

2. Fundamentação teórica

Conforme foi dito na introdução, este trabalho tem dois objetivos principais: apresentar criticamente o processo de produção da legenda fechada e discutir o seu estatuto de tradução. Para tanto, antes de qualquer outra reflexão, é preciso estabelecer uma terminologia que inclua todos os tipos de legenda fechada que têm os surdos como público-alvo já que, como mencionamos, a tecnologia foi sendo adaptada nos vários países em que foi aplicada e hoje as diversas técnicas têm características muito diferentes. Por isso, seguindo a sugestão da professora Vera Lucia Santiago Araújo,⁴ o recurso que pretendemos estudar será chamado a partir de agora de *legenda fechada para surdos e ensurdecidos* (LFSE). Acreditamos que essa terminologia evitará qualquer confusão sobre qual é exatamente o nosso objeto de estudo.

Com relação à fundamentação teórica utilizada, irei me basear na teoria dos polissistemas de Even-Zohar e em algumas contribuições dos Estudos Descritivos da Tradução (DTS – sigla em inglês *Description Translation Studies*), além de arrolar diversos conceitos sobre tradução elaborados por diferentes correntes para iluminar a discussão proposta no segundo objetivo do trabalho. Por se tratar de uma teoria extensa, ela será apresentada de maneira dividida. Neste capítulo discorrerei, de forma resumida, sobre o modelo polissistêmico e as contribuições dos DTS, além de sobre a adaptação feita por Carvalho desses modelos para incluir a tradução audiovisual. Os diferentes conceitos de tradução serão abordados no capítulo 4, antes de passarmos à discussão propriamente dita sobre a possibilidade de considerarmos a LFSE como uma modalidade de tradução.

2.1. A teoria dos polissistemas

A teoria dos polissistemas foi proposta no fim da década de 1960 pelo teórico israelense Itamar Even-Zohar, com base na concepção sistêmica dos formalistas russos do Círculo Linguístico de Moscou. O modelo, que já sofreu alterações feitas pelo próprio autor, parte do princípio de que a sociedade é

⁴ Sugestão feita durante a defesa desta dissertação, realizada em 28 de janeiro de 2010, na PUC-Rio.

formada por polissistemas⁵: um entrecruzamento e uma sobreposição de redes de relações – também chamadas de sistemas – que podem ser tomadas “como hipótese para um determinado conjunto de pressupostos observáveis (“ocorrências”/ “fenômenos”)” (Even-Zohar, 1990, p.27). Para ele, essas redes funcionam “como um todo estruturado cujos membros são interdependentes” (Ibid.) e formam uma estrutura dinâmica, com regras próprias, que está em constante movimento e constante tensão, e cujos limites estão sempre sendo redefinidos.

Além disso, cada sistema é hierarquizado com base nas relações de seus elementos com outros elementos dentro do próprio sistema e com componentes de outros sistemas. Essas relações também não são estáveis, e os constituintes de um polissistema estão sempre tentando ocupar o que Even-Zohar chama de “centro” do polissistema, em oposição à “periferia” da estrutura. Esse movimento de disputa de poder entre os componentes é o que dá forma ao polissistema e o leva a se manter, já que dá a ele a possibilidade de se transformar sempre (Even-Zohar, 1990, p.16). Como observa o teórico,

[s]em o estímulo de uma “subcultura” forte, qualquer atividade canonizada tende a se tornar gradualmente estagnada. [...] Para o sistema, a estagnação é um problema operacional: a longo prazo, ela não permite que ele lide com as necessidades mutáveis da sociedade na qual ele funciona. (Ibid., p.17)

Outra característica dos polissistemas é o isomorfismo entre o polissistema e os sistemas que o compõem. Assim, apesar de ter normas e elementos próprios, um sistema obedece à organização e às restrições do polissistema que o engloba (Ibid., p.22).

