entender! (MACHADO, 2004:60).

O vocabulário empregado na dublagem do filme caracterizou-se por ser familiar ou descontraído, empregado nas atividades rotineiras entre pessoas do mesmo nível (conversa entre amigos e entre as irmãs):

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F16	Roxy	And I don't know, I was having fun.	Não sei, eu estava me divertindo.	E eu tava me divertindo	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Sei lá, tava me divertindo.	- 0 -		
F16	Jane	I was acting for the cameras.	Eu estava atuando para as câmeras.	Eu tava fingindo pras câmeras.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Eu estava fingindo para as câmeras.	- 0 -		
F16	Jane	Good shot, Reynaldo.	Muito bem, Reynaldo.	Mandou bem, Reynaldo.	LO	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			É isso aí, Reynaldo.	- 0 -		

Estes são alguns exemplos que demonstram que, na grande maioria das vezes, no que se refere a este filme, as escolhas lexicais para a dublagem foram mais apropriadas do que para a legendagem uma vez que privilegiam a linguagem

⁹⁹ **Homens brancos não sabem enterrar** (*White men can't jump*). Dir. Ron Shelton. 35mm, 117', EUA, 1992.

jovem utilizando, em virtude de seu uso freqüente na fala, as gírias, as formas aferéticas como *tô* por *estou*, *tá* por *está*, formas reduzidas como *pra* por *para* etc.

O brasileirismo no emprego de “lhe” como objeto direto em frases do tipo “Eu lhe conheço” ou “lhe pagaremos” e a mistura do “tu” e “você” ainda é, obviamente, repellido na forma escrita culta, mas bem aceito na língua falada, por isso mesmo a primeira legenda está adequada nível da fala das personagens, assim como a dublagem. Afinal, como diz BAMBA (1997), imagine-se, por exemplo, em bate-papo num barzinho, alguém dizer “você **ver-se-á** em maus lençóis se continuar a insistir naquilo”...

▪ **F16 – O Anjo da Guarda (*North*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1994

Gênero: Comédia

Produção: Columbia Pictures Corporation / Castle Rock Entertainment / New Line
Cinema

Direção: Rob Reiner

Elenco:

Elijah Wood	North
Bruce Willis	Anjo da Guarda e Narrador
Jason Alexander	Pai de North
Julia Louis-Dreyfus	Mãe de North
Jussie Smollett	Adam
Taylor Fry	Zoe
Glenn Walker Harris Jr.	Jeffrey Smith
Ryan O'Neill	Andy Wilson
Tony T. Johnson	Steve Johnson
Jordan Jacobson	Vice-Presidente
Jon Lovitz	Arthur Belt
Alan Arkin	Juiz Buckle
Dan Aykroyd	Pa Tex
Reba McEntire	Ma Tex
Alana Austin	Sarah
Scarlet Johansson	Laura Nelson
Peg Shirley	Professora
Alan Zweibel	Técnico
Marc Shaiman	Pianista
Kathy Bates	Mãe adotiva

Personagens consideradas para análise:

North (11 anos).

Sinopse:

North, um garoto de 11 anos inteligente e querido por todos os pais de seus amigos, se convence que seus pais não se importam com ele e assim consegue no tribunal o direito de achar outros pais. Ele percorre o mundo tentando encontrar um pai e uma mãe, sendo aconselhado por uma espécie de Anjo da Guarda o tempo todo. Mas ele tem de agir rápido, pois se até o Dia do Trabalho não tiver conseguido uma nova família ou retornado aos seus pais verdadeiros ele irá para um orfanato.

North tem 11 anos, usa poucas gírias em seu discurso e sua característica principal é ser estudioso e correto. O fato de a dublagem manter um padrão mais formal não descaracteriza a personagem..

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DO
F16	North	Photosynthesis. Te process by which carbohydrates are formed in the chlorophyll containing tissues of plants exposed to sunlight.	Fotossíntese. O processo pelo qual se formam os carboidratos nos tecidos que contém clorofila nas plantas expostas ao sol.	Fotossíntese. O processo pelo qual carboidratos são formados em tecidos ricos em clorofila de plantas expostas a luz do sol.	LO	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	- 0 -		
F16	North	Under strict advice from council I must respectfully say no comment.	Seguindo o conselho do meu advogado digo respeitosamente: sem comentários.	Seguindo o conselho do meu advogado quero respeitosamente dizer: sem comentários.	LO	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	- 0 -		

Transcrevemos dois exemplos para ilustrar o tipo de discurso que, por vezes, a personagem utiliza e que deve ser mantido tão formal quanto o é no enunciado original.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F16	North	And then what do you do?	Depois, o que você faz?	E depois, o que fará?		
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Depois, o quê que você faz?	Depois o que cê vai fazer?		

Verbos conjugados no tempo Futuro do Presente é menos empregado na linguagem falada do que na linguagem escrita e menos utilizados, ainda, por crianças e adolescentes. A preferência dos falantes nessa faixa etária é pela locução verbal “vai fazer” ao invés de “fará”.

Examine-se o caso do futuro. Sintético no Latim Literário, analítico no Vulgar, veio a dar, em português, uma nova forma sintética, contraída. Pouco a pouco, na língua falada, com repercussões na língua escrita, substituiu-se essa forma sintética por outra analítica, empregando uma locução verbal. Quem, hoje em dia, diz “sairei” ao invés do mais expressivo “vou sair”, que revela uma intencionalidade? E que dizer das crianças, como sempre intuitivas com relação ao sistema, que dizem, com tanta graça, “Eu vou ir”? (CLARE¹⁰⁰, 2004).

A língua é, como diz COSERIU (1979b:100), *um fazimento* e as mudanças lingüísticas pertencem à ordem final, o que significa dizer que a língua é um sistema

¹⁰⁰ CLARE, Nícia A.V. **As Mudanças Lingüísticas: Ontem/Hoje**. Cadernos do CNLF, Série VIII, nº 10 – Diacronia Lingüística. VIII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia. Rio de Janeiro, 2004.

para cumprir uma função: a comunicação. A língua faz-se continuamente porque o falar é atividade criadora.

▪ **F17 – O Grande Mentiroso (*Big Fat Liar*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2002

Gênero: Comédia

Produção: Universal Pictures

Direção: Shawn Levy

Elenco:

Frankie Muniz	Jason Shepherd
Paul Giamatti	Marty Wolf
Amanda Bynes	Kaylee
Amanda Detmer	Monty Kirkham
Donald Faison	Frank Jackson
Sandra Oh	Mrs. Phyllis Caldwell
Russell Hornsby	Marcus Duncan
Michael Bryan French	Harry Shepherd
Christine Tucci	Carol Shepherd
Lee Majors	Vince
Sean O'Bryan	Leo
Amy Hill	Joscelyn Davis
John Cho	Dustin 'Dusty' Wong
Matthew Frauman	Lester Golub
Don Yesso	Rocco Malone

Personagens consideradas para análise:

Jason (15 anos) e Kaylee (15 anos).

Sinopse:

Protagonizado pelos mais atrevidos *teenagers* de Hollywood, Quando um sórdido produtor cinematográfico rouba o trabalho escolar de Jason Shepard, de 14 anos,

e o transforma num êxito de bilheteira, Jason e a sua melhor amiga viajam até Los Angeles para pedir que ele conte a verdade. Quando o produtor se nega a fazê-lo, eles criam várias situações constrangedoras e desastrosas para se certificarem de que a verdade seja divulgada.

O *Grande Mentiroso* tem a participação de dois adolescentes malandros que “aprontam” o filme todo, e portanto, as personagens usam o vocabulário gírio em excesso o tempo todo, do começo ao fim. Para fazer a tradução desse filme é preciso muita pesquisa de campo junto a adolescentes em fliperamas, shoppings, portas de escolas, *chats*, novelas de adolescentes (Malhação, Floribela etc.) e outros para se atualizar quanto ao vocabulário que está sendo usado por eles no momento. Dessa forma é possível ampliar os microssistemas de parassinônimos disponíveis para tradução.

