

## Tradução audiovisual: teoria e prática da dublagem<sup>1</sup>

Eleonora Fois\*

Università degli Studi di Cagliari

eleonora.fois@unica.it.

Tradução de Aduino Lúcio Caetano Villela e Pedro Bustamante Teixeira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

adauto.villela@ufjf.br

pedro.teixeira@ufjf.br

**RESUMO:** A tradução audiovisual é um ramo relativamente novo, embora pouco explorado, dos Estudos da Tradução. Apesar de ser o principal meio de fruição de produtos cinematográficos e televisivos, a adaptação para dublagem ainda levanta suspeitas em acadêmicos e críticos, que sequer concordam com sua definição. Após apresentar os diferentes tipos de tradução audiovisual, este artigo enfoca as etapas do processo de dublagem: desafios linguísticos, soluções técnicas que muitas vezes passam despercebidas em uma análise, restrições, profissionais envolvidos e, igualmente, as normas que regem esse campo da tradução. A escolha para o estudo de caso recaiu em *South Park*, um exemplo excelente do desafio em vários níveis que oferece a oportunidade de analisar os reais problemas que cada quadro ou fala apresenta, e para conferir as perdas e vitórias da tarefa.

217

**Palavras-chave:** adaptação; *South Park*; tradução; dublagem.

## Audiovisual translation: theory and practice of dubbing

**ABSTRACT:** Audiovisual translation is a relatively new and yet quite unexplored branch of Translation Studies. Despite being the main means for the

---

<sup>1</sup> Artigo inédito em português, publicado originalmente com o título “Traduzione audiovisiva, teoria e pratica dell’adattamento”, na revista *Between*, volume II, número 4 de 2012, (<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/835/636>). Traduzido para o português mediante autorização da autora.

\* Graduada em Língua e Literatura Estrangeira com especialização em Tradução Literária, aprofundou seu interesse pela tradução com um mestrado em Tradução Editorial do inglês e com o curso de Adaptação de Diálogos e Dublagem em Turim. Colaborou com a Editora Salani e trabalhou na tradução para dublagem de *South Park* pela O.D.S. de Turim. Possui Doutorado em Estudos Filológicos e Literários pela Università degli Studi di Cagliari.



enjoinment of big screen and television products, adaptation still arouses suspicion in scholars and critics, who do not even agree on its definition. After presenting the different kinds of audiovisual translation, the article focuses on the steps of the adaptation process: linguistic challenges, technical solutions which often pass unnoticed in an analysis, constraints, the professionals involved, and, last but not least, the norms which rule and conform the field. The choice for the case study has fallen on South Park, an excellent example of challenge on multiple levels which gives the chance to analyze the actual problems every frame or line presents, and to verify victories and losses of the job.

**Keywords:** adaptation; South Park; translation; dubbing.

## Introdução

No contexto da tradução audiovisual, a dublagem na Itália é ao mesmo tempo a prática mais difundida no uso e a mais negligenciada na análise, uma vez que não goza da mesma atenção crítica dispensada à tradução literária; no entanto, aqueles que trabalham concretamente para que um filme chegue às salas de exibição ou para que um livro chegue às estantes de uma livraria partilham da mesma sorte: tanto o tradutor para dublagem quanto o tradutor editorial são figuras das mais invisíveis, como confirma também Castellani, crítico cinematográfico do jornal *Il Mattino*:

Em relação à qualidade e profissionalismo de nossos “trabalhadores” da dublagem, o espaço que a imprensa lhes reserva é ainda inadequado: quase sempre se limita a registrar, de maneira muito vaga e confusa, sua excelência, sem, contudo, entrar a fundo nesse mundo com os instrumentos necessários. (PAOLINELLI e DI FORTUNATO, 1996, p. 22).

O tradutor para dublagem, assim como o tradutor editorial, possui, além do pleno reconhecimento do próprio trabalho, proteção dos direitos autorais:

O tradutor para dublagem possui – de acordo com o art. 4 da lei 633/41 – a autoria do texto realizado, que é tutelado pelas normas vigentes do direito de autor, em particular pelos arts. 18 e 20 da lei 633/41. (CONTRATTO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO, p. 4).

Falar de tradução audiovisual significa não apenas analisar o cenário teórico e prático que se apresenta ao tradutor para dublagem, mas também se aproximar inevitavelmente de uma polêmica que diz respeito à legitimidade desse ofício, que está na base da dublagem e da capacidade de fruição, pelo público italiano, da grande maioria da produção cinematográfica ou televisiva internacional. Muito já se disse a esse respeito, insistindo-se sobretudo na ilusão de imediatismo e na falsa reprodução cultural que oferece ao público. Entre os críticos da dublagem, encontramos Bruno Osimo, para quem o espectador, enganado por ouvir o filme na sua língua, não compreenderia as diversidades culturais que, todavia, tem diante dos olhos (OSIMO, p. 134). De maneira contrária, Filippo Ottoni, presidente da AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi), declarou no Media Mundus Public Hearing, em 2008:

Se neste momento eu tivesse que falar em italiano, poucos de vocês, ou ninguém, entenderiam o que estou dizendo sem a ajuda de uma tradução simultânea e, conseqüentemente, minha preciosa “diversidade cultural” seria totalmente perdida. [...] Sem um modo

seguro de se abrir a uma compreensão mais ampla os conteúdos expressos pelas diversidades culturais, qual seria o sentido de proteger tais diversidades?<sup>2</sup>

Sobre a complexidade e os ambiciosos objetivos da tradução para dublagem, também se pronuncia Edmond Cary: "a tradução cinematográfica merece de fato o título de tradução total e pode ser considerada o grau mais elevado de tradução" (in PAOLINELLI, p. 30).

Apesar de tais críticas, a dublagem continua a existir, garantindo uma ótima fruição da obra e o pleno envolvimento do espectador.