Dentre os diversos polissistemas que compõem uma sociedade – como o artístico, o político e o religioso –, Even-Zohar se detém sobre o literário. Para ele, a literatura é um desses polissistemas dinâmicos, e seus elementos também estão em constante tensão, disputando um lugar central. Assim, no polissistema literário, obras canônicas e formas literárias reverenciadas ocupam o centro do sistema, enquanto outros gêneros, como a literatura infantil, estão na periferia. Essa organização não se dá por causa de qualidades intrínsecas às obras canônicas, mas por causa da opinião de círculos dominantes de uma sociedade, que impõem seus modelos (Even-Zohar, 1990, p.8) – modelos esses que também se transformam sempre, acompanhando as mudanças do polissistema.

⁵ Nessa dissertação, os termos “polissistema” e “sistema” poderão ser usados intercambiavelmente. É preciso lembrar, no entanto, que, em qualquer ordem, eles se referem a entidades múltiplas, heterogêneas e complexas.

A partir desse paradigma, o autor israelense afirma ser possível investigar as relações existentes dentro dos sistemas e entre eles, além das mudanças provocadas pelas pressões entre centro e periferia, a fim de se chegar às leis que regem o comportamento dos polissistemas (Ibid., p.53). No caso do polissistema literário, ele permite estudar não apenas o texto em si, mas as atividades e relações entre os outros componentes do polissistema, como o produtor de textos e o leitor. Além disso, ao abandonar de vez as análises literárias baseadas em juízos de valor, única alternativa proposta até então, a teoria admite o estudo de literaturas consideradas periféricas, de modo a entender melhor as que ocupam posições centrais (Ibid.). Resumindo, ela “nos convida a pensar em termos de funções, conexões e inter-relações. A contextualização de fenômenos individuais é o mais importante” (Hermans, 1999, p.33).

Even-Zohar também foi o primeiro estudioso a incluir a literatura traduzida em sua teoria. Para o autor, ela forma um sistema dentro do polissistema literário e ocupa, na maioria dos casos, um lugar periférico, obedecendo às normas da estrutura maior e influenciando os outros participantes do sistema e sendo por eles influenciada. O teórico israelense afirma que o lugar ocupado pela tradução e sua importância no sistema literário criam uma visão de tradução naquela determinada sociedade e se imprime nas estratégias usadas na prática, criando modelos de tradução e permitindo ou não que o tradutor quebre essas convenções.

Carolina Alfaro de Carvalho, em sua dissertação de mestrado defendida em 2005, usou o modelo de sistema de literatura traduzida criado por Even-Zohar para estudar a tradução audiovisual. Adaptando o polissistema literário, ela descreveu o que chamou de “polissistema audiovisual” de maneira a permitir que essa modalidade de tradução fosse estudada no contexto do modelo polissistêmico. Voltarei a essa adaptação mais adiante, na subseção 2.3.

Concluindo, pode-se dizer que Even-Zohar exclui o juízo de valor da sua teoria de tradução, colocando o foco na função da tradução dentro do polissistema. Ou seja, longe de serem algo isolado e produto de “combinações de opções linguísticas já prontas”, as traduções constituem “manifestações de ‘procedimentos’ gerais de tradução” (Baker, 1998, p. 178) que estão em vigor num determinado momento no polissistema literário para o qual a obra está sendo traduzida. Veremos a seguir como essa proposta foi utilizada por outros

teóricos para reagir “não só ao predomínio da linguística e às suas supostas limitações com respeito à análise de textos literários, mas também às abordagens tipicamente prescritivas que predominavam desde os primórdios das reflexões sobre tradução” (Martins, 2002, p.33).