Nesse filme, a tradução para legendas e para a dublagem não seguiu nenhuma padronização, às vezes são formais em outras não. Não há continuidade no tipo de discurso de cada personagem, não caracteriza nenhum deles e quem sofre é o público que perde em demasia sobre o que foi proposto na criação do filme.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DN
F17	Jason	I would love to hang out and chat with you Miss C, but I've got to get home and take care of my daddy.	Eu adoraria bater papo, Srta. Caldwell... mas eu preciso ajudar o meu pai.	Olha, eu adoraria ficar aqui e conversar, professora, mas eu preciso voltar para casa e ajudar a cuidar do meu pai.	LO	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Ó, eu ia adorar bater papo com a senhora, mas tenho que voltar pra casa pra cuidar do meu pai		

Nessa primeira frase, o tradutor da legenda manteve apenas uma das gírias usada no texto original *chat* usando “bater papo”, já na dublagem o tradutor descaracterizou por completo a personagem usando o discurso formal.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F17	Kayleen	He bought like the sickest pad in the 90210.	Comprou uma mansão espetacular... em Beverly Hill.	Ele comprou um tremendo de um barraco num bairro sinistro.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Comprou um casarão <i>da hora</i> num bairro de rico	- 0 -		

Neste trecho do filme, Kayleen está disfarçando a voz e, pelo telefone, está tentando passar por uma secretária “fofoqueira” de um ator de Hollywood. A tradução para dublagem ficou com um estilo bem engraçado, como exige a cena. Já o tradutor para legendagem não conseguiu entender nem retratar na tradução o tipo de vocabulário usado no enunciado em língua inglesa.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F17	Jason	All right, Kay, we're gonna need clothes and supplies.	Precisaremos de roupas, acessórios.	É, Kay, precisamos de roupas e suprimentos.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Certo, precisamos de roupas e suprimentos.	- 0 -		
F17	Jason	Let's hunker down until the lawdogs punch out, and start racking up the merch.	Ficaremos na surdina... até darem o fora. Depois atacamos.	Vamos nos esconder até esses palhaços saírem. E aí a gente pega a mercadoria.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			A gente fica na boa até os trogloditas saírem, aí mandamos ver.	- 0 -		

Nessas frases o legendista, além de não usar o registro informal, ainda usou gíria fora de moda “ficar na surdina, num filme recente. Com tantas gírias no enunciado original em língua inglesa, com tantas ocorrências que demonstram que o discurso empregado no filme é coloquial e extremamente informal, é impossível que o tradutor não perceba que está sendo tão infiel na sua tradução. Os estúdios não têm por hábito pedir que sejam feitas amenizações ou omissões quando houver excesso de gírias no texto original, apenas quando ocorrem palavrões e palavras de baixo calão.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	OT
F17	Jason	Yeah, come to think of it, the kid behind me who kept flicking boogers at my neck, he seemed like a really nice guy.	A cara de trás que joga caca de nariz nas minhas costas parece ser gente boa.	É pensando bem, o cara atrás de mim que ficou me alvejando na nuca, parece ser muito legal.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	É, acho até que o cara que fica tacando meleca de nariz na minha nuca, é muito legal.		

Pelos exemplos citados dá para ter uma idéia melhor do que foi dito no início da análise deste filme. Por vezes é a dublagem que não emprega a variação diafásica e por outras é a legendagem, sem nenhum padrão aparente.

Foi omitido na tradução para dublagem o que o menino jogava na nuca de Jason e o emprego do verbo “alvejar” é fora do comum para adolescentes que normalmente preferem o verbo “tacar”, caso se opte pelo emprego da gíria. Às vezes o tradutor é o próprio censor, inadvertidamente. Essa é uma omissão desnecessária e que ficou sem sentido para o público que deve imaginar “o que será que o garoto atira na nuca da personagem?”. Depois, em outra cena, aparece o menino com o dedo no nariz e o Jason todo enjoado. Cena até muito engraçada e que o público fica sem entender por completo.

▪ **F18 – O Pequeno Stuart Little (*Stuart Little*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1999

Gênero: comédia

Estúdio: Columbia TriStar

Direção: Rob Minkoff

Elenco:

Geena Davis	Mrs. Little
Hugh Laurie	Mr. Little
Jonathan Lipnicki	George Little
Michael J. Fox	Stuart Little – voz
Nathan Lane	Snowbell – voz

Foram consideradas as seguintes personagens para análise:

George Little (8 anos).

Sinopse:

Stuart era um rato abandonado que vivia num orfanato, junto com outras crianças. Até que a família Little decide adotar um irmão para seu filho George e se apaixona pelo carisma do pequeno ratinho. George é um garotinho esperto e inteligente de 8 anos que quer muito ter um irmão. Mas quando Stuart é então adotado, ele fica com muito ciúmes e tem dificuldade para aceitar o novo integrante da casa. Stuart então terá que conquistar seu novo irmão e também lidar com as divergências que tem com Snowbell, o gato da família.

A escolha lexical para a legenda abaixo não observou a idade da personagem nem suas características:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F18	George	I'm trying to concentrate.	Estou tentando me concentrar	Você tá me distraíndo.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Você tá me atrapalhando.	- 0 -		

É certo que o tradutor da legenda fez seu trabalho corretamente, mas esqueceu-se de observar a variação diafásica da personagem ao empregar “estou tentando me concentrar”. Usando os procedimentos e técnicas de tradução, podemos inverter a frase e deixá-la mais natural para uma criança dessa faixa etária.

Quando os Little estão saindo para adotar um irmão para George (8 anos), ele fala sobre irmão pequeno ou grande, e não sobre mais velho ou mais novo.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					OT	DO
F18	George	Remember, I want a little brother, not a big brother.	Quero um irmãozinho, não um irmão mais velho.	Lembra, quero um irmão pequeno não um irmão grande.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Quero um irmãozinho não um irmão grande.	- 0 -		

O tradutor da legenda, além de cometer um erro de continuidade, perde também a o início de uma piada que terá seu desenlace na cena seguinte em que George aparece, pois quando conhece seu irmão, sua reação é das mais engraçadas ao descobrir que o “irmão pequeno” que queria é menor ainda do que esperava: o ratinho, Stuart. Como já foi dito, “não se pode perder a piada”.

Na maioria das vezes, a tradução de humor não pode ser plenamente executada se nos restringirmos aos princípios teóricos que advogam a noção

dicotômica de tradução literal e não literal, fiel e infiel. A busca pelo objetivo tradutório e o agenciamento de múltiplas estratégias, conhecimento multidisciplinar e criatividade podem surtir efeitos – lingüísticos e humorísticos – muito mais benéficos a clientes, tradutores e espectadores.

▪ **F19 – Operação Babá (*The Pacifier*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2005

Gênero: Comédia

Estúdio: Walt Disney Pictures / Spyglass Entertainment

Direção: Adam Shankman

Elenco:

Vin Diesel	Shane Wolfe
Lauren Graham	Diretora Claire Fletcher
Faith Ford	Julie Plummer
Brittany Snow	Zoe Plummer
Max Thieriot	Seth Plummer
Morgan York	Lulu Plummer
Chris Potter	Capitão Bill Fawcett
Carol Kane	Helga
Brad Garrett	Vice-diretor Murney
Kegan Hoover	Peter Plummer
Logan Hoover	Peter Plummer
Tate Donovan	Howard Plummer
Denis Akiyama	Sr. Chun
Gabriel Antonacci	Capitão Von Trapp
Mary Pitt	Brigitta
Dan Sutcliffe	Friedrich)

Personagens consideradas para análise:

Zoe (16 anos); Seth (14 anos) e Lulu (11 anos)

Sinopse:

Shane Wolfe (Vin Diesel) é um agente disfarçado, que tem a missão de proteger um cientista do governo. Após falhar em sua missão, Shane descobre que não apenas o cientista estava em perigo, mas também toda a sua família. Quando a viúva do cientista precisa viajar para ajudar a elucidar o assassinato do marido, na intenção de recuperar seu prestígio na agência, Shane concorda em proteger também os filhos do cientista, sem saber os problemas que esta decisão lhe trará depois que a babá da família vai embora.

Este primeiro exemplo demonstra a falta de conhecimentos da linguagem coloquial americana.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F19	Seth	Bite me.	Vem me morder.	Ah, dá um tempo.		
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Me esquece.	- 0 -		

Como se pode observar, no enunciado da legenda, o tradutor não tinha conhecimento dessa expressão tão comum na língua inglesa. A personagem de Vin Diesel é um militar e, como está habituado a isso, usa voz de comando e dá uma ordem a Seth. O rapaz fecha a porta utilizando a expressão *bite me*, uma resposta dada ao militar com indiferença e desprezo.

Há um recurso usado pelos estúdios de dublagem que pode causar falhas na dublagem e/ou redução de informações contidas no texto original.

Quando o ator está de costas ou não aparece na cena e só se escuta a sua voz, os estúdios optam por não fazer a sincronia labial e por ter “mais espaço” para

poder gravar a fala do roteiro. É muito comum que isso aconteça. O problema ocorre quando é feito o contrário, ou seja, quando eles omitem a fala de uma personagem:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	OT
F19	Zoe	Mom, chill, we're gonna be fine.	Mamãe, fica fria. A gente vai ficar bem.	A gente vai ficar bem.	LO	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Relaxa, mãe. A gente tá bem.		
F19	Lulu	Stop it, Peter! This is nuts!	Pára, Peter! Isso é doideira.	Pára, Peter!	LO	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Pára, Peter! Que doído.		

Nos dois exemplos acima é justamente o que acontece. No primeiro caso, foi omitida a primeira frase de Zoe porque ela estava de costas. E no segundo, foi omitida a voz de Lulu, pois ela não aparece no início da cena. Depois, substituíram a segunda frase pela primeira. Não é um erro fácil de ser detectado, pois só quem assiste ao filme pelo menos duas vezes, uma vez com a voz original e outra com a voz dublada – e é muito detalhista – percebe o que está acontecendo. Mas, reiterando, é muito comum que isso ocorra.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F19	Lulu	I've got fireflies.	Eu tenho reunião das Bandeirantes, as Vaga-Lumes.	Eu tenho grupo de escoteiras.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Tenho reunião com as escoteiras.	- 0 -		

Merece destaque este grupo de enunciados por causa da tradução feita para legendagem. Na legenda, o tradutor usou mais caracteres do que o permitido para o

tempo da fala da personagem. As conseqüências disso é que quando o público assiste ao filme ele não consegue ler a legenda até o fim. Nota-se a preocupação do tradutor em explicar com detalhes o que são as *fireflies*. Explicação desnecessária pois, logo adiante, há uma cena em que as “Vaga-Lumes” aparecem e fica bem evidente a que grupo Lulu pertence. Erro típico de tradutor que não está acostumado a fazer tradução para legendas e que tenta passar todas as informações que tem no roteiro original, deixando de fazer a síntese necessária para que o público possa ler a legenda, compreendê-la e ainda ter tempo para ver a imagem a que ela está associada.