### 1. Adaptação e tradução

Em nível teórico, existe uma diferença, que ainda pode ser aperfeiçoada, entre tradução e adaptação, fundamentada no nível de reelaboração do texto. Na adaptação, as escolhas do tradutor são mais invasivas, indo do remodelamento de algumas partes ao corte drástico de outras. Em uma tradução, por sua vez, existe uma tendência de se seguir a estrutura e o conteúdo do prototexto: "uma tradução literária e fiel para outra língua"<sup>3</sup> (AALTOONEN, p. 87). Trata-se de procedimentos que exigem, em todo caso, um profissional devidamente formado, que funciona como intermediário entre o prototexto e o metatexto.

As lógicas que norteiam uma adaptação são várias; considerando o âmbito estritamente literário, a adaptação torna-se necessária principalmente quando a obra corre o risco de não ser aceita ou compreendida pelo público de chegada (que não é aquele originário, para o qual o prototexto foi pensado): esse é o caso dos grandes romances clássicos adaptados para o público infantil, em que as simplificações linguísticas e ajustes no enredo tornam-se indispensáveis.

Um ótimo exemplo de adaptação vem do teatro, um dos mais vigorosos meios de expressão cultural, onde, em nome do intercâmbio e do enriquecimento, pode nascer a necessidade de ajustar uma peça para torná-la eficaz em um novo metacontexto. Quanto a isso, bastam dois exemplos: o primeiro é a adaptação espanhola de *My Fair Lady*, musical derivado do filme homônimo (inspirado, por sua vez, em *Pigmaleão*, de George Bernard Shaw), em que o modo agramatical de falar de Eliza deve necessariamente ser substituído em nível linguístico e adaptado ao espanhol, para restituir a mesma impressão do original (aquilo que Nida definia como "*equivalência dinâmica*" (in MORINI, p. 66), ou seja, agir sobre o metatexto de modo a poder gerar a mesma sensação

---

<sup>2</sup> N. T.: em inglês no original – "Now, if I were to speak Italian right now, few of you – if any – would understand what I am saying without the aid of a simultaneous translation, and thus my precious 'cultural diversity' would be completely lost. In other words, without a sure way of opening up to a wider understanding the contents expressed by cultural diversities, what would be the sense of protecting cultural diversities?"

<sup>3</sup> N. T.: em inglês, no original – "a faithful, literary rendering into another language".

criada pelo prototexto em seus destinatários). O segundo exemplo diz respeito a Dario Fo e *Morte accidentale di un anarchico*: a versão inglesa (*Accidental Death of an Anarchist*), encenada em 1979 em Londres, evidencia como as várias culturas percebem e transformam um texto fortemente enraizado na protocultura, à qual remete continuamente. Nesse caso, a transferência social e cultural faz com que a denúncia ideológica e política perca o seu vigor, em nome de uma atenção quase total ao texto e de uma virada marcante em direção ao cômico. A tradução da peça de Fo omite aspectos que, na Itália, são seus pontos fortes, pois no exterior não têm a mesma eficácia comunicativa: pode-se dizer que os espectadores ingleses viram na verdade um outro espetáculo, apenas com o mesmo título.

Existe também a adaptação que envolve dois meios e dois códigos diferentes: muitas vezes uma obra literária se transforma em filme ou peça, ou uma boa história viaja do palco para a tela do cinema (e vice-versa). O cinema e o teatro estão cheios de exemplos: na literatura, pense na adaptação de *Pride and Prejudice* de Austen – do primeiro filme de 1940, passando pela famosíssima minissérie da BBC de 1995, até o retorno ao cinema em 2005 – ou nos casos mais frequentes de adaptação de musicais com um elenco respeitável – *Chicago* em 2002, *O fantasma da Ópera* em 2004, *Mamma Mia!* em 2008, *Rock of Ages* em 2012, e *Les Misérables* em 2014. O que interessa aqui não é repensar a história, que permanece quase inalterada, mas a forma de recontá-la: desde as modificações devidas ao respeito ao código específico (como a redução geral do tempo que leva a cortes de alguns números musicais nas transposições para o cinema) às novas versões que desfrutem das potencialidades do meio em questão. Intui-se, por essa razão, que a adaptação difere da tradução, sobretudo pela atenção diferente em relação à adequação/aceitabilidade do texto de chegada, qualquer que seja a sua natureza:

Um tradutor pode se sujeitar ao texto original e às normas que este realizou, ou às normas ativas na cultura alvo ou seção da mesma que irá receber o produto final. [...] Enquanto a aderência às normas-fonte determina a adequação de uma tradução em comparação com o texto-fonte, sujeitar-se às normas originárias da cultura-alvo determina sua aceitabilidade. (TOURY, p. 57)<sup>4</sup>

A adequação, como se demonstrou nos exemplos anteriores, não diz respeito apenas à recepção (como acontece nas adaptações teatrais, em que

---

<sup>4</sup> N. T.: em inglês, no original – “A translator may subject him-herself to the original text and the norms it has realized, or to the norms active in the target culture or in that section of it which would host the end product. [...] Whereas adherence to source norms determines a translation’s adequacy as compared to the source text, subscript to norms originating in the target culture determines acceptability”.

predomina a capacidade de fruição do metatexto em detrimento das especificidades culturais, preservadas por sua vez em uma tradução aceitável, que se torna um ótimo veículo de conhecimento do Outro)<sup>5</sup>, mas também, nas adaptações intersemióticas, ao momento da criação da obra: o conteúdo não pode deixar de se curvar às exigências comunicativas e aos códigos do novo meio.

