

UM BREVE PANORAMA DA LEGENDA FECHADA PARA SURDOS E ENSURDECIDOS¹

Carolina Selvatici

Este trabalho pretende explicar, através da teoria dos polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução, o processo de produção da legenda fechada para surdos e ensurdecidos (LFSE)² e sua implantação no Brasil. Inspirado no trabalho feito por Carolina Alfaro de Carvalho em 2005 para as chamadas legendas abertas — ou seja, aquelas usadas em filmes voltados para o público ouvinte —, o presente artigo resume as características da LFSE, explica seu processo de realização e levanta uma discussão sobre a possibilidade de se usar o termo “tradução” para designar o processo que envolve a realização das legendas fechadas.

Por tratar de um assunto abrangente, este trabalho não pretende se aprofundar muito nas diversas questões, apenas apresentá-las brevemente. Um estudo mais elaborado foi realizado em minha dissertação de mestrado, intitulada *Closed Caption: conquistas e questões* (Selvatici, 2010).

A teoria dos polissistemas e os conceitos de norma e de patronagem

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 formada por polissistemas³: 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”)⁴ (Even-Zohar, 1990, p. 27). Para ele, essas redes funcionam “como um todo estruturado cujos membros são

¹ Artigo produzido a partir de dissertação de mestrado apresentada em janeiro de 2010 no Departamento de Letras da PUC-Rio. Trabalho apresentado no X Encontro Nacional de Tradutores e IV Encontro Internacional de Tradutores realizado em Ouro Preto-MG, entre os dias 7 e 10 de dezembro de 2009.

² Designação utilizada a partir de sugestão da professora Vera Lucia Santiago Araújo durante a defesa da dissertação na qual este artigo se baseia, realizada em janeiro de 2010.

³ Nesse artigo, 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.

⁴ Estas e todas as outras citações de obras não publicadas em língua portuguesa foram feitas por mim.

interdependentes” (Ibid.) e formam uma estrutura dinâmica, com regras próprias, que está em constante movimento e constante tensão, e cujos limites estão sendo constantemente 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. (1990, 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 (1990, 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.

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 (Even-Zohar, 1990, p. 53). No caso do polissistema literário, ele permite estudar não apenas o texto em si, mas as atividades e relações entre

os demais componentes que o integram, como o produtor de textos e o leitor. Além disso, ao abandonar de vez as análises literárias que privilegiam literaturas hegemônicas e obras canônicas, única alternativa proposta até então, a teoria admite o estudo de literaturas (bem como obras) 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 textuais para as traduções e permitindo ou não que o tradutor quebre essas convenções.

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 se encontram em vigor num determinado momento no polissistema literário para o qual a obra está sendo traduzida.

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 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” (Hermans, 1985, 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 dessas reflexões 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 fazem ressalvas à “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.

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” (Toury, 1995, p.12). 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.).

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 por meio 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 do lugar sistêmico ocupado pela 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).

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)⁵. 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

⁵ 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.

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 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.

O polissistema de tradução audiovisual

Carvalho, em sua tese de mestrado defendida em 1995, descreveu o que chamou de “polissistema audiovisual” — uma adaptação do polissistema literário descrito por Even-Zohar. Para a autora, o polissistema de tradução audiovisual, da mesma forma que o literário, contém elementos que disputam um lugar central e também é regido por normas que controlam seu funcionamento. Além disso, também é influenciado pela patronagem e tem obras canônicas e obras periféricas.

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, 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. 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 exigido 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 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 ocorre, segundo Lefevere, 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)

Carvalho afirma também 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 agora.