▪ **F20 – Os Vigaristas (*Matchstick Men*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2003

Gênero: Drama

Estúdio: Warner Bros.

Direção: Ridley Scott

Elenco:

Nicolas Cage	Roy
Sam Rockwell	Frank Mercer
Alison Lohman	Angela
Bruce McGill	Frechette
Bruce Altman	Dr. Klein
Jerry Hauck	Motorista de táxi
Steve Eastin	Marido

Personagens consideradas para análise:

Angela (15 anos).

Sinopse:

Roy é um vigarista que sofre de diversas fobias, que o deixam extremamente obsessivo. Ao lado de Frank ele está planejando um novo golpe, que caso dê certo será bastante lucrativo para ambos. Porém, para desespero de Roy, inesperadamente surge em sua vida sua filha adolescente, Ângela que ele não conhecia. Eles se encontram e ela passa uns dias na casa dele, para total desespero de Roy, que se incomoda com absolutamente tudo.

Este é um exemplo bem típico do diferencial entre a legenda e a dublagem do filme. Se não se conhece o contexto do filme, a simples leitura das frases abaixo daria a impressão de duas personagens bastante diferentes: a primeira, da legenda, parece ser bem mais velha que a segunda – e bem mais culta também:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F20	Angela	Well, I could pay you back by cleaning up or something.	Posso retribuir fazendo faxina... ou outra coisa.	Tipo assim, eu podia ajudar na limpeza ou outra coisa.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Eu podia fazer tipo uma faxina ou sei lá.	- 0 -		

A tradução para dublagem incluiu a expressão “tipo assim” tão comum aos adolescentes ao invés de traduzir “well” por “bem” ou “bom”, muito mais adequada ao caráter informal da personagem. O “posso retribuir” da legenda ficou bem mais formal e não-natural, apesar de ser uma tradução mais fiel.

A adequação vocabular, orientada pelo contexto do filme, demonstra que a estrutura “podia ajudar” transmite a mesma informação e mantém o discurso no nível coloquial.

O bom tradutor de filmes deve ter conhecimentos em várias áreas e deve dominar a língua e cultura da língua que está sendo traduzida.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					OT	DO
F20	Angela	If you're gonna get wet, might as well go swimming.	Se é pra se molhar... melhor nadar de uma vez.	Se você tá na chuva, então é pra se molhar.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Se você tá na chuva, é para se molhar.	- 0 -		

A tradução de provérbios requer profundo conhecimento deste recurso estilístico, alterar de qualquer forma estruturas consagradas, só se tiver fundo cômico, aqui não é este caso.

- **F21 – Pequenos Espiões 2: A Ilha dos Sonhos Perdidos (*Spy Kids 2: The Island of Lost Dreams*)**

Ano de Lançamento: EUA, 2001

Gênero: Aventura

Estúdio: Dimension Films

Direção: Robert Rodriguez

Elenco:

Antonio Banderas	Gregorio Cortez
Carla Gugino	Ingrid Cortez
Alexa Vega	Carmen Cortez
Daryl Sabara	Juni Cortez
Mike Judge	Donnagon Giggles
Cheech Marin	Felix Gumm
Matthew O'Leary	Gary Giggles
Emily Osment	Gerti Giggles
Alan Cumming	Fegan Floop
Taylor Momsen	Alexandra
Tony Shalhoub	Alexander Minion
Bill Paxton	Dinky Winks

Personagens consideradas para análise:

Carmen (15 anos) e Juni (13 anos)

Sinopse:

Quando o mundo está com problemas Carmen e Juni, os mais novos agentes secretos da história, são chamados à ação novamente. Agora eles precisam enfrentar o Dr. Romero, um perigoso geneticista que vive em uma misteriosa ilha

juntamente com as criaturas por ele criadas. Ao mesmo tempo Carmen e Juni precisam enfrentar jovens espiões rivais, Gary e Gerti, que elaboraram um plano para capturar todos os agentes da família Cortez, incluindo os avós da jovem dupla.

Este é um exemplo dos mais simples:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F21	Carmen	Hang on!	Segure-se!	Segura!		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÓNIMA OU EQUIVALENTE			Agüenta aí!	- 0 -		

Esta tradução faz lembrar Nasa Oakey (apud BAMBÁ, 1997:140) afirma que um bom diálogo de filme não deve ser redigido em estilo “escrito ou literário”, pois “as palavras que são feitas para serem lidas e as que são feitas para serem ditas não devem ser escolhidas da mesma maneira”. Não se pode concordar, absolutamente, com essa idéia. Não no contexto deste trabalho, em que se quer demonstrar também que as escolhas lexicais válidas para a dublagem podem ser válidas também para a legenda.

Esse é exatamente o caso. A personagem está em perigo, pode levar um grande tombo e um amigo grita “Segura!” ou “Segure-se!”? Supõe-se que ele tenha tempo de se lembrar da colocação pronominal correta?

É por isso que concordamos, não com Oakey no que se refere à tradução de filmes, mas com a afirmação de Vale (apud BAMBÁ, 1997) de que o texto de diálogo não deve ter a densidade de um texto escrito, na medida em que a palavra falada não é absorvida tão facilmente, e também porque o poder de concentração do espectador cai depressa.

Mesmo porque, ainda segundo as reflexões de BAMBA (1997), pela lógica comunicativa – que comanda o uso e o tratamento da linguagem verbal nas linguagens audiovisuais –, está mais do que demonstrado que o cinema – como a maioria dos meios de comunicação de massa, incluindo-se a televisão – tem um discurso eminentemente oral. E o roteiro de diálogo, por mais que seja elaborado no estilo escrito, seria antes de tudo um discurso oralizado.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F21	Carmen	It's your butterfingers that are slipping. Hurry up!	São seus dedos moles. Anda logo!	É sua mão mole que tá escorregando. Vamos lá!	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Você é que é mole. Anda!	Você é que é mole e não agüenta anda!		
F21	Carmen	I just don't want you crying all over me.	Não quero te ver chorar	Só não quero ver você chorando.	LN	DN
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Não quero choradeira depois.	Não vem depois chorar pro meu lado.		

O mesmo tradutor para legendas que traduziu “segure-se” com a correta colocação pronominal, traduziu também essas falas da mesma personagem, a primeira delas empregando o pronome possessivo da terceira pessoa do plural e na segunda, o pronome pessoal do caso oblíquo da segunda pessoa do singular. Não manteve um padrão, desconsiderou a linguagem e a situação informal da personagem na maioria das vezes, mas vez por outra utilizava a linguagem coloquial. Só se pode imaginar que traduziu tão automaticamente que desconsiderou estilo, situação e personagens do filme.

Por exemplo:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F21	Carmen	I even have a room with him because he's afraid of being alone	Tenho de dividir o quarto com ele.	Até durmo no quarto com ele porque morre de medo de ficar sozinho.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Até dividimos o quarto, porque ele é medroso.	- 0 -		

Era importante para o contexto do filme saber que Judi, o irmão mais novo de Carmen, tinha medo de muitas coisas, até de dormir sozinho. Importante também que os espectadores soubessem disso. Mas o tradutor das legendas passou ao espectador apenas o fato de que Carmen “tinha de” dividir o quarto sem um motivo plausível. Além disso, mais tarde, quem não soubesse que Judi era tão medroso, não dá o devido valor à personagem quando ele participa de cenas de coragem, buscando dentro de si uma força maior. Portanto, a legenda omitiu parte do diálogo, ficou incompleta e descaracterizou a personagem.

Esse filme ainda tem uma característica importante que merece ser comentada. A maioria dos enunciados das legendas é muito curta. O tradutor que realizou o trabalho sintetizou as falas além do normal, resultando na permanência das legendas na tela por tempo demais para tão poucos caracteres. A impressão é que a tradução não seguiu as técnicas da legendagem. As falas das personagens, em especial as de Carmem, parecem ordens e a menina tornou-se cansativa, arrogante e intolerável.