## 2. A tradução audiovisual

A tradução audiovisual consiste em intervir no aspecto linguístico – falas e diálogos – de um produto audiovisual, a fim de permitir sua circulação em um mercado diferente daquele de partida. Existem várias formas de tradução audiovisual: as mais imediatas e conhecidas são a legendagem e a adaptação dos diálogos para dublagem, mas existem também o *voice-over*, que sobrepõe um diálogo traduzido e recitado na faixa de áudio original, mantida ao fundo em nível mínimo; a *narração*, que retoma formalmente a técnica do *voice-over* sem dar atenção excessiva ao movimento labial, mas preservando o ritmo; o *comentário*, que, no meio do caminho entre a tradução e a adaptação, permite uma grande flexibilidade na distribuição das informações; a *audiodescrição*, pensada para as pessoas cegas, que leva em conta a questão da heterogeneidade do público e o nível de especificação das descrições<sup>6</sup>. Nos próximos parágrafos serão aprofundados os aspectos ligados à legendagem e à tradução para dublagem.

222

## 3. A legendagem

A legenda, cujo enquadramento no âmbito tradutório ainda está em vias de definição (PAVESI, p. 37), baseia-se certamente em uma abordagem "*target-oriented*", direcionada ao público-alvo, visto que sua função é oferecer ao espectador um auxílio para a compreensão ideal do filme, sacrificando as especificidades do texto-fonte.

Um dos motivos que torna difícil a definição da legendagem sob a ótica tradutória é o grau de tecnicidade exigido por sua escritura, ligada a convenções técnicas precisas que variam sensivelmente segundo a agência de produção (não se levará em conta o caso das legendas para surdos e ensurdecidos): cada legenda

---

<sup>5</sup> A natureza da adaptação está diretamente relacionada à posição central-periférica de tal cultura: quanto mais dominante e, portanto, central, menor será a abertura para novas dimensões; por sua vez: a cultura periférica, para crescer e se desenvolver, precisa se beneficiar de novos estímulos que somente uma preservação atenta das especificidades culturais do outro pode oferecer, sacrificando o imediatismo comunicativo.

<sup>6</sup> N. T.: a audiodescrição, assim como a Legendagem Para Surdos e Ensurdecidos (LSE), é uma modalidade de tradução audiovisual (TAV) que, em geral, é apresentada no mesmo idioma da produção original. Isso que pode levar a pensar que se trata de uma tradução intralinguística. Porém, o que permitiu a inclusão dessas modalidades no rol das traduções audiovisuais foi o fato de constituírem traduções intersemióticas que acompanham produções audiovisuais: no caso da audiodescrição, elementos visuais não apreensíveis por pessoas com deficiência visual são traduzidos em palavras e gravados nos intervalos das falas originais para garantir maior acessibilidade a esse público. (Para mais informações sobre as modalidades de TAV, cf. FRANCO e ARAÚJO, 2011).

deve ter no máximo duas linhas, cuja extensão estará entre 35 e 40 caracteres, incluindo espaços e pontuação; a permanência da legenda na tela não passa de quatro segundos, e permanece de qualquer modo ligada à duração da cena de referência. São indicações que visam garantir a legibilidade ideal da legenda, mas se intui a sua natureza sintética: mesmo constituindo um bom auxílio à fruição do filme, perdem em imediatismo e envolvimento em comparação com o filme dublado, sobretudo nas cenas com falas rápidas ou sobrepostas. É um fato que seguir as legendas significa perder boa parte das imagens na tela (PAOLINELLI e DI FORTUNATO, 1996).

A legendagem é vantajosa principalmente por dois motivos: um econômico, pois permite uma economia notável seja na estrutura necessária ou no número de pessoas envolvidas na sua realização; outro temporal, visto que os tempos de realização caem pela metade em comparação com a dublagem, na qual o texto passa primeiro pelo tradutor para depois ser dublado em um estúdio.

A legenda tem a particularidade de propor na forma escrita, cujas convenções deve respeitar, uma linguagem que quer se aproximar o máximo possível da oralidade: de fato, a coloquialidade ou riqueza dialetal de algumas falas são frequentemente respeitadas na transcrição (para um aprofundamento sobre os critérios linguísticos de elaboração de legendas, ver PEREGO, 2005). Todavia, a legenda é um instrumento versátil e muito útil para o aprendizado de uma segunda língua: permite de fato ter sob controle ambas as línguas de interesse e verificar imediatamente seus funcionamentos, e ainda expandir os conhecimentos lexicais de maneira diversificada e muito mais rápida.

#### 4. Tradução para dublagem

A tradução para dublagem difere da legendagem principalmente – mas não apenas – pelo uso diferente do diálogo: as falas do filme dublado serão recitadas pelos dubladores, substituindo as vozes e reproduzindo a performance<sup>7</sup> dos atores no filme original.

Antes de examinar os problemas específicos ligados à tradução para dublagem, é interessante examinar brevemente as indicações do *Contratto*

---

<sup>7</sup> O uso desse termo não se dá por acaso: para um dublador, o desafio consiste em conseguir exprimir todas as emoções do original, “re-atoar”, sem, contudo, ter à disposição um cenário de verdade ou figurinos e maquiagem que ajudem na caracterização do personagem, pelo contrário, pode contar apenas com uma tela e uma estante com o roteiro da dublagem em um pequeno estúdio; o ator goza da liberdade mais completa para escolher como fará sua performance por meio de movimentos e mímica, enquanto o dublador deve ater-se ao original, não pode haver aí autonomia interpretativa (o que se torna problemático na presença de uma atuação inicial ruim). Além disso, uma vez que a emissão vocal muda de acordo com os movimentos do corpo, o dublador deve imitar (no pequeno espaço supracitado) todas as posições, por mais insignificantes que sejam, para garantir que a voz tenha a mesma impostação e intensidade. Tudo isso poderia parecer banal, mas os aspirantes a dublador sabem bem o quanto pode ser difícil ser convincente em cena de luta ou de diálogos frenéticos. O dublador é um ator completo que escolheu atuar só com a voz, eliminando qualquer outro elemento comunicativo (linguagem corporal *in primis*) da performance.