A legenda fechada ou *closed caption*

Segundo o site do Centro de Produção de Legendas (CPL), a maior produtora do Rio de Janeiro na realização de LFSE *off-line* e pioneira nessa técnica, que será explicada mais adiante, a LFSE “é um tipo de legenda que foi concebida para permitir aos surdos e pessoas com dificuldades auditivas o acesso a programas, comerciais e filmes veiculados na televisão, em vídeo e DVD” (s/d, s/p). Além disso, elas também atendem

a outros segmentos da sociedade, como idosos ensurdecidos, estrangeiros aprendendo o idioma, semi-analfabetos e crianças em fase de alfabetização [e] possibilita[m] o entendimento do áudio em locais onde o som da TV for inaudível: aeroportos, academias de ginástica, bares e restaurantes, hospitais, etc. (s/d, s/p)

Criada nos Estados Unidos, a técnica é chamada no país de *closed caption* por causa das características do modo de transmissão da legenda. Também segundo o site da CPL,

[a] imagem que vemos na televisão é formada por linhas (525, no caso do padrão NTSC, e 625, no caso do sistema PAL/SECAM) e pontos (o número irá variar de acordo com resolução do equipamento – aproximadamente 180 para VHS e 500 para Betacam, por exemplo).

A vigésima primeira linha é destinada ao *closed caption*, que é ali inserido como se fosse um código de barras, sendo, portanto, transmitido junto com a imagem.

Para que a linha 21 possa ser entendida pelo aparelho como uma informação que diz respeito ao referido recurso, se faz primordial que ele tenha um decodificador, o qual transformará aquele código de barras em caracteres e, conseqüentemente, em textos.

Somente o fato de o aparelho possuir um dispositivo de decodificação, entretanto, ainda não é suficiente para que a legenda apareça. É necessário que ele esteja ativado. Portanto, só usufrui desse recurso quem deseja ou precisa.

É possível ainda que se tenha mais de um canal de legenda oculta, os famosos CC1, CC2, CC3, CC4. Cada um deles [pode] conter informações diferentes. Uma opção, por exemplo, seria disponibilizar no CC1 a legenda em português para os brasileiros e no CC2 uma versão em inglês para estrangeiros aqui residentes. (s/d, s/p)

Além dos EUA, a legenda fechada já está presente em países como França, Inglaterra, Espanha, Japão e Canadá, sendo que o primeiro e o último já transmitem praticamente toda sua programação com a legenda oculta.

No Brasil, o primeiro programa transmitido com LFSEs foi o *Jornal Nacional*, da Rede Globo, em 1997. Desde então, o número de programas que disponibilizam o recurso vem crescendo e tende a aumentar ainda mais à medida que a Lei 10.098 de 2006, conhecida como Lei da Acessibilidade, for sendo implantada. Essa lei, que

estabelece a obrigatoriedade do uso desse tipo de legenda em programas de televisão, prevê que até 2019 toda a programação da televisão brasileira deverá ser transmitida com LFSEs (Costa Neto, 2008, p.17-18).

Existem dois tipos de LFSE: a *online* e a *offline*. O primeiro, também chamado de “legenda oculta em tempo real, é utilizado para a transcrição do áudio de programas ao vivo” (Site CPL, s/d). As legendas aparecem na tela, normalmente, no formato *roll-up*: “duas ou três linhas [são] mostradas no canto inferior esquerdo da tela, [e] cada linha nova que aparece desloca a(s) outra(s) para cima” (Costa Neto, 2008, p. 19). Esse tipo de legenda, usualmente, não sofre nenhum tipo de resumo nem segue padrão algum de sincronia com a fala do programa, o que dificulta seu entendimento por parte dos espectadores. Por isso, ela só é recomendada em casos em que não há outra opção, como os programas ao vivo já mencionados.