2.2. Os Estudos Descritivos da Tradução

A teoria dos polissistemas foi extremamente importante para um grupo que, a partir de meados dos anos 1970, começou a tentar quebrar a visão da tradução como algo “de segunda mão e segunda classe [...] que estava condenado desde o começo e seria julgado, na melhor das hipóteses, em termos de relativa fidelidade, e, na pior, como um sacrilégio” (Hermans, 1985, p. 7-8). O grupo, chamado de *Manipulation Group*, não formava propriamente uma escola, mas tinha em comum

uma visão da literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deveria haver uma troca contínua entre modelos teóricos e estudos de caso; uma visão da tradução literária [que fosse] descritiva, com foco na cultura-alvo, funcional e sistêmica; e um interesse pelas normas e coerções que governam a produção e a recepção de traduções, pela relação entre a tradução e outros tipos de reescrita e pelo lugar e a função da literatura traduzida tanto num determinado sistema literário quanto na interação entre literaturas. (Hermans, 1985, p.10-11)

Oriundos de Israel e dos Países Baixos, os estudiosos do chamado *Manipulation Group* defendiam uma interação estreita entre a teoria e estudos de caso, “já que a teoria continua sendo uma tentativa de organização que é confirmada ou invalidada quando aplicada” (Hermans, 1985, p. 12). A partir dessa interação, eles desenvolveram o modelo teórico dos chamados Estudos Descritivos da Tradução (DTS), nome atribuído por James Holmes ao ramo aplicado dos Estudos da Tradução em seu artigo de 1988, *The Name and Nature of Translation Studies*, baseado em uma apresentação feita em um congresso em 1972, que propunha um nome para a disciplina e estabelecia um “mapa” da mesma, com divisões e subdivisões.

Os DTS defendem uma postura descritiva, em vez de prescritiva, do estudo das traduções. Ou seja, em vez de estabelecer regras para que novas traduções possam ser feitas e julgar as inúmeras traduções já existentes, propõem que o texto traduzido seja visto como ele é. Cabe ao estudioso apenas tentar determinar os vários fatores que o levaram a ter aquela determinada natureza, sem noções pré-concebidas do que a tradução deve ser. John Milton,

em seu livro *Tradução: teoria e prática*, diz que as questões propostas por um seguidor de Even-Zohar

são diferentes das de quem estuda a traduzibilidade de um texto. Ele não perguntará: 'Apreendeu o tradutor A a essência do texto melhor do que o tradutor B?'; mas sim 'Qual é a posição das traduções A e B dentro de sua literatura?'; e 'Qual é a relação entre as traduções A e B?'. (Milton, 1998, p.188)

Como afirma Hermans, para os DTS, “uma tradução (literária) é tudo que for considerado como tradução (literária) por uma certa comunidade cultural durante um certo tempo” (1985, p. 12), ou seja, um texto é considerado tradução por ter circulado como tal na cultura-alvo, pelo menos por um dado período, constituindo assim um objeto de pesquisa legítimo dos Estudos da Tradução.

Essa postura não-prescritiva implica em uma análise das traduções que tem como ponto de partida o texto-alvo, e não mais o de origem. Para os acadêmicos dos DTS, “a investigação do fenômeno de tradução começa com o fato empírico, ou seja, o próprio texto traduzido” (Ibid., p.13). A partir disso, as questões essencialistas sobre a “essência prototípica da tradução” (Ibid.) não se aplicam mais, e devem abrir caminho para uma visão funcional da prática tradutória. Essa ideia permitiu que os acadêmicos passassem a ver a tradução como um todo e incluíssem em seus trabalhos não só um estudo do texto traduzido, mas também uma consideração sobre as forças e restrições que circundaram o processo de produção daquele texto, a relação do mesmo com outras traduções, e a recepção por parte do público-alvo, entre outros fatores.

O resultado desse conjunto de conceitos, para Hermans, foi uma expansão nos temas estudados pela disciplina de Estudos da Tradução, já que “qualquer fenômeno ligado [ao processo tradutório], em seu sentido mais amplo, se tornou objeto de estudo” (Hermans, 1985, p. 14). Outra vantagem obtida a partir deles foi o fato de as pesquisas terem se tornado mais “coerentes e voltadas para um objetivo”, pois passaram a se basear em uma “concepção definida de literatura” e se mantiveram atentas à troca que ocorre entre a teoria e a prática (Ibid.).