*Nazionale*, que descreve e regulamenta todos os aspectos relativos ao processo de dublagem: as normas sobre a produção e a gravação do roteiro traduzido são, neste caso, as mais pertinentes. O artigo 5 estabelece que o roteiro deverá ser numerado em cada página, que deverá conter de 18 a 20 linhas. Define-se por linha a porção do roteiro composta por no máximo 50 toques datilografados (excluindo-se o nome do personagem) e incluindo os espaços, pontuação e indicações técnicas e de atuação. Não se trata de uma organização ao acaso, uma vez que se molda às exigências do dublador: as falas podem ser lidas mais facilmente (reduzindo eventuais erros de dublagem) quando não se estendem por toda a página. O contrato indica também o número máximo de falas dublavéis em um turno, e é interessante notar como um menor número de falas equivale a uma atuação mais acurada, portanto, uma dublagem rápida tenderá a sacrificar a qualidade: o artigo 7 estabelece que em um filme destinado aos cinemas não pode superar 140 linhas por turno, um desenho animado não ultrapassa 190 e as telenovelas podem chegar a 220 linhas, uma diferença notável. No que concerne ao tradutor para dublagem, a norma exige a máxima discrição em relação aos conteúdos do material audiovisual; especificam-se claramente o montante dos pagamentos,<sup>8</sup> determinados usando como referência o rolo (dez minutos de vídeo).

A tradução para dublagem, como se pode perceber, deve submeter-se a restrições de várias naturezas, que condicionam o seu êxito: a liberdade do tradutor para dublagem ao elaborar uma fala não é tão ampla quanto a do tradutor editorial, que pode deslocar os elementos da frase ou trocar a ordem deles, alongando ou explicitando, se necessário, alguns conceitos, a fim de produzir um texto que soe adequadamente na língua de chegada. O maior obstáculo a ser superado pelo tradutor para dublagem é conseguir concentrar os conteúdos das falas no tempo imposto não apenas pela enunciação do ator, mas também pelas capacidades sintéticas da língua de partida: todo tradutor para dublagem inglês > italiano tem essa diferença bem clara, especialmente nos casos de falas longas e densas de conteúdo, que obrigam um trabalho notável de condensação.

Por essa razão, o tradutor para dublagem deve levar obrigatoriamente em consideração os vínculos linguísticos e extralinguísticos, entre os quais:

- A duração da fala: é absolutamente indispensável que o movimento dos lábios do ator e a fala recitada pelo dublador estejam em sincronia. Isso vale não apenas quando o personagem está em primeiro plano, mas também quando está

---

<sup>8</sup> Como indicado anteriormente, paga-se para a legendagem exatamente a metade da tradução para dublagem, seguindo as diretrizes para cada tipo de produto audiovisual, A, B, C, D (CONTRATTO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO, tabela D).



de costas: se, conforme a angulação da tomada, o movimento do maxilar estiver visível, isso representa um condicionamento à restituição da fala.

- O labial: parte da ilusão de verossimilhança também deriva da tentativa de fazer coincidir, nos limites do possível, os movimentos dos lábios e as palavras que são recitadas. Entre as consonantes, as bilabiais e as fricativas são as mais problemáticas, enquanto quaisquer vogais constituem um obstáculo, principalmente se enfatizada como no falar de certos personagens. O tradutor para dublagem deve se esforçar para conseguir encaixar as palavras certas nos momentos certos, como quando um nome é pronunciado: se for o caso, toda a fala deve ser invertida para que o nome caia no mesmo ponto, e o dublador possa centrá-lo na recitação.

- O gestual ou a mímica do ator: o modo como a fala se resolve deve se harmonizar com a recitação do ator no vídeo.

- As imagens em cena, ou mesmo tudo aquilo que está ao fundo da ação e que traz uma referência cultural precisa: dos logotipos de supermercados aos famosos copões das cafeterias americanas, o tradutor para dublagem está vinculado à coerência e dificilmente poderá, por exemplo, fazer escolhas naturalizantes (admita-se que seja justo fazê-lo) em relação aos *realia* que abundam em todo filme.

Tendo em mente todos esses fatores, devem ser feitas ainda algumas observações. Pode-se facilmente intuir que as falas que oferecem menos dificuldades ao tradutor para dublagem são aquelas dos personagens que estão fora do enquadramento, ou as narrações em *off*, pois dispensam a sincronia labial (exigindo, porém, a sincronia de duração: numa interação entre um personagem fora de campo e outro dentro do campo visível, é óbvio que a duração deve ser respeitada, como nas narrações em *voice over*, onde a fala está ligada à troca de enquadramento); embora represente uma grande limitação às soluções que o tradutor para dublagem pode escolher, os movimento labiais não podem contudo se tornar um vínculo rígido da dublagem quando vai de encontro à eficácia comunicativa do produto em geral (portanto, é melhor saltar alguns movimentos labiais e cuidar do sentido e das emoções que a fala comunica). O tradutor para dublagem deve prestar atenção ainda àqueles momentos em que o ator não fala, embora mova os lábios: quando se assiste a um filme no idioma original, isso passa despercebido, mas se não for adequadamente “preenchido” na fase da dublagem, é frequentemente notado.

Falou-se até agora do aspecto puramente linguístico-tradutório do trabalho do tradutor para dublagem. Na realidade, a tradução para dublagem de um filme não se restringe à reelaboração das falas, mas diz respeito a aspectos muito mais técnicos do que se imagina: o tradutor para dublagem, de fato, para reescrever o *script* do prototexto não trabalha apenas nos diálogos, mas age

também na redefinição de todo elemento visual e auditivo, usando sinais convencionados e bem específicos. Quando o filme chega ao momento de dublagem, o dublador deve conseguir compreender desde a primeira leitura como se desenvolve a cena. Para que isso seja possível, o tradutor para dublagem deve incluir no roteiro para dublagem:

- o *Time Code* (TC): deve ser obrigatoriamente indicado no início de cada cena - para agilizar a localização na fase da gravação da dublagem<sup>9</sup> - mas também para marcar com precisão quando um ou mais personagens começam a falar.