Apenas para que se possa melhor perceber esse fato, transcrevemos, a seguir, mais alguns exemplos dessa descaracterização:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F21	Carmen	Juni, you never do any thing right. Blue and green. You gotta seal the door.	Faz tudo errado. O azul primeiro. Fecha a porta.	Ai, Juni, você nunca faz nada certo. O azul é depois o verde. Tem que fechar a porta.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Você faz tudo errado. O azul e verde, tem que fechar a porta.	- 0 -		
F21	Carmen	Stop shaking or you'll give yourself more waits.	Vai ter mais verrugas.	Pára de tremer ou acaba aparecendo mais verrugas.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Pare de tremer ou vai te sai mais verrugas.	- 0 -		
F21	Carmen	I think I better take all of that.	Melhor levar tudo.	Eu acho melhor levar todos eles.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			É melhor levar tudo isso.	- 0 -		
F21	Carmen	We'll see them again, just like they said.	Vamos nos rever, eles prometeram.	Vamos vê-los de novo, como sempre diziam.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Vamos rever os dois como eles falaram.	- 0 -		

▪ **F22 – Querida, Encolhi as Crianças (*Honey, I Shrunk The Kids*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1990

Gênero: Comédia

Produção: Touchstone Television

Direção: Joe Johnston e Robert Minkoff

Elenco:

Rick Moranis	Wayne Szalinski
Matt Frewer	Russell 'Russ' Thompson, Sr.
Marcia Strassman	Diane Szalinski
Kristine Sutherland	Mae Thompson
Thomas Wilson Brown	Russell 'Russ' Thompson, Jr.
Jared Rushton	Ronald 'Ron' Thompson
Amy O'Neill	Amy Szalinski
Robert Oliveri	Nick Szalinski
Carl Steven	Tommy Pervis
Mark L. Taylor	Donald 'Don' Forrester
Kimmy Robertson	Gloria Forrester

Personagens consideradas para análise:

Ron (15 anos), Nick (12 anos), Amy (16 anos) e Russel (16 anos).

Sinopse:

O cientista Wayne Szalinsky constrói uma máquina que, acidentalmente, encolhe seus filhos e os do vizinho, deixando-os do tamanho de formigas. Acidentalmente eles vão parar no quintal da casa de Szalinsky e são ameaçados por monstros gigantes e tempestades causadas pelo irrigador do jardim. Agora Amy de 16 anos e Nick de 12 junto com seus vizinhos Ron de 15 anos e seu irmão Russel

de 16 terão de se unir, apesar de suas diferenças, para enfrentar tudo isso. Precisam arrumar um jeito de entrar em contato com os pais para que Szalinsky os deixe do tamanho normal de novo.

Este é um bom momento para se lembrar da naturalidade da linguagem, que é a fluência da comunicação verbal sem preocupação exagerada com a correção.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F22	Nick	No problem.	Não tem de quê.	De nada.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Relaxa.	- 0 -		
F22	Russ	Not really, dad.	Não exatamente, pai.	Eu acho que não, pai.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Acho que não, pai.	- 0 -		

“Não tem de quê” e “não exatamente” são expressões pouco utilizadas na língua falada principalmente no que concerne a jovens e crianças. Geralmente se diz “de nada” ou até “relaxa” no primeiro caso e “não é bem isso” ou “acho que não” no segundo. A tradução para dublagem seria adequada, para os parâmetros da legendagem no primeiro exemplo. No segundo, o sujeito poderia ser omitido apenas em razão da métrica.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F22	Amy	She's working, Nick. She'll be home this afternoon.	Ela tá trabalhando, Nick. Estará em casa hoje à tarde.	Ela tá trabalhando. Volta hoje à tarde.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Ela tá no trabalho e vem pra casa de noite.	- 0 -		

Para alcançar-se a naturalidade, deve-se evitar a linguagem rebuscada, o emprego, por exemplo, de excesso de vocábulos de baixa frequência (palavras de significado desconhecido da maioria das pessoas), o abuso da ordem inversa das orações e, na expressão oral, o linguajar próprio do padrão formal (língua escrita). O mesmo acontece com certos tempos verbais, como é o caso do futuro do presente “estará” que na língua falada sempre fica por “vai estar” ou, mais comum ainda, “vai tá”. Além disso, nota-se ainda que o enunciado da legenda é maior que o da dublagem, o que indica que a legenda foi feita de forma incorreta, com mais caracteres do que permite o tempo da fala da personagem, dificultando a leitura do espectador.

Este filme também apresentou diversos erros de tradução. Por exemplo:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	OT
F22	Amy	I think she just needed a rest. Right, her and me both.	Acho que ela precisava de descanso. Ela e eu.	Acho que ela tava precisando de um descanso. Claro, você e eu também.	LO	OT
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	Acho que ela tava precisando descansar. É, ela e eu.		
F22	Amy	He likes to take things apart.	Ele gosta de destruir as coisas.	Ele adora desmontar as coisas.	OT	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Ele é louco pra desmontar as coisas.	- 0 -		

No primeiro caso, trata-se de uma conversa telefônica entre Amy e uma amiga em que ela diz que a mãe precisava de um descanso. Como a bagunça em casa está grande, ela diz: que também precisava de um descanso. Mas a dublagem:

“Claro, você e eu também” mostra a falta de conhecimento da língua inglesa do tradutor que disse que a amiga dela também precisava de descanso.

O segundo caso parece ser mais grave ainda, uma vez que descaracteriza completamente a personagem de Nick, irmão mais novo de Amy. O filme conta a história do cientista Wayne Szalinsky, que constrói máquinas – inclusive a principal do filme que encolheu as crianças, deixando-os do tamanho de formigas. Nick é como o pai e para construir suas pequenas máquinas, muitas vezes desmonta outras mais velhas. Errada está a tradução para legendagem que distorce a personalidade da personagem dizendo que ele destrói as “coisas” na casa.

▪ **F23 – Sexta-Feira Muito Louca (Freaky Friday)**

Ano de Lançamento: EUA, 2003

Gênero: Comédia

Estúdio: Walt Disney Pictures

Direção: Mark S. Waters

Elenco:

Jamie Lee Curtis	Tess Coleman
Lindsay Lohan	Anna Coleman
Mark Harmon	Ryan
Harold Gould	Avô
Chad Michael Murray	Jake
Stephen Tobolowsky	Sr. Bates
Christina Vidal	Maddie
Ryan Malgarini	Harry Coleman
Haley Hudson	Peg
Rosalind Chao	Pei-Pei
Lucille Soong	Mãe de Pei-Pei
Willie Garson	Evan
Dina Spybey	Dottie Robertson
Julie Gonzalo	Stacey Hinkhouse

Personagens consideradas para análise:

Anna (16 anos), Harry (12 anos), Peg (16 anos), Pei-Pei (16 anos) e Jake (16 anos).

Sinopse:

Tess e Anna são mãe e filha que vivem às turras. Por um acaso da vida, elas acabam trocando de corpos. Tess, psicóloga e com diversas tarefas para fazer durante o dia, inclusive cuidar do irmão mais novo de Anna, Harry, e a filha cheia de problemas no colégio e com um rapaz que ela paquera há séculos. Agora cada uma precisa aprender a lidar com a vida da outra. As confusões crescem ainda mais pois Tess tem um namorado e vai se casar novamente.

As escolhas lexicais para a dublagem podem ser consideradas mais adequadas do que para a legenda uma vez que privilegia a linguagem jovem, como “esse cara”, “valeu” ou “na boa” como se pode observar abaixo:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F23	Peg	Thank you. Thank you so, so much.	Ótimo, muito obrigado.	Ah, valeu mesmo.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Valeu, obrigadão.	- 0 -		
F23	Peg	Look, you've never even met the guy. Guess what? He doesn't care.	Você sequer foi apresentada ao rapaz, portanto, ele tá pouco ligando.	Olha, você nunca nem falou com esse cara. Na boa, ele nem vai te notar.	LN	DO
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Você nem fala com o cara. Na boa, ele nem vai notar.	- 0 -		

Na legenda o tradutor preferiu manter a formalidade – “apresentada ao rapaz” – mesmo que o contexto do filme apresente uma situação informal como uma conversa entre amigas. Muito criativa a tradução para dublagem e ficou bem natural a os parassinônimos do vocabulário gírio.

As escolhas lexicais de um discurso são de tamanha importância para o contexto e entendimento de um filme, que um pequeno deslize pode mudar

totalmente o sentido de uma frase. É o caso do segundo exemplo acima. Observe-se que no roteiro, a personagem Anna está envergonhada porque acha que sua camiseta é feia e não gostaria que o rapaz no qual está interessada a visse assim. Peg, sua amiga, responde que ela ainda nem conhece o rapaz ainda, então ele nem vai notar a camiseta. A tradução para a dublagem dá a entender que o rapaz não vai notar a garota.

▪ **F24 – Uma Babá Quase Perfeita (*Mrs. Doubtfire*)**

Ano de Lançamento: 1993

Gênero: Comédia

Estúdio: 20th Century Fox

Direção: Chris Columbus

Elenco:

Robin Williams	Daniel Hillard / Mrs. Doubtfire
Sally Field	Miranda Hillard
Pierce Brosnan	Stuart Dunmeyer
Harvey Fierstein	Frank
Polly Holliday	Gloria
Lisa Jakub	Lydia Hillard
Matthew Lawrence	Chris Hillard
Mara Wilson	Natalie Hillard
Robert Prosky	Jonathan Lundy
Anne Haney	Mrs. Sellner
Scott Capurro	Jack

Personagens consideradas para análise:

Lydia (16 anos), Chris (14 anos) e Natalie (6 anos)

Sinopse:

Daniel e Miranda se separam por causa das irresponsabilidades do pai. Impedido pela ex-esposa de passar mais tempo com os filhos, Daniel Hillard tem uma idéia inusitada: veste-se de mulher para pleitear o cargo de babá em seu antigo lar. Ele consegue o emprego e agrada a ex-mulher e seus filhos sem que eles saibam quem ele é na verdade. Quando os filhos descobrem, eles fazem de tudo para que a mãe não descubra que o pai é a babá.