É claro que essa postura também suscitou críticas por parte de outros teóricos. Martins relata, por exemplo, que muitos apontam para a “preocupação de fugir ao prescritivismo e aos juízos de valor inerentes ao mesmo [que] leva, algumas vezes, os descritivistas a buscarem uma postura 'neutra', eximindo-se de elaborar reflexões críticas” (Martins, 2002, p. 45). A própria denominação “descritivista” poderia contribuir para isso, já que é ampla e pode suscitar que as

análises sejam feitas de modo mais factual, “[e]mbora não haja, na bibliografia básica da disciplina, estudos que endossem ou encorajem uma observação acrítica” (Martins, 2002, p. 46).

Apesar das críticas e das lacunas – inerentes a toda e qualquer teoria –, é inegável a importância da proposta dos DTS, que, como afirma Carvalho, inclui em seus estudos “todas as formas de tradução, inclusive as que até pouco tempo atrás eram excluídas do escopo da área, como a interpretação e a tradução audiovisual” (Carvalho, 2005, p. 40). Para fins deste trabalho, essa proposta se torna ainda mais importante devido a dois conceitos elaborados pelos teóricos descritivistas, os de *norma* e de *patronagem*. É o que explicitaremos a seguir.

2.2.1. Normas

Partindo da teoria dos polissistemas e do “mapa” de Holmes para a disciplina Estudos da Tradução, o também israelense Gideon Toury foi um dos estudiosos que chamaram a atenção para a necessidade de se estabelecer um ramo descritivo para os DTS, de modo a observar as regularidades de comportamento dos tradutores e não mais fazer juízos de valor sobre as traduções, nem recomendações sobre comportamentos “corretos”. Para ele, “apenas um ramo de estudo desse tipo pode garantir que as descobertas de estudos isolados serão testadas e comparadas intersubjetivamente, e que os próprios estudos poderão ser reaplicados, pelo menos em teoria, facilitando assim um acúmulo de conhecimento” (Toury, 1995, p.3).

Espelhando-se em Even-Zohar, Toury defende que a posição ou função de uma tradução “dentro de uma cultura receptora (ou de uma determinada parte dela) deve ser vista como um fator importante na construção do produto, em termos de modelos, representações linguísticas ou ambos”, e salienta o fato de que “as traduções sempre surgem dentro de um ambiente cultural e têm o objetivo de suprir certas necessidades deste e/ou ocupar certos 'lugares' neste”. Além disso, afirma que a função que cada tradução deverá ocupar “inevitavelmente também governará as estratégias que são utilizadas durante o processo de produção do texto em questão, logo, do processo tradutório em si” (Ibid., p. 12).

Com o objetivo de listar essas estratégias que regem o comportamento

tradutório, Toury criou o conceito de *norma*, ou seja, restrições socioculturais "adquiridas pelos indivíduos durante sua socialização [que] sempre implicam em *sanções*" (Toury, 1995, p.55). Dentro de uma comunidade, elas servem como critério através do qual comportamentos são avaliados e ajudam a distinguir uma regularidade de comportamento em situações recorrentes do mesmo tipo (Ibid.).