- As indicações relativas a tudo que ajuda a definir a cena. Para esse propósito, existem algumas abreviações específicas: para indicar a posição do ator no enquadramento se usa IC - indica a fala pronunciada *in campo*, quando o ator está visível no enquadramento - e FC - *fuori campo*.<sup>10</sup> A montagem cinematográfica tem a vantagem de garantir grande mobilidade das imagens, por isso a fala a ser traduzida, frequentemente, não pode ser definida como inteiramente *in campo* ou *fuori campo*. Cabe ao tradutor para dublagem a tarefa de destrinçar as imagens de modo a tornar claro na página o seu andamento, ou seja, indicar se a fala iIC (*inizia in campo*) ou fFC (*finisce fuori campo*). Assinala-se ainda se o personagem está DSP - *di spalle* (de costas).

- Há algumas indicações técnicas que definem o modo como a fala deve ser recitada. O tradutor para dublagem deve distinguir entre pausas ( / ) e cesuras (...) - a pausa é uma verdadeira interrupção da fala, enquanto a cesura é mais breve e suspensa - se a fala traduzida é para ser recitada SM, *sul muto*, em *off* (ver os exemplos do parágrafo precedente) ou ANT, antecipada em relação ao áudio no fone de ouvido (por exemplo, nos casos de FC) ou a sobreposição das falas entre dois ou mais personagens - ACC (*accavallamento*, sobreposição). O tradutor para dublagem deve, por fim, assinalar os F (*fiati*, respiros), se o personagem grita, ri, ou se, nas conversas telefônicas, a voz fala com EFF (*effetto* de telefone, rádio, etc.), e, nos casos de cenas de luta, assinalar VERS e REAZ (*versi e reazioni*, ações e reações) que obviamente não podem ser deixados com o áudio original e devem ser dubladas).

- Sinopse (sobre o entusiasmo que tal exercício suscita nos tradutores para dublagem, vide Luigi Calabrò: "Ah, queria abolir a sinopse. Apoteose!")<sup>11</sup> e elenco dos personagens com as respectivas pronúncias.

---

<sup>9</sup> A gravação da dublagem não é feita seguindo a sucessão natural de cenas do filme: cada ator dubla a cena do seu personagem em um ou mais turnos (que duram até três horas), em uma ordem que pode variar (como especificado no art. 9 do *Contratto*, onde se fala de "pistas separadas": o dublador trabalha sozinho, mesmo que na cena venha a interagir com muitos personagens; em seguida as pistas de áudio serão reunidas na mixagem de áudio definitiva). Isso implica em um maior esforço interpretativo e emotivo.

<sup>10</sup> N. T.: no Brasil, adotam-se as expressões "On" e "Off" respectivamente para os mesmos tipos de indicação.

<sup>11</sup> Cf. Paolinelli e DiFortunato, 1996, p. 92.

A partir dessas poucas indicações pode-se perceber que o tradutor para dublagem não trabalha apenas com o aspecto interlinguístico do filme, mas também com o intersemiótico, pois, para todos os efeitos, traduz aspectos paralinguísticos e visuais usando um código escrito resultante de convenções.

Dito isso, a melhor tradução para dublagem é aquela que não se percebe, ou seja, aquela que, combinando a beleza, o ritmo e a musicalidade das falas com a interpretação do dublador, consegue envolver o espectador e fazer com que ele esqueça que o filme que está vendo estava originalmente em outra língua.

#### 4.1. Estudo de caso: *South Park*

Até agora falou-se principalmente do aspecto técnico da tradução para dublagem – labiais, sincronia, indicações de *InCampo* e *FuoriCampo*. O tradutor para dublagem ainda deve enfrentar problemas de ordem cultural, que dizem respeito aos *realia*, a reprodução correta dos registros e as gírias. A série de televisão *South Park* oferece o meio ideal para verificar esses problemas, já que é famosa pela riqueza de referências à cultura norte-americana, de humor muitas vezes politicamente incorreto. A título de exemplo – uma visão do conjunto da obra seria interessante, mas muito longa – levar-se-á em consideração o 1º episódio da 15ª temporada, *HumancentIpad*.

##### 4.1.1. Questões de adaptação

*South Park* é um desenho animado muito conhecido na Itália que esteve no centro de muitas polêmicas a respeito das soluções adotadas nas primeiras dublagens para resolver os espinhosos problemas de linguagem e de conteúdo.<sup>12</sup> Os palavrões são apenas os mais evidentes – e menos preocupantes – dos problemas tradutórios a serem enfrentados ao adaptar *South Park*: vejamos quais são os outros.

Pode-se acreditar que o desenho animado dá mais autonomia em relação à sincronia, e isso é verdade, a não ser que se trate de animações computadorizadas que recriem perfeitamente o movimento dos lábios, remetendo o tradutor para as exigências de um filme com atores de carne e osso. Em *South Park*, no entanto, isso não ocorre, e, dado que a tradução para dublagem não é uma ciência exata com princípios sempre válidos, no caso do desenho animado, o risco é que a própria aproximação labial induza à criação de uma fala muito curta, deixando quadros vazios durante a dublagem. Deve-se adicionar a isso uma consideração estritamente técnica: deve-se considerar ainda o fato de

---

<sup>12</sup> O poder do cliente na gestão de todo o processo de recriação do produto audiovisual; nestes casos, o princípio da aceitabilidade – da depuração da linguagem até a eliminação de conteúdos considerados justa ou injustamente ofensivos ou muito ambíguos – torna-se um problema enorme e, às vezes, desgastante de se combater, o que demonstra o escasso poder decisório do tradutor para dublagem.

que os dubladores – neste caso, também as dubladoras – usam uma voz caricatural, que obviamente exige mais esforço enunciativo. Portanto, não é possível resolver os problemas de conteúdo aumentando a velocidade de recitação, porque seria muito difícil para o dublador manter o ritmo<sup>13</sup>.