Esse tipo colocação pronominal numa tradução ou em qualquer texto gera muitas discussões:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DO
F24	Lydia	Did you have fun in school?	Divertiu-se na escola?	Se divertiu na escola?		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Foi tudo bem na escola?	- 0 -		

Apesar da norma culta, a ênclise é raramente usada na língua falada, não só por crianças e adolescentes, mas também pelas pessoas que fazem uso da linguagem coloquial, um nível menos formal, mais cotidiano da língua. Relativamente, a linguagem coloquial apresenta limitações vocabulares incapazes para a comunicação do conhecimento filosófico, científico, artístico etc.

Possui, entretanto, maior liberdade de expressão, sobretudo, no que se refere à gramática normativa. Segundo FERREIRA NETO¹⁰¹ (2003), o Modernismo efetivou a apologia da linguagem cotidiana como melhor veículo de expressão literária, por sua velocidade, espontaneidade e dinamismo, condenando a linguagem culta:

Língua falada e língua escrita também se contrapõem. Diz-se “Me empresta a caneta?”, mas, dependendo das circunstâncias, ainda se escreve “Empresta-me a caneta?”, procurando, de forma artificial, seguir as diretrizes gramaticais que preconizam não iniciar períodos com pronomes oblíquos átonos. O assunto é apaixonante e já foi alvo de muitas discussões, até que Said Ali chamou a atenção para o fato de que a pronúncia brasileira difere da lusitana, daí a impossibilidade de nossa

¹⁰¹ FERREIRA NETO, J.C.G. **O Falar Brasileiro - O Caso da Mata Sul de Pernambuco** (Seleção Lexical). Cadernos do CNLF, Série VII, nº 06 – Léxico e Semântico. VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro, 2003.

disciplina gramatical, no que tange à colocação de pronomes, seguir a norma culta de lá. Mesmo assim, muitos professores ainda consideram errada essa construção e exigem de seus alunos a ênclise do pronome (FERREIRA NETO, 2003).

Da mesma forma, a linguagem coloquial, como a falada pelo público infanto-juvenil, tem que ser observada, tanto na legenda quanto na dublagem:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DN
F24	Natalie	Can't you tell mom you're sorry?	Não pode pedir desculpas prá mamãe?	Por que não pede desculpas à mamãe?	LO	DN
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		- 0 -	Não pode pedir desculpa pra mamãe?		
F24	Chris	Well, not exactly.	Bem, não exatamente.	Bom, mais ou menos.	LN	DO
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Bem, não é isso.	- 0 -		
F24	Natalie	And call her a princess?	E chame-a de princesa.	Vai chamar ela de princesa?	LN	DO
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Chama ela de princesa?	- 0 -		

Ainda há dois pontos a serem destacados a respeito da tradução deste filme:

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	OT
F24	Chris	A stripper?	Um striptease?	Uma prancha?	LO	OT
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		- 0 -	Uma striper?		

Chris está fazendo aniversário. O pai vai prometer dar um presente e ele pergunta “adivinha o que é?”. Chris abre bem os olhos e pergunta: “a *stripper*?”. Na

dificuldade de se encontrar um equivalente para *stripper* o tradutor da legenda optou por “Um striptease?” que é bastante aceitável, mas “uma prancha”, acredito que tenha sido feita uma amenização da fala, sem o menor sentido. Por vezes, a censura é o próprio tradutor que questiona se deve ou não colocar determinado termo num filme para crianças. O procedimento de amenizações de palavrões é muito comum na tradução de filmes, visto que os canais de TV e mesmo os distribuidores de filmes solicitam que sejam feitas, os tradutores gostem, concordem ou não. Mas neste caso, não vejo razões para tanto, foi uma brincadeira entre pai e filho, tinha que ser traduzida da forma que se apresentou no filme.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F24	Chris	Awesome!	Que jóia!	Um espanto!		
	PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE		Sinistro!	Que da hora!		

Nesse outro caso, o enunciado em língua inglesa apresenta uma gíria, dita por um adolescente de 14 anos, Chris. Ninguém está mais atualizado em gírias que a maioria dos jovens nessa idade. “Jóia” é uma gíria dos anos 60/70 que significa “tudo bem” ou “ótimo”, segundo SERRA & GURGEL (2003). Seria preferível que fosse alterada para “que legal!”. A unidade lexical “espanto”, neste contexto, não é adequada. Errou o tradutor ao não usar na dublagem gíria atual, tanto quanto o da legendagem.

▪ **F25 – Uma Noite Mágica (*Jack Frost*)**

Ano de Lançamento: EUA, 1998

Gênero: Comédia

Estúdio: Warner Bros.

Direção: Troy Miller

Elenco:

Michael Keaton	Jack Frost
Kelly Preston	Gabby Frost
Joseph Cross	Charlie Frost
Mark Addy	Mac MacArthur
Andrew Lawrence	Tuck Gronic
Eli Marienthal	Spencer
Will Rothhaar	Dennis
Mika Boreem	Natalie
Benjamin Brock	Alexander
Taylor Handley	Rory Buck
Joe Rokichi	Mitch

Personagens consideradas para análise:

Charlie (12 anos), Natalie (10 anos) e Rory (12 anos)

Sinopse:

Jack Frost é um cantor que sempre está viajando, assim ele não pode passar muito tempo com Charlie Frost, seu filho. Ironicamente quando Jack decide não ir fazer um teste, que poderia resultar em contrato com uma gravadora, para se encontrar com Gabby Frost, sua mulher, e Charlie e passarem juntos o Natal, Jack morre em um acidente de carro. Charlie fica bastante triste, mas um ano depois Jack retorna como um boneco de neve. Agora pai e filho podem fazer tudo que tinham perdido quando Jack era um humano, mas as pessoas estão começando a reparar que Charlie sempre conversa com seu boneco de neve. Além disto o tempo está esquentando, o que certamente derreterá o "corpo" que Jack agora habita.

É um filme comovente, passa-se na época do Natal, e a maior parte do tempo Charlie passa-o com seu pai – agora transformado em um boneco de neve. Mesmo assim, é um menino de 12 anos aproximadamente e sua linguagem é coloquial e bem comum entre crianças de sua idade.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LO	DO
F25	Charlie	So, hold on I still don't get it.	Espere, ainda não entendi.	Peraí, eu ainda não entendi.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			- 0 -	- 0 -		

Nesse exemplo, as duas traduções observaram a variação diafásica da personagem, mas nota-se o emprego da forma contraída “peraí” (espera aí), utilizada usualmente apenas na linguagem oral, demonstrando que é bastante comum a transformação de vocábulos em formas concisas. Não obstante é dessa forma que o diálogo se torna mais informal e natural do que na utilização do verbo esperar. O tradutor do enunciado da dublagem estava atento ao microssistema de parassinônimos e tinha conhecimento dos diversos tipos de neologismos utilizados pelos adolescentes atualmente.

A tabela abaixo, demonstra, mais uma vez, o emprego do vocábulo gírio do discurso infanto-juvenil.

FILME	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE	
					LN	DN
F25	Natalie	Thanks, Charlie, you're amazing.	Obrigada, foi incrível.	Obrigada, Charlie, você é incrível.		
PROPOSTA; FORMA PARASSINÔNIMA OU EQUIVALENTE			Valeu, Charlie, você é dez.	Valeu, Charlie, você é o cara.		

A busca de parassinônimos no vocabulário gírio deixa o discurso de Natalie muito mais natural e próprio dessa faixa etária.

5.3 RESULTADOS DA ANÁLISE QUANTITATIVA

Após a análise das frases levantadas no *corpus* de textos fílmicos, constatou-se que, de um total de 10.709 enunciados, houve um predomínio das variações lexicais diafásicas observadas nas traduções para as dublagens dos filmes sobre os enunciados das legendas, conforme tabela a seguir:

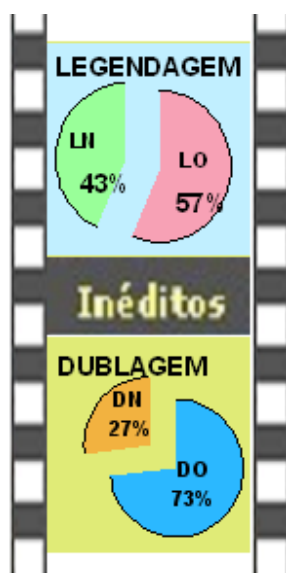
COD.	LÍNGUA INGLESA	DUBLAGEM				LEGENDA			
		QUANT. DO	%	QUANT. DN	%	QUANT. LO	%	QUANT. LN	%
F01	158	106	67,9	52	32,1	75	47,5	83	52,5
F02	33	17	51,5	16	48,5	16	48,5	17	51,5
F03	198	120	60,6	78	39,4	99	50,0	99	50,0
F04	177	150	84,7	27	15,3	124	70,1	53	29,9
F05	263	201	76,4	62	23,6	82	31,2	181	68,8
F06	342	235	68,7	107	31,3	150	43,8	192	56,2
F07	143	85	59,7	58	40,3	51	39,0	80	61,0
F08	54	36	66,7	18	33,3	29	53,8	25	46,2
F09	350	219	62,6	131	37,4	190	54,4	159	45,6
F10	348	296	85,1	52	14,9	225	64,5	124	35,5
F11	131	90	68,7	41	31,3	64	48,9	67	51,1
F12	46	39	84,8	07	15,2	31	67,4	15	32,6
F13	98	67	68,4	31	31,6	51	52,0	47	48,0
F14	177	33	68,8	15	31,2	20	41,7	28	58,3
F15	271	170	62,7	101	37,3	158	58,3	113	41,7
F16	46	35	76,1	11	23,9	30	65,2	16	34,8
F17	150	131	87,3	19	12,7	125	79,1	33	20,9
F18	61	52	85,2	09	14,8	34	55,7	27	44,3
F19	50	43	86,0	07	14,0	39	78,0	11	22,0
F20	57	45	78,9	12	21,1	40	70,2	17	29,8
F21	149	93	62,4	56	37,6	68	45,6	81	54,4
F22	167	147	88,0	20	12,0	89	53,3	78	46,7
F23	66	37	56,1	29	43,9	32	48,5	34	51,5
F24	35	30	85,7	05	14,3	28	80,0	07	20,0
F25	87	71	81,6	16	18,4	59	67,8	28	32,2
Total	3.657	2.548		980		1.909		1.615	
Média			73,0		27,0		56,6		43,4