Segundo o autor israelense, as normas se dividem em três grupos principais: a norma inicial, as normas preliminares e as normas operacionais. A norma inicial rege a decisão básica do tradutor entre fazer uma tradução que Toury chama de *adequada* ou uma tradução *aceitável*. Ou seja, entre realizar uma tradução que reproduz as relações textuais do texto-fonte ou que adota as normas linguísticas e literárias da cultura de chegada. Já o segundo grupo corresponde essencialmente às normas decorrentes da existência e natureza de uma política de tradução. O terceiro consiste no conjunto de normas que regulam o próprio ato de traduzir, como a escolha do vocabulário ou do registro a ser utilizado. No entanto, o autor lembra que toda e qualquer norma depende da posição da tradução (tanto da atividade quanto de seus produtos) na cultura-alvo, e não é garantido que uma norma se aplique a todos os setores de uma sociedade e muito menos a todas as culturas. "Afim, a importância de uma norma é determinada pelo sistema no qual ela opera" (Toury, 1995, p.60).

Além disso, o autor salienta que as normas são entidades instáveis e mutáveis. Primeiro, por causa do fator histórico. De acordo com Toury, normas são datadas, e mudanças na sociedade implicarão certamente mudanças nas coerções vigentes nela. Segundo, porque os tradutores não são totalmente passivos às normas e ajudam a modelar o processo, da mesma maneira que a crítica de tradução e até a não obediência às normas, entre outros fatores, o fazem (Ibid., p. 62-64).

2.2.2. Patronagem

As ideias de Toury explicitadas acima foram usadas ainda por outro importante teórico do *Manipulation Group*: André Lefevere. Da mesma maneira que Even-Zohar e Toury, o estudioso flamengo priorizou em sua teoria "o referencial do polo receptor, concebendo a tradução como um sistema que interage com vários outros sistemas semióticos deste polo e como uma força modeladora de sua literatura, mas acrescent[ou]-lhes novas dimensões, das

quais as mais destacadas são a política e a de poder” (Martins, 2002, p.41).

Vista dessa maneira, a tradução passa a ser uma das muitas formas de “reescrita”, ou seja, algo que “reflete uma certa ideologia e uma poética, e, enquanto tal, manipula a literatura de modo que ela funcione, em dada sociedade, de determinada maneira. Uma reescrita é uma manipulação, feita a serviço do poder” (Lefevere, 1992, p.viii)⁶. Assim, “contribui para a construção da 'imagem' de um escritor e/ou de uma obra literária” (Lefevere & Bassnett, 1990, p.10), e estudá-la é de suma importância, já que ela “oferece uma maneira de entender como essas manipulações ocorrem” (Ibid., p.13).

Para Lefevere, existem dois mecanismos de controle “que fazem com que o sistema literário não deixe de acompanhar o passo dos outros subsistemas que formam a sociedade” (1992, p. 14): um interno e outro externo ao sistema.

O primeiro tenta controlar o sistema literário de dentro, respeitando os parâmetros estabelecidos pelo segundo fator. Em termos concretos, o primeiro mecanismo é representado pelo “profissional” [...] [que] vai, ocasionalmente, reprimir certas obras literárias que se opõem de maneira demasiado explícita à ideia dominante do que a literatura deveria ser. (Ibid.)

Já o segundo mecanismo de controle age de maneira externa e é chamado por Lefevere de *patronagem*, ou seja, “os poderes (pessoas, instituições) que podem incentivar ou impedir a leitura, a escrita ou a reescrita da literatura” (1992, p. 15). Fazem parte desse grupo indivíduos e grupos de pessoas que têm o poder de incentivar ou evitar que determinadas obras sejam consideradas centrais no sistema literário, como a mídia, universidades, partidos políticos, cortes reais, editores, etc. Lefevere afirma que a patronagem “tenta regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas” (Ibid.) e acaba sendo responsável por permitir ou impedir o acesso às obras e por definir uma série de regras que devem ser obedecidas pelo tradutor durante o processo tradutório. Segundo ele, “a aceitação da patronagem exige que escritores e reescritores trabalhem de acordo com os parâmetros estabelecidos por seus patronos e que eles aceitem e possam legitimar o status e o poder desses patronos” (Lefevere, 1992, p. 18).