Os protagonistas do desenho são crianças do ensino fundamental: sem cair na tentação de simplificar demasiadamente o léxico, é preciso encontrar um meio-termo para criar um modo de falar convincente, que se distinga do falar dos pais e dos adultos em geral. Fala-se muito da audácia da linguagem, mas não é preciso ceder à tentação de incrementar as falas com vulgaridades se elas não estiverem presentes no *script*.

*South Park* também faz sucesso pela atualidade das situações e falas: isso obriga constantemente o tradutor para dublagem a se perguntar quais delas podem funcionar no filme dublado e quais não.<sup>14</sup> Contudo, frequentemente, é a relação com a imagem que impõe a solução, visto que a coerência palavra-ação, em cena, deve ser uma das regras principais. No episódio *HumancentIpad*<sup>15</sup>, por exemplo, Cartman quer ganhar um Ipad de qualquer jeito (dada a comercialização mundial do produto, não é preciso se preocupar com a sua tradução) e arrasta a mãe para uma loja de eletrônicos, a BestBuy, que aparece expressamente citada também na fala: trata-se de uma marca comercial desconhecida na Itália, portanto, se a política do tradutor para dublagem for a de domesticar o texto, a tentação poderia ser a de substituir tal marca por algo mais familiar ou omiti-la completamente. Todavia, a cena mostra claramente Cartman e a mãe em uma loja dessa rede, a marca se repete várias vezes durante o episódio e, no fim, aparece até mesmo o diretor da loja. Em nome da já citada coerência, nenhuma intervenção domesticadora pode acontecer.

REPORTER Tom, oggi è un gran giorno per tutti gli utenti Mac e Apple/ verrà presentato il primo HumancentiPad / Con un'astuta

<sup>13</sup> N. T.: os personagens desse desenho animado – especialmente as crianças – falam muito rápido a maior parte do tempo, o que já representa um fator complicador para a tradução dessa obra em particular e dificulta as explicitações por adição.

<sup>14</sup> Atualmente existe uma consideração maior pelas especificidades culturais e os realia, consequência direta da comunicação global, mas basta olhar para um passado nem tão distante para descobrir modificações insuspeitas. A série *La Tata* (The Nanny), por exemplo, que chegou à Itália em 1995, sofreu mudanças decisivas em relação à versão norte-americana: do parentesco dos personagens, com a mãe da protagonista que se torna tia para o público italiano, a todo o contexto cultural/geográfico, já que de judia e americana ela se torna de origem italiana, mais precisamente de Frosinone, e católica. É fácil imaginar quanto foram grandes as adaptações, que se caracteriza mais como reescrita quase total, dada a veia cômica e as referências à religião judaica que foram completamente removidas e substituídas por temas mais conhecidos pelo público italiano. Sem entrar no mérito da pertinência dessa abordagem para a diversidade cultural, hoje uma reelaboração desse tipo é muito mais rara, pois o público e, conseqüentemente, também a tradução para dublagem evoluíram.

<sup>15</sup> N. T.: no Brasil, o episódio dublado recebeu como título “O CENTOiPad Humano”.

mossa pubblicitaria, la Apple si è accordata con BestBuy [...] per donare il primo HumacentiPad / a un povero ragazzo [...].<sup>16</sup>

No episódio analisado, Cartman tem modos muito particulares de obter aquilo que deseja – a grande pressão que sofre na escola lhe impõe a necessidade de ter um Ipad, como todas as outras crianças, para não se sentir ridículo – e consegue chegar ao estúdio de televisão do Dr. Phil, um psicólogo cujo programa vai ao ar nos EUA há mais de dez temporadas. O desenho ironiza fortemente a veia patética desse show, famoso por receber casos dramáticos e situações-limite. Sendo, no entanto, completamente desconhecido na Itália, o público italiano não pode captar todas as alusões sarcásticas ligadas à figura do apresentador que permeiam toda a cena; pode, porém, intuir facilmente sua mensagem, que ridiculariza o sensacionalismo do drama (não é um sarcasmo de denúncia, o que importa é evidenciar a fraqueza da sociedade e rir disso): repensando os quadros televisivos italianos, o espectador terá de qualquer modo a sensação de saber bem do que se está falando.

Com frequência os problemas começam no título. Como já se disse, o episódio analisado aqui se chama, a propósito, *HumacentiIpad*; o produto da Apple é logo reconhecido, mas o jogo de palavras em inglês é menos evidente para o público italiano em comparação com o norte-americano. A primeira referência é sobre *Human Centipede*, um filme de terror holandês de 2009, do qual *South Park* retoma a trama principal. Os trocadilhos, ao mesmo tempo, deliciam e torturam o tradutor, pois permitem desafiar a língua e testar as suas potencialidades: um desafio em que, na maioria das vezes, se perde, mas, por isso mesmo, torna-se ainda mais satisfatório quando se vence. Quais são então as alternativas do tradutor para dublagem para esse episódio de *South Park*? O filme em questão saiu na Itália com o título original, portanto não há nenhuma tradução anterior à qual se remeter. Seria possível criar *ex novo* um jogo de palavras, mas se perderia inevitavelmente a forte atração do título e da trama.<sup>17</sup> Enfim, durante uma cena em que aparece a versão *cartoon* de Steve Jobs apresentando seu projeto absurdo, é exibido ao fundo a palavra “HumacentiIpad” com a mesma ilustração que aparece no filme original: o tradutor para dublagem deve se resignar com uma perda parcial (como o filme

---

<sup>16</sup> N. T.: a fala dublada disponibilizada ao público brasileiro para esse trecho é a seguinte: “Tom, é um dia muito especial para os usuários Apple. Será apresentado o primeiro CENTOiPAD Humano! E como jogada de marketing, a Apple uniu forças com a BestBuy [...] para doar o primeiro CENTOiPAD Humano para um garoto [...]”.