Com base nessa Tabela acima, pode-se ressaltar que:

- a) Foram analisados 3.657 enunciados na língua inglesa;
- b) Em 3.657 enunciados traduzidos para a dublagem dos filmes, a maioria (2.548) observou adequadamente as variações lexicais diafásicas e, apenas 980 não foram observados;
- c) Em 3.657 enunciados traduzidos para a legendagem dos filmes, a maioria (1.909) utilizou apropriadamente as variações lexicais diafásicas e 1.615 não foram observados;
- d) A diferença entre os enunciados da dublagem que observaram as apropriadas variações diafásicas das personagens e as legendas que não as observaram é de 639 enunciados, demonstrando que as os enunciados corretos para a dublagem é maioria;
- e) A diferença entre as legendas que observaram as adequadas variações diafásicas das personagens e os enunciados da dublagem que não as observaram é de 635 enunciados, demonstrando que as legendas apropriadas são minoria;

Faz-se necessária a ressalva de que entre os 7.314 enunciados das dublagens e das legendas, 138 foram codificados com a sigla “OT” (outras observações que deverão ser especificadas, conforme observações no início do capítulo). Entre esses, foram encontrados erros de tradução (102), além de perdas de piadas ou de jogos de palavras, rimas criativas, expressões consagradas e outros, cujos exemplos foram comentadas durante a análise dos dados.

Nesse sentido, com base na tabela anterior, demonstramos que as seguintes porcentagens tornam-se relevantes:



- 73% dos enunciados traduzidos para a dublagem escolheram a variação lexical mais adequada, contra 56,6% das legendas;
- 27,0% dos enunciados traduzidos para a dublagem não atenderam à escolha de uma variação lexical apropriada, contra 43,4% das legendas.

Portanto, se à primeira vista – como consta da introdução desta pesquisa –, “pareceu” que, na maioria das vezes, a legenda dos filmes omitia, não apenas gírias, palavrões, piadas ou jargões, mas também a maioria das variações lingüísticas e dos marcadores culturais, descaracterizando personagens muito interessantes, já se pode “confirmar” que esta é a realidade, pelo menos no que concerne às escolhas das variantes lexicais diafásicas, escopo principal deste estudo.

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta análise das questões lexicais relevantes no processo de legendagem e dublagem de filmes de língua inglesa em língua portuguesa do Brasil, creio ter cumprido a contento a proposta desta pesquisa – a análise e a descrição do tratamento dado às variantes lingüísticas diafásicas nas traduções para dublagem e para legendagem de longas-metragens de Língua Inglesa.

A função dessa análise foi confirmar, como de fato confirmou, que na maioria das vezes, as legendas, mais que as dublagens, deixam de refletir as características peculiares da personalidade e do real papel de cada personagem, pela não observância das variantes lingüísticas.

A resultado dos dados da análise quantitativa provam que, no que alude ao discurso infanto-juvenil, a tradução para a dublagem tem sido mais fiel ao contexto do filme, às peculiaridades de cada personagem enquanto a legendagem tem sido limitada à adaptação de traços de oralidade à estrutura da língua escrita. A diferença entre a observação das variantes lexicais diafásicas entre a dublagem e a legendagem é expressivo. Conforme exame do *corpus* dos enunciados fílmicos, verificou-se que em 73% dos casos, o tradutor valorizou a caracterização da personagem e a variação lexical diafásica como parte dessa caracterização. As legendas, por sua vez, demonstraram tal cuidado em apenas 57% das ocorrências.

Para a análise e a descrição dos tipos e dos graus de distorções de sentidos do texto fílmico original quando o tradutor deixa de observar as variantes lexicais

diafásicas, no que se refere ao ponto de vista teórico, foram importantes os trabalhos de estudiosos da arte fílmica mas, principalmente de capacitados teóricos e pesquisadores das áreas de Lexicologia, de Tradutologia e da Lingüística em geral.

É BAMBA (1997:207) quem afirma que o escrito das legendas não tem uma existência ou uma materialidade fora do movimento das imagens fílmicas, ao contrário do roteiro escrito ou do próprio diálogo do filme que podem existir antes e independentemente do resto do filme, pois são constituídas como subsistema semiótico auxiliar para a interpretação do filme, sendo incorporadas ao ambiente fílmico, mais especificamente às imagens desse filme.

Precisamente por esse motivo, por não ser uma obra literária ou escrita que permanecerá além do final do filme, entendo que as legendas deveriam ser mais acessíveis ao grande público da arte cinematográfica, permitindo que, ao mesmo tempo em que lêem o texto, possa também dar maior atenção às imagens.

Contudo, o cinema é, antes de qualquer coisa, um produto de entretenimento e as escolhas lexicais dos tradutores de filmes são bastante relevantes para o bom entendimento da trama e para a não descaracterização das personagens.

Desde seu nascimento, um filme é fruto de muito suor dos roteiristas, dos produtores, dos diretores, das equipes técnicas responsáveis por figurino, trilha sonora, maquiagem, efeitos visuais e sonoros, fotografia, edição final e, envolvidos em todos esses processos, os atores. E os bons atores envolvem-se ainda com a pesquisa – “laboratório” – para conhecimento do caráter da personalidade de cada papel, além do estudo do roteiro e memorização das falas.

É um trabalho grandioso demais para que um tradutor menos experiente, desavisado, desatento ou desinteressado o deprecie. Afinal, a imagem acoplada às legendas, e ambos os processos incorporados aos diálogos, à sonorização e aos demais materiais significativos do filme é que constroem a arte do cinema. E a tradução, sob todos os aspectos, se revela como parte dessa arte.

Seria muito bom apreciar legendas – principalmente em filmes infanto-juvenis –, que utilizassem mais vezes a linguagem coloquial, familiar e popular para que filhos, netos ou sobrinhos de todos nós não tivessem tanta dificuldade em lê-las, já que alguns preferem filmes legendados para melhor apreciar a atuação dos atores com suas próprias vozes.

Antes de encerrar essas considerações, é preciso confessar: esta pesquisa, embora gratificante, custou muitas horas a mais de trabalho e a menos de sono. Foi trabalhosa, custosa (para alegria de todas as locadoras de filmes da região) e bastante cansativa. Quando se aproximava a fase final da pesquisa, eis que recebo a visita da minha sobrinha-neta Mariana – sim! sou tia-avó! Na flor de seus 5 anos de idade, ela adentra pela sala, muito alegre e descontraída, me vê depois de muito tempo – ela mora na cidade de Sorocaba, no interior de São Paulo –, abre um sorriso e diz:

– *Tia Lívia, está chovendo a cântaros lá fora e quase molhei minha boneca favorita.* E estendendo a boneca para mim, ela completa: *Você pode segurá-la se quiser.*

Petrifiquei. Senti faltar o chão. Criança não fala assim! Eu disse “quase” isso na minha dissertação de Mestrado. Trabalho nessa idéia há anos. Mas então me

lembrei que ela é neta da minha irmã (metida a saber Português!) e que os filhos dela também falam “certinho”. Relaxei... Tentei ignorar, esquecer... Juntei minhas idéias novamente e ela, a Mariana, se tornou a única exceção entre os 210 milhões de pessoas que falam a língua portuguesa em todo o mundo –, pelo menos para mim...

THE END

Ou melhor ainda, numa escolha lexical muito mais informal para essa tradução:

FUI...

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

AUBERT, Francis Henrik. **A Tradução do Intraduzível**. Manuscrito. São Paulo: FFLCH/USP, 1981.

BAMBA, M. **Da interação da língua falada com a língua escrita e outras formas de interação semiótica na geração de texto de legendas de filmes**. São Paulo, Dissertação de Mestrado, USP, 1997.

BARBOSA, Heloísa G. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. São Paulo: Pontes, 1990.

BARBOSA, Maria Aparecida. **Lexicologia, Lexicografia, Terminologia, Terminografia, Identidade Científica, Objeto, Métodos, Campos de Atuação**. In: II Simpósio Latino-Americano de Terminologia. Primeiro Encontro Brasileiro de Terminologia Técnico-Científica. Anais. Brasília: set. 1990.

_____. O percurso gerativo da enunciação, a relação de equivalência lexical e o ensino do léxico. **Estudos Lingüísticos XXI – Anais de Seminários do GEL**. v.1 Jaú: FFLCH/USP, 1992.