Essas ideias de Lefevere desenvolvidas para o polissistema literário, assim como as de Even-Zohar e Toury apresentadas anteriormente, também

⁶ Usamos aqui a tradução de Maria Paula Frota em Frota, Maria Paula. “Traduzir é mesmo manipular?”, trabalho apresentado no IX Encontro Nacional de Tradutores, agosto/setembro de 2004. Inédito.

podem ser aplicadas à tradução audiovisual. Foi o que fez Carolina Alfaro de Carvalho em sua dissertação, em 2005, ao mapear o polissistema constituído por essa modalidade de tradução. Tendo em vista que, como já mencionamos, um dos objetivos deste trabalho é discutir a possibilidade de inclusão da LFSE no polissistema de tradução audiovisual, torna-se necessário explicitar mais a proposta de Carvalho. É o que veremos na próxima seção.

2.3. O polissistema audiovisual

Conforme já foi dito, Carvalho, em sua dissertação de mestrado defendida em 2005, descreveu o que chamou de “polissistema audiovisual” – uma adaptação do polissistema literário descrito por Even-Zohar. Para a autora, essa ampliação do modelo de Even-Zohar permite estudar a tradução audiovisual no contexto dos Estudos da Tradução – algo complicado devido à “dificuldade de delimitação e mesmo de denominação do conjunto heterogêneo [englobado] (...) sob o nome de tradução audiovisual” (Carvalho, 2005, p. 75). É como afirma Martinez:

Esse modelo reconhece a natureza polissemiótica e multidisciplinar da tradução audiovisual, incluindo entre seus agentes não apenas os produtores do *texto* audiovisual, seja original ou traduzido, mas todos os envolvidos na produção dos outros canais constituintes da mensagem audiovisual, como a música, os efeitos sonoros e a edição de imagens, além da direção e dos mecanismos de aquisição, distribuição e controle de produtos audiovisuais. (Martinez, 2007, p. 19)

Para Carvalho, assim como o polissistema literário, o polissistema audiovisual é constituído por uma rede de relações “estabelecidas entre ocorrências ou fenômenos observáveis, configurados tanto pelas inter-relações entre seus subsistemas quanto pela interação com sistemas adjacentes” (Carvalho, 2005, p. 68). Negociando o tempo todo seu status e seu papel dentro do sistema, os diversos elementos que o compõem se movimentam constantemente, disputando um lugar central. Também regido por normas que controlam seu funcionamento e pela patronagem, o polissistema audiovisual se entrecruza com outros polissistemas e é configurado internamente por vários sistemas. Dentre esses sistemas, Carvalho se ateu ao sistema de tradução audiovisual, por ela configurado.

Do mesmo modo que o sistema de literatura traduzida se submete ao polissistema literário, o sistema de tradução audiovisual reflete a hierarquia do

polissistema audiovisual, mas também possui leis e componentes próprios (Carvalho, 2005, p. 70). Por exemplo, são componentes do polissistema audiovisual profissionais, instituições, processos e mecanismos de controle envolvidos na produção e distribuição de programas dos mais variados gêneros exibidos nas televisões aberta e fechada, além da crítica especializada, circuitos de salas de cinema, agentes e processos de importação e exportação de filmes e o ensino de práticas relacionadas à área (Martinez, 2007, p. 18). Já o sistema de tradução audiovisual é formado, entre outros, por

produtoras e laboratórios voltados para a preparação e produção dos diversos meios e formatos de tradução audiovisual — película para projeção em cinemas, VHS, DVD, CD-Rom —, além de tradutores e revisores com conhecimentos específicos nos diferentes subsistemas — legendagem, *closed caption*, dublagem, *voice over*, *sites* e aplicativos na Internet, localização de programas de computação, etc. (Carvalho, 2005, p. 70)

Partindo de contribuições de Gambier (2003, p. 172-174), Carvalho descreve dez práticas que compõem o que chamou de “polissistema de tradução audiovisual” (2005, p.70), ao qual prefiro me referir como “sistema”: a tradução de roteiros, a dublagem, a audiodescrição, a narração, o *voice over*, a interpretação simultânea e consecutiva de eventos ao vivo, a legendagem simultânea, a legendagem aberta, o *surtitling* (também chamado de legenda eletrônica) e o *closed caption*.