<sup>17</sup> O tradutor para dublagem deve propor ao menos três títulos diferentes para o filme, sabendo que não tem voz no que concerne à escolha final. O tradutor que trabalhou no episódio em questão propôs como segunda escolha “Una mela al giorno toglie Steve Jobs di torno” (Uma maçã por dia mantém Steve Jobs longe) e “La mela marcia” (A maçã estragada): soluções que procuram manter a referência à Apple e passar de algum modo o elemento de perigo, mas que estão muito distantes do jogo de palavras original.

não é conhecido na Itália, o trocadilho não traduzido poderia não ser de compreensão imediata, ainda que se esclareça durante o desenvolvimento do episódio) e, sobretudo, com a necessidade de manter a expressão inglesa nas falas italianas:

STEVE JOBS Ormai hai accettato!!/ HumancentiPad! [...] Vi presento / lo HumancentiPad!<sup>18</sup>

Outro problema que surgiu na fase da tradução para dublagem diz respeito à terminologia da informática, mais precisamente à opção de se manter ou não certas tecnicidades.

A partir do script inglês:

LESLIE Do you know if your friend has a Verizon or AT&T mobile number [...]?  
STAN I think Verizon.

Eis a versão dublada:

LESLIE Sai per caso se il vostro amico ha un numero Verizon o AT&T [...]?  
STAN Credo Verizon.<sup>19</sup>

O tradutor para dublagem possivelmente teve que procurar informações ligadas a Verizon e AT&T, descobrindo que se trata das duas maiores empresas de telecomunicação norte-americanas, constantemente em luta pelo domínio do mercado. Aqui, a escolha do tradutor para dublagem, que poderia facilmente deslocar a fala e omitir os nomes, foi feita justamente pela vontade de manter certas especificidades notáveis para os entendidos em informática, que talvez sejam menos familiares para o resto do público, mas que, por sua vez, adquire dessa forma novos conhecimentos.<sup>20</sup> Posto que toda tradução pode sempre ser melhorada, provavelmente o tradutor do episódio modificaria a ordem das

---

<sup>18</sup> N. T.: na versão brasileira, as falas correspondentes ao trecho citado são: “Mas eles aceitaram! O CENTOiPad Humano [...] Eu apresento o CENTOiPad Humano!”

<sup>19</sup> Todas as falas retiradas do filme italiano foram gentilmente cedidas pela O.D.S. de Turim, que realiza a dublagem italiana do desenho.

<sup>20</sup> N. T.: a versão brasileira elegeu outro caminho e omitiu a menção às marcas citadas nas falas, adaptando-as, porém, de modo a substituir as falas originais por outras de conteúdo semelhante e, acima de tudo, perfeitamente aplicáveis ao contexto, aproveitando o fato de tais marcas não aparecerem graficamente na cena em questão. Eis o diálogo apresentado na dublagem brasileira: “LESLIE: Você sabe se seu amigo tem um número de celular associado à conta da Apple? STAN: Eu acho que sim”.

palavras na segunda fala, que soa como um decalque do inglês, em "*Verizon, credo*"<sup>21</sup>.

Portanto, quanto mais o filme original se orientar para a cultura de partida, maiores serão as dificuldades da tradução para dublagem: *South Park* é vendido e conhecido no mundo todo, mas suas raízes são decididamente americanas. Isso induz a uma reflexão sobre uma característica que a tradução audiovisual – salvo raríssimas exceções – não tem: a possibilidade de retraduzir com o passar do tempo, como acontece com a tradução literária. A dublagem moderna envelhece menos em relação à língua literária, dada a naturalidade que o diálogo deve ter ao adequar-se às situações e gírias específicas, mas essa atenção é fenômeno recente: os filmes dublados nos anos 50 tendiam a usar indistintamente um italiano rebuscado, mesmo que às vezes completamente fora do registro. Não faltavam também ingenuidades, deslizes ou decalques evidentes: pensemos no filme *Gli uccelli* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock, e na fala de Tippi Hedren durante um telefonema: "*Pronto, Charlie, è Melania!*" ("Alô, Charlie, é Melania!"), ou, em *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), em que James Stewart pergunta à simpática Stella: "*Mi organizzerebbe un panino imbottito?*" ("Me prepararia um pãozinho recheado?"). Mesmo assim, esses filmes não são modernizados como acontece com traduções literárias,<sup>22</sup> certamente por motivos econômicos (tendo em vista que a dura pena se consegue trabalhar em novas produções, imagine retomar aquelas já finalizadas), mas também pela forte identificação do ator com sua "voz" italiana.

## Conclusão

A partir dos poucos exemplos apresentados, percebe-se que a afirmação de Bruno Osimo a respeito da implícita perda de diversidade cultural na dublagem nem sempre é válida: com *South Park* e suas dezesseis temporadas, o espectador italiano deve se confrontar com estímulos sempre novos, que se multiplicam exponencialmente considerando o panorama geral, incluindo todas as séries de televisão ou produções cinematográficas com que o público entra em contato. A tradução para dublagem torna-se conhecimento se propõe novos desafios e evita simplificações excessivas, que geram apenas empobrecimento cultural.