_____. Estruturas e tipologia dos campos conceptuais, campos semânticos e campos lexicais. **Acta semiotica et linguistica**, v. 8. São Paulo: Plêiade, p. 95-120, 2000.

_____. **A terminologia e o ensino da metalinguagem técnico-científica**. In: ISQUIERDO A.N.; KRIEGER, M.A. (Org.) **As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia e Terminologia**. v.II. Campo Grande (MS): UFMS, 2004. p. 311/324.

BERBER SARDINHA, A. P. Lingüística de *Corpus*: Histórico e problemática. **DELTA** - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 323-367, 2000.

BEZERRA, Paulo. Traduzir é uma arte. **Boletim Informativo**. Nº 1440. Ano 30. Belo Horizonte: UFMG. 27.mai.2004. Entrevista concedida a Murilo Gontijo.

- BEZERRA, M. A; SOUTO MAIOR, A. C.; BARROS, A. C. S. **Do Registro Coloquial ao Registro Formal**. 1999. Disponível em <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/a_g%EDria.html> Acesso em nov. 2004.
- BREZOLIN, Aduari. **Humor: Sim. É possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo**. In: TradTerm v.4, nº1. **Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia** FFLCH/USP, 1º semestre de 1997.
- CABELLO, Ana Rosa Gomes. **Processo de Formação da Gíria Brasileira**. São Paulo: Alfa, 1991.
- CAJAÍBA, Luiz Cláudio. **Versão Brasileira... Dublagem na Tv como Recurso Difusor do Cinema**. 1997. 119 fl. Dissertação de Mestrado. Área de Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Salvador (BA), 1997.
- _____ ; BIÃO, A. PEREIRA, A. PITOMBO, R. **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.
- CÂMARA JR., Mattoso. **Dicionário de Lingüística e Gramática**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CARVALHO, Sheyla Barretto de. Ensinando a Traduzir. Artigo Abrates. 2001. Disponível em <http://www.abrates.com.br>. Acesso em abr. 2004.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**, Rio de Janeiro, Artenova:Embrafilme, 1976.
- CINEMA – **A História do Cinema**. Disponível em http://www.feranet21.com.br/artes/cinema/historia_cinema.htm. Acesso em out. 2004.
- CINEMA – **Tempos Modernos: Cinema Falado**. 2002/2004. Disponível em <http://www.temposmodernos.com/cinemafalado.htm>. Acesso em abr. 2004.
- CLARE, Nícia A.V. **As Mudanças Lingüísticas: Ontem/Hoje**. Cadernos do CNLF, Série VIII, nº 10 – Diacronia Lingüística. VIII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia. Rio de Janeiro, 2004.
- CONHECIMENTOS GERAIS: **Cinema: Cinema Falado**. Disponível em <http://www.conhecimentosgerais.com.br/cinema/cinema-falado.html>. Acesso em jun. 2004.

- CORRÊA, R.H.M.A. **Barreiras Culturais da Tradução: um estudo de obras de Jorge Amado traduzidas para o inglês**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1999.
- COSERIU, Eugenio. **Teoria da Linguagem e Lingüística Geral: Cinco Estudos**. Trad. Agostinho Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Presença, 1979.
- COSERIU, E. **Lições de Lingüística Geral**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.
- COUTINHO, Laura M. **Diálogos Cinema-Escola**. Programa. Universidade de Brasília. 1999. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dceimp.htm>. Acesso em abr. 2004.
- CUNHA, Karine M. R. da. **Viagem de trem pela Itália: Terminologia contemplada por esse domínio**. 2005. 160 fl. Dissertação de Mestrado. Área de Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.
- FERREIRA NETO, J.C.G. **O Falar Brasileiro - O Caso da Mata Sul de Pernambuco** (Seleção Lexical). Cadernos do CNLF, Série VII, nº 06 – Léxico e Semântico. VII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia. Rio de Janeiro, 2003.
- FILLMORE, Charles J. "**Corpus linguistics**" or "**Computer-aided armchair linguistics**". In: SVARTVIK, Jan. (ed.) **Directions in Corpus Linguistics**. Berlin/New York, 35. 1992.
- HIRSCH, Irene. **A Baleia Traduzida: Traduções de Herman Melville**. Cadernos de Literatura em Tradução nº 1, p. 93-106. São Paulo: Humanitas, 1998.
- IVARSSON, J.; CARROLL, M. **Proposed by Mary Carroll and Jan Ivarsson**. Approved at the meeting of the European Association for Studies in Screen Translation in Berlin 17.10.1998.
- KRISHNAMURTHY, Ramesh. 1997. Keeping good company: collocation, *corpus*, and dictionaries. **Cicle de Conferències 95-96 Lèxic, corpus I diccionaris**. Institut Universitari de Linguística Aplicada. Universitat Pompeu Fabra, p. 31-56.
- LAFACE, Antonieta. **Parassinonímia: Caminho Aberto para a Produção da Obra Lexicográfica**. Apresentação de Trabalho/Comunicação. São Paulo: UNESP. 2000.

- LYONS, J. **Linguagem e Lingüística**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- MACHADO, Nelson. **Versão Brasileira**. São Paulo: Capricórnio, 2004.
- MANZOLILLO, V. C. O. **Acerca da Dinamicidade Lexical e do Dinamismo Cultural**. Tese de Doutorado. 2001. Cadernos do CNLF, v. 5, Semântica e Lexicografia; Rio de Janeiro, CiFEFiL/IL-UERJ/ABF/CEFIL, 2001.
- MCARTHUR, Tom. "**Corpus**". In: MCARTHUR, Tom (ed.) **The Oxford Companion to the English Language**. Oxford, 1992.
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. **A trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP/ECA, 1994.
- MENDES, Marcos S. **Cinema e Realidade: O mundo através das lentes**. 1999. Programa. Universidade de Brasília. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dcetxt1.htm>. Acesso em abr. 2004.
- MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- MOUNIN, G. **Os Problemas Teóricos da Tradução**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MOUZAT, Alain. A Forma e o Sentido em Tradução: A Tradução dos Diálogos de Filmes por Legendas. **Jornal da Tarde**. 18. jan. 1997.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PASOLINI, Pier Paolo. "Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas" em: **Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PECEGUEIRO, M. O prazer de fazer legendas para filmes. **Jornal da PUC-RIO**. Seção Cultura. Jun. 1998.
- PINHO, J. A. **Análise da Narrativa: Metodologia para uma abordagem semiolingüística**. 1992. Disponível em <http://jopinho.planetaclix.pt/index.htm>. Acesso em fev. 2005.

- POTIER, Suely Mara Boer. **Gíria em Canções da Jovem Guarda**. Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP. São Paulo: 2001.
- PRETI, Dino. **A Gíria e Outros Temas**. São Paulo: USP, 1984.
- _____. **A gíria na sociedade contemporânea**. In: VALENTE, André Crim (org.). **Língua, lingüística e literatura**. Rio de Janeiro: UERJ : 1998.
- RODRIGUES, Livia Rosa. **A Importância do Léxico e da Diversidade Lingüística na Legendagem de Filmes**. Anais do V Mini-ENAPOL de Toponímia, Lexicologia, Lexicografia, Terminologia e Tradução. Universidade de São Paulo. dez/2002.
- RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ROSAS, Marta. 2002. **Tradução de humor: transcriando piadas**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna.
- SANTIAGO, V. e ALVARENGA, L. **A Tradução de Textos Audiovisuais**. 1ª Aula. Apostila. São Paulo, USP, 1999.
- SERRA e GURGEL, J. B. **Dicionário de Gíria: Modismo Lingüístico, o equipamento falado do brasileiro**. Brasília: Mania de Livro, 2003.
- SMITH, Stephen. **The Language of Subtitling**. In: GAMBIER, Y. **Les Transferts linguistiques dans les Médias**, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 1996.
- SOARES, Danielle. **Tradução para Dublagem e Legendagem**. Artigo Abrates. 2001. Disponível em <http://www.abrates.com.br>. Acesso em abr. 2004.
- SOUTO MAIOR, Ana Christina; BARROS, Antonio Cláudio da Silva. **O estranho no seu ouvido: expressões marcadas e não-marcadas no vocabulário de grupos sociais de faixa etária jovem e adulta**. Trabalho apresentado no III Encontro Nacional de Língua Falada e Escrita. Maceió, 12-16/04, 1999.
- SOUZA, R. **Snoopy**. Disponível em <http://anos80.com.br/desenhos/Snoopy.html>. Acesso em mar. 2006.
- SUZUKI JR, Matinas. Benshi revela a imagem falada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 nov.1995.
- TAGNIN, Stella O. **Expressões Idiomáticas e Convencionais**. São Paulo: Ática, 1989.

- TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TEIXEIRA, Leonardo. **Tradução para Legendagem: Considerações**. Artigo Abrates. 2001. Disponível em <http://www.abrates.com.br>. Acesso em abr. 2004.
- TORRES, Fernando. **Tempos Silentes**. Canal da Imprensa. Disponível em <http://www.canaldaimprensa.com.br/nostalgia/vint3/nostalgia3.htm>. Acesso em jul. 2004.
- ULRYCH, Margherita. **The impact of multilingual parallel concordancing on translation**. Apostila.1997.
- URANO, Edson. **Midori Sawato, a fala do cinema mudo**. 2002. Disponível em <http://www.ipcdigital.com/portugues/cultura/500/index.shtml>. Acesso em abr. 2004.
- VANOYE, Francis. **Usos da Linguagem: Problemas e técnicas na produção oral e escrita**. Tradução e Adaptação. Clarisse Madureira Sabóia. 11ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VENEROSO, Paula Cristina. **A Divulgação da Gíria na Imprensa: A Descaracterização de um Signo**. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa apresentada à Banca Examinadora da PUC-SP. São Paulo: 1999.
- VILELA, Mário. **O Léxico da Simpatia**. Porto: INIC, 1980.
- WEINTRAUB, Fabio. A Poesia Brasileira em Alcácer-Quibir: M. Mariani, P. Ferraz e P. Abramovay. **Revista Sebastião Grifo**. Mem. América Latina. 2004.
- WENTWORTH, H. & FLEXNER, S.B. **Dictionary of American Slang**. New York. Thomas Y. Crowell Company, 1967.

ANEXO 1 – AMOSTRA DO CORPUS

	PERSONAGEM	ENUNCIADO EM LÍNGUA INGLESA	ENUNCIADO DA LEGENDA	ENUNCIADO DA DUBLAGEM	ANÁLISE ¹⁰²	
1.	Trey	Jeff. What's up, man? It's Trey.	Jeff, e aí? Aqui é o Trey.	Jeff, e aí, irmão? É o Trey.		
2.	Trey	Hey, you remember that Simple Plan video shoot you were telling me about?	Lembra da filmagem do clip do Simple Plan da qual me falou?	Aí, lembra da gravação do <i>Simple Plan</i> que você me falou?		
3.	Trey	Yeah! Where is it? It's 59 th and ninth. Are you sure?	Onde vai ser? Tem certeza?	E onde é que vai ser? Na 59 com a 9ª? Tem certeza?		
4.	Trey	That's awesome, man. You rock. I owe you. Bye.	Legal, cara. Pode crer. Eu te devo uma.	Ah, valeu mesmo, irmão, vou ficar te devendo.		
5.	Jane	Look, I think we...	Ouça, acho que...	Olha, é, eu acho que...		
6.	Jane	I think we got off on the wrong foot a while back.	Acho que começamos do jeito errado.	Eu acho que nós dois pegamos pesado naquela hora.		
7.	Jane	I just wanna know... okay.	Só quero saber...	Eu só quero saber...		
8.	Jane	It's your chip.	Seu chip.	É o seu chip.		
9.	Jane	Well, you see, Reynaldo here...	Sabe, o Reinaldo...	Sabe, o Reinaldo aqui...		

¹⁰² O Campo Análise deverá ser preenchido com os códigos LS (variação observada na legenda); LN (variação não observada na legenda); DS (variação observada na dublagem); DN (variação não observada na dublagem); OT (outras observações que deverão ser especificadas).

10.	Jane	...he ate your chip.	Comeu seu chip.	comeu o seu chip.		
11.	Jane	I don't joke.	Eu não brinco.	Não, não é piada, senhor.		
12.	Jane	Can I have my day planner back?	Pode me devolver a agenda?	Agora pode devolver minha agenda?		
13.	Jane	No, no. Please, don't hurt him.	Não o machuque.	Não, não, não, por favor, não machuca ele.		
14.	Jane	Good shot, Reinaldo.	Muito bem, Reinaldo.	Mandou bem, Reinaldo.		
15.	Trey	Roxy.	Roxy.	Roxy!		
16.	Roxy	Hi.	Oi	Ah, oi.		
17.	Trey	Hey.	Oi.	E aí?		
18.	Trey	I was wondering if you knew where my mom's dog was.	Eu queria saber onde está O cachorro da minha mãe.	Eu tô atrás do cachorro da minha mãe, sabe onde é que ele ta?		
19.	Trey	But I mean, I also wanted to see you again.	Também queria ver você de novo.	É, quer dizer, eu também queria te ver outra vez.		
20.	Roxy	Do you have a pass?	Você tem passe?	Você tem um passe?		
21.	Trey	No.	-Não.	Não.		
22.	Roxy	I'll be right back, okay? So just stay here.	-Eu já volto. Não saia daqui.	Eu já volto. Você... você fica aqui.		
23.	Trey	I'll figure it out.	-Vou dar um jeito.	Eu vou dar um jeito, ta?		
24.	Trey	Sorry.	Com licença.	Com licença, tô passando.		
25.	Jane	Roxy, where are you?	Onde você está, Roxy?	Roxy, cadê você?		
26.	Roxy	Old school dance moves.	Dançando à moda antiga.	Aqueles são cafonas.		
27.	Roxy	Hi. Please give it a listen. Our contact info's inside.	Olá. Nosso número para contato Está dentro.	Oi, por favor, podem escutar? Nosso contato ta aí dentro.		

ANEXO 2 – FICHA LEXICOLÓGICA E AMOSTRAGEM

1. Ordem:	2. Título Original:	3. Título Traduzido:		
4. Ano:	5. Origem: E. U. A.	6. Tipo:	7. Personagem:	8. Situação: <input type="checkbox"/> a) formal <input type="checkbox"/> b) informal
9. Informações personagem/situação:				
10. Enunciado em Língua Inglesa:			11. <input type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
12. Enunciado da Legenda:			13. <input type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
14. Enunciado da Dublagem:			15. <input type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
16. Legenda – Variação Diafásica: <input type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/>			17. Dublagem - Variação Diafásica: <input type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas	
18. Sugestão de Tradução para Legenda:				
19. Sugestão de Tradução para Dublagem:				
20. Observações:				

FICHA LEXICOLÓGICA – AMOSTRA 1

1. Ordem: 1	2. Título Original: New York Minute	3. Título Traduzido: No pique de Nova York		
4. Ano: 2004	5. Origem: E. U. A.	6. Tipo: DVD	7. Personagem: Trey Lipton	8. Situação: <input type="checkbox"/> a) formal <input checked="" type="checkbox"/> b) informal
9. Informações personagem/situação: Rapaz de aproximadamente 18 anos. Conversa telefônica com amigo.				
10. Enunciado em Língua Inglesa: Jeff, what's up, man? It's Trey.			11. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
12. Enunciado da Legenda: Jeff, e aí? Aqui é o Trey.			13. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
14. Enunciado da Dublagem: Jeff, e aí, irmão? É o Trey.			15. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
16. Legenda – Variação Diafásica: <input checked="" type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas			17. Dublagem – Variação Diafásica: <input checked="" type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas	
18. Sugestão de Tradução para Legenda: -o-				
19. Sugestão de Tradução para Dublagem: -o-				
20. Observações:				

FICHA LEXICOLÓGICA – AMOSTRA 2

1. Ordem: 2	2. Título Original: New York Minute	3. Título Traduzido: No pique de Nova York		
4. Ano: 2004	5. Origem: E. U. A.	6. Tipo: DVD	7. Personagem: Roxy Ryan	
			8. Situação: <input type="checkbox"/> a) formal <input checked="" type="checkbox"/> b) informal	
9. Informações personagem/situação: Moça de aproximadamente 18 anos. Diálogo entre irmãs.				
10. Enunciado em Língua Inglesa: And you were too, because I saw the smile on your face when we were crowd surfing.			11. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
12. Enunciado da Legenda: E você também, pois viu sorriso no seu rosto quando estávamos na multidão.			13. <input checked="" type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
14. Enunciado da Dublagem: E você também, porque eu vi o jeito que riu quando a gente tava surfando na galera.			15. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
16. Legenda – Variação Diafásica: <input type="checkbox"/> foram observadas <input checked="" type="checkbox"/> não foram observadas			17. Dublagem – Variação Diafásica: <input checked="" type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/> não foram observadas	
18. Sugestão de Tradução para Legenda: E você também, vi seu sorriso quando a gente tava surfando na galera.				
19. Sugestão de Tradução para Dublagem: -0-				
20. Observações:				

FICHA LEXICOLÓGICA – AMOSTRA 3

1. Ordem: 3	2. Título Original: Cheaper by the dozen	3. Título Traduzido: Doze é demais.		
4. Ano: 2003	5. Origem E. U. A.	6. Tipo: DVD	7. Personagem: Sarah Baker	8. Situação: <input type="checkbox"/> a) formal <input checked="" type="checkbox"/> b) informal
9. Informações personagem/situação: Menina de aproximadamente 15 anos. Fazendo comentário irônico com relação ao irmão.				
10. Enunciado em Língua Inglesa: Nice move, Fedex.			11. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
12. Enunciado da Legenda: Lindo lance, Fedex.			13. <input type="checkbox"/> registro formal <input checked="" type="checkbox"/> registro coloquial	
14. Enunciado da Dublagem: Muito bem, Fedex.			15. <input checked="" type="checkbox"/> registro formal <input type="checkbox"/> registro coloquial	
16. Legenda – Variação Diafásica: <input checked="" type="checkbox"/> foram observadas <input type="checkbox"/>			17. Dublagem – Variação Diafásica: <input type="checkbox"/> foram observadas <input checked="" type="checkbox"/> não foram observadas	
18. Sugestão de Tradução para Legenda: -0-				
19. Sugestão de Tradução para Dublagem: Mandou bem, Sedex.				
20. Observações: Sedex é o termo utilizado no Brasil.				