A primeira atividade é a que mais se aproxima da tradução mais comumente conhecida: é a tradução de um texto escrito em uma língua para outro texto escrito. As cinco práticas seguintes trabalham sempre no registro oral. Assim, a dublagem é a substituição dos canais de áudio originais por enunciados gravados por atores (Carvalho, 2005, p. 94) e a narração é a substituição apenas das vozes em *off*, gravadas originalmente por um narrador. Já o *voice over* é uma sobreposição do canal de áudio original por enunciados gravados, mas que ainda mantém o original audível, e a audiodescrição é “uma técnica de descrição de (...) todo o detalhamento fundamental para estabelecer a compreensão de programas de televisão, peças teatrais, filmes e eventos” inserida nos espaços ou intervalos entre os diálogos da obra” (Site CPL, s/d, s/p). A tradução simultânea é a única das cinco práticas que não é pré-produzida e se destina a traduzir programas e eventos ao vivo.

As quatro últimas atividades têm características diferentes por serem o que Gottlieb (1992 *apud* Carvalho, 2005, p.76) chamou de traduções “diagonais”, ou seja, por envolverem a transformação de um original em código oral para um

produto traduzido em código escrito.⁷ Tanto a legendagem aberta quanto a legendagem simultânea e o *surtitling* têm basicamente as mesmas características e o mesmo objetivo: o de traduzir a fala dos personagens de uma obra em uma língua original para um texto escrito em outra língua. A diferença entre elas é que a legendagem aberta é pré-produzida e inserida na imagem do filme ou programa, enquanto a legendagem simultânea é feita ao mesmo tempo em que o evento a ser traduzido ocorre, e o *surtitling* não é inserido na tela, mas em uma projeção disposta abaixo dela. Já o *closed caption* ou LSFE, atividade à qual nos ateremos aqui, se difere das três demais por traduzir em texto não só a fala dos personagens, mas também os sinais sonoros existentes no original, como sons de portas batendo ou cachorros latindo, caso eles não apareçam na imagem. Além disso, ele pode ser uma tradução intralingual, ou seja, de uma fala em uma língua para um texto na mesma língua, ou interlingual – com as falas em uma língua e o texto em outra.

Entre as principais coerções que regem o sistema de tradução audiovisual, Carvalho afirma que “o tradutor de materiais audiovisuais deve saber manipular simultaneamente: as normas referentes à *modalidade* de tradução realizada, os parâmetros próprios do *meio* no qual o produto será distribuído ou transmitido, e as regras impostas por seus *clientes* diretos e indiretos” (Carvalho, 2005, p. 86). Por exemplo, tradutores que trabalham com atividades que lidam apenas com o registro oral, como a dublagem e o *voice over*, têm como principal restrição a necessidade de “adequação ao tempo de transmissão do áudio original e às imagens exibidas” (Carvalho, 2005, p. 76). No entanto, a força dessa coerção varia de acordo com cada modalidade e meio em que a tradução será exibida. Assim, na dublagem, é exigida um sincronismo do áudio na língua-alvo com o movimento dos lábios do personagem. Já no *voice over*, como o canal original é mantido audível, essa necessidade não existe. Entretanto, há a exigência de que a fala original seja resumida, já que o áudio sobreposto deve começar depois que o personagem começar a falar e acabar antes do fim de sua fala.