A tradução para dublagem e a dublagem italianas são consideradas as melhores<sup>23</sup>, todavia, entre os profissionais da dublagem é comum a opinião de

---

<sup>21</sup> N. T.: Segundo Heloísa Barbosa, o decalque "consiste em traduzir literalmente sintagmas ou tipos frasais da LO [língua original] no TLT [texto na língua da tradução]" (2020, p. 83). Trata-se de um procedimento tradutório aceitável quando tais sintagmas ou tipos frasais não possuem ainda correspondentes na língua da tradução, porém, condenável quando os possuem.

<sup>22</sup> Para aprofundamentos sobre o envelhecimento das traduções, ver POPOVIČ, 2006.

<sup>23</sup> A prática extensiva da dublagem na Itália remonta à década de 1930. Segundo Szarkowska (2005), no intervalo entre as duas Grandes Guerras Mundiais, os governos de Itália, Espanha e Alemanha

que o nível esteja progressivamente caindo, seja por causa dos ritmos frenéticos que tornam impossível buscar uma solução não banal ou realizar uma revisão atenta (PAOLINELLI e DI FORTUNATO, 2005, p. 22), seja pela ausência de formação adequada para as novas gerações: isso leva os detratores a atribuir a responsabilidade do empobrecimento linguístico geral sobretudo ao "dublês"<sup>24</sup>, cujo repertório entraria de maneira tão enraizada no uso que até mesmo os roteiristas de produções italianas seriam influenciados por ele, retomando e consolidando as falhas desse tipo de tradução. Encontrar a solução do problema é ainda mais difícil por causa da concorrência da internet e do *streaming*, que impõem à dublagem uma velocidade de fruição impossível de se alcançar com a organização atual.

Dado o número de competências a se dominar, que, como foi demonstrado, não são apenas de âmbito linguístico, mas, para além de uma sensibilidade de tipo cultural, envolvem também a capacidade técnica, é evidente que o ofício de tradutor para dublagem exige certa preparação. A tradução para dublagem (e, em seguida, a dublagem) mesmo não sendo perfeita, é a única alternativa profissional para o público que não domina uma segunda língua e deseja assistir um produto audiovisual estrangeiro: pensa-se no fenômeno da legendagem de séries televisivas estrangeiras, realizadas e difundidas em rede por amadores, que atualmente é uma prática consolidada, mas que não garante nem qualidade nem precisão da tradução justamente por conta da formação amadorística de quem se ocupa dela, gerando um produto adequado apenas a um consumo veloz e pouco exigente; o verdadeiro apaixonado, depois de ter satisfeito a curiosidade de saber "o que acontece depois", irá se voltar a soluções mais profissionais.

Seria desejável reconhecer, além disso, a importância da tradução para dublagem e da dublagem também em âmbito internacional: muitos diretores norte-americanos reconhecem que depende disso o sucesso de seus filmes no mercado italiano. Enquanto o cinema americano é exportado em escala mundial, o cinema italiano é, por sua vez, exportado principalmente na Europa: sem entrar no mérito da questão econômica, justamente pelo fato de que a melhor fruição é aquela de um filme devidamente adaptado e dublado, uma possível resposta à escassa difusão dos produtos audiovisuais italianos originais (ou seja, não objeto de *remake*) poderia vir bem daqui.

---

adotaram medidas para impedir a veiculação de outros idiomas que não os nacionais nas salas de cinema. Isso levou ao aprimoramento de técnicas que fazem a dublagem desses países serem consideradas as melhores do mundo, ao lado de outros países que privilegiam a dublagem, como o Brasil e a França.

<sup>24</sup> Tipo de linguagem específica da dublagem que, assim como o "tradutorês", mantém traços da língua de origem que não soam naturais na língua de chegada.



## REFERÊNCIAS

AALTOONEN, Sikku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Boston: Multilingual Matters, 2000.

CONTRATTO NAZIONALE DEL DOPPIAGGIO. Disponível em: <https://aidac.it/images/pdf/ccnl.pdf>. Último acesso em 14/11/2012.

FRANCO, Eliana P. C.; ARAÚJO, Vera Santiago. Questões terminológico-conceituais no campo da Tradução Audiovisual (TAV). **Tradução em Revista** vol. 11, n. 2, 2011.

OSIMO, Bruno. **Manuale del traduttore**. Guida pratica con glossario. Milano: Hoepli, 2004.

OTTONI, Filippo. **Intervento A.I.D.A.C. al Media Mundus Public Hearing**, 26 Giugno 2008. Disponível em: [http://guide.supereva.it/doppiaggio\\_e\\_doppiatori/interventi/2008/06/333759.shtml](http://guide.supereva.it/doppiaggio_e_doppiatori/interventi/2008/06/333759.shtml). Último acesso em 15/07/2012.

PAOLINELLI, Mario; DI FORTUNATO, Eleonora (eds.). **Barriere linguistiche e circolazione delle opere visive: la questione doppiaggio**. Roma: Aidac Group, 1996.

PAOLINELLI, Mario; DI FORTUNATO, Eleonora. **Tradurre per il doppiaggio**. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta. Milano: Hoepli, 2005.

PAOLINELLI, Mario. Doppiaggio. La traduzione odiata, **Produzione e cultura**, 7.1 (1993): 30-31.

PAVESI, Maria. Pronouns in Film Dubbing and the Dynamics of Audiovisual Communication, **VIAL (Vigo International Journal of Applied Linguistics)**, 6 (2009): 89-107.

PEREGO, Elisa. **La traduzione audiovisiva**. Roma: Carocci, 2005.

POPOVIČ, Anton. **La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva**. Milano: Hoepli, 2006.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

SZARKOWSKA, Agnieszka. The Power of Film Translation. **Translation Journal**, Volume 9, n. 2, 2005. Disponível em: <https://translationjournal.net/journal/32film.htm>. Último acesso em 10/12/2020.

Data de envio: 30/09/2020  
Data de aprovação: 01/12/2020  
Data de publicação: 21/12/2020