Da mesma forma, as últimas quatro modalidades compartilham as mesmas restrições temporais – suas traduções têm que se ajustar ao tempo do áudio transmitido. No entanto, apesar de todas sofrerem restrições espaciais – já

⁷ Voltaremos a essa característica mais à frente, durante o debate sobre o possível estatuto de tradução da LFSE.

que o texto tem apenas algumas linhas da tela para ocupar –, essa coerção varia de acordo com o meio. Por exemplo, em legendas abertas para a televisão, o tamanho máximo da linha de legenda fica entre 30 e 32 caracteres. Já no cinema, as linhas de legenda podem ter até 36 caracteres.

A função de cada modalidade também é importante e acarreta diferentes normas. Um bom exemplo é o caso das LFSE que, como já vimos e voltaremos a ver de modo mais aprofundado mais tarde, por terem como público alvo os surdos, exige que todos os sons, inclusive de campainha, portas batendo e outros, sejam transcritos na tela. Já nas legendas abertas, que têm como público espectadores ouvintes, tais sons não são indicados e apenas as falas são traduzidas.

O último conjunto de regras mencionado por Carvalho – o elaborado pelos clientes – é de extrema importância no sistema de tradução audiovisual, assim como, segundo Lefevere, ele o é no sistema de literatura traduzida. A maior parte dos clientes da tradução audiovisual, além de poder escolher o que será ou não traduzido e exibido nas televisões e cinemas, distribui para os tradutores manuais bastante rígidos, que chegam até a definir quais palavras devem ser utilizadas em determinadas situações.

Somando todas essas coerções, o tradutor de materiais audiovisuais, assim como o literário, mantém um comportamento padrão, a partir do qual é avaliado por seus patronos. Esse comportamento também ajuda a manter o poder e a influência da patronagem. Um bom exemplo dessas restrições no processo de produção de uma tradução audiovisual é dado pela pesquisadora e tradutora Lina Alvarenga. Para ela, um tradutor para legendas abertas precisa

saber quanto tempo o ator levou para dizer sua fala, calcular a relação tempo/caracteres e, só depois de obter o resultado desse cálculo, é que terá condições de confeccionar a legenda, isto é, tomar as decisões quanto à forma que será dada ao sentido do texto de partida, escolher os elementos sintáticos e lexicais que comporão o produto final, observar as recomendações do laboratório para o qual está prestando serviço, e muitas outras tarefas que fazem parte do processo tradutório de textos audiovisuais para legenda. (Alvarenga, 1998, p.215)

Todos esses exemplos nos levam a outra característica do sistema de tradução audiovisual igualmente compartilhada pelo de literatura traduzida: a falta de prestígio dos tradutores. Carvalho afirma que eles “frequentemente sequer são lembrados nas etapas de planejamento e produção de materiais, sendo incluídos às pressas já no processo de distribuição dos produtos” (2005, p. 81). Para tornar as coisas ainda mais difíceis, o público também costuma

criticar muito esses profissionais, especialmente nas modalidades em que o original e a tradução ficam acessíveis aos espectadores e podem ser cotejados.

Carvalho afirma que, para que a tradução e os tradutores do campo audiovisual tenham uma melhor imagem para o público, os responsáveis pelas produções dos materiais e a academia, é necessário “um esforço de integração com as pessoas à nossa volta – desde consumidores leigos até especialistas de outras áreas que [...] participam do processo de elaboração de distribuição dos produtos traduzidos”. Com isso, a autora justifica mais uma vez o uso da teoria polissistêmica, que permite “uma visão ampla e complexa das relações que configuram os sistemas” (2005, p. 82). Ela afirma acreditar que, com alguns ajustes, é possível fazer adaptar o modelo a todas as modalidades de tradução audiovisual “e assim ir chegando a um conjunto mais amplo de bases teóricas e metodológicas direcionadas a essa área como um todo” (Carvalho, 2005, p. 75).

Seguindo essa orientação, nos ateremos neste trabalho a descrever o subsistema de tradução para as LFSE de modo a tentar mapear ao menos parte do processo de produção dessa modalidade e discutir algumas de suas principais questões. É o que faremos no próximo capítulo.