[Já a LFSE offline] é usad[a] para transcrever o áudio de programas gravados. Mais detalhad[a] e complet[a], [ela] utiliza diferentes recursos informativos como posicionamento, otimização de tempo de exposição, edição de texto e transcrição de informações não literais (música, trovoadas, tiros, entre outros) [que facilitam o entendimento do espectador surdo] (Ibid., p.19)

A legenda *online* pode ser produzida de duas maneiras: através da estenotipia e do reconhecimento de voz. A estenotipia é o recurso mais usado na produção do *closed caption online*. “O profissional responsável pela tarefa é um estenotipista, que opera um estenógrafo”, uma máquina de escrever similar às usadas em tribunais para registro dos julgamentos (Araújo, 2004, s/p). O teclado do estenógrafo é muito diferente dos normais e segue um padrão regido pela fonética aproximada das palavras e não por sua ortografia. Quando o profissional digita os fonemas, um programa de computador procura a palavra mais semelhante num dicionário pré-estabelecido (Araújo, 2002, s/p). O uso do estenógrafo acelera o processo de digitação — que levaria muito mais tempo caso cada letra das palavras tivesse que ser digitada. No entanto, ele também produz vários erros, já que o estenotipista precisa digitar muito rápido e pode pressionar a tecla errada. Além disso, como o processo é baseado na fonética das palavras, o computador pode reconhecer outra palavra que não a dita durante o programa.

O segundo tipo de técnica usada na produção das LFSEs *online* é o reconhecimento de voz.

[Esse recurso] funciona (...) com base em um banco de dados com milhares de vozes pré-gravadas. Dessa forma, o programa assimila uma série de formas com [as quais] os sons de uma palavra são pronunciados.

Quando o usuário dita algo para o software, sua voz é digitalizada e os sons emitidos comparados com aqueles gravados no banco de dados. Se o aplicativo encontrar semelhanças entre sons de sua coleção e aquilo que foi dito, a palavra aparece na tela em forma de texto. A base de dados desses programas pode ser atualizada e personalizada pelo usuário. Quanto mais ele personalizar sua biblioteca de gravações, mais palavras serão escritas corretamente, aumentando sua precisão” (Costa Neto, *op. cit.*, p. 22).

Essa técnica ainda causa muitos erros na produção das legendas, especialmente quando se trata de palavras homófonas (ex.: censo *ou* senso) ou de palavras que – juntas – formam o som de uma terceira palavra ou de uma expressão (ex.: vez passada *ou* vespa assada), mas, à medida que a tecnologia se desenvolve, esses erros tendem a diminuir. Além disso, o custo de formação de um profissional que trabalha com reconhecimento de voz é muito inferior ao de um estenotipista, o que pode contribuir para a proliferação da técnica no Brasil.

A LFSE *offline*, conhecida também como legenda oculta pós-produzida, é feita de apenas uma maneira, mais parecida com a das legendas produzidas para o público ouvinte, chamadas de legendas abertas. O profissional transcreve o texto, resumindo-o de forma a facilitar a leitura das legendas e a compreensão do programa por parte dos espectadores e evitando que as linhas de legendas ultrapassem o limite permitido de caracteres por linha. Outra semelhança com as legendas abertas é o formato *pop-on*, ou seja, uma legenda aparece “e, antes da próxima ser mostrada, ela desaparece, dando lugar à seguinte” (Costa Neto, 2008, p. 20).

No entanto, duas características fundamentais diferenciam as LFSE *offline* das legendas abertas. A primeira é a identificação dos falantes. Quando uma LFSE aparece, a pessoa que proferiu aquela sentença é identificada por seu nome em colchetes, por cores diferentes ou pelo posicionamento da legenda na tela, dependendo do padrão de cada emissora ou de cada país. No Brasil, o posicionamento e o nome da pessoa em colchetes são os recursos mais utilizados para que essa identificação aconteça.

A segunda característica é a explicitação de efeitos sonoros. Sempre que uma campainha soa, uma porta bate ou uma música toca, esse som deve ser descrito em forma de texto, já que o espectador surdo não tem acesso a ele. Em uma pesquisa feita pela professora Vera Lucia Santiago Araújo, os surdos chegaram a dizer que a explicitação é tão importante que seria necessária mesmo que a imagem já mostrasse o

som. Por exemplo, se a imagem mostrasse uma porta batendo, mas a LFSE não explicitasse o som, ela não seria uma boa legenda (Araújo, 2008, s/p).

Por apresentar essas duas características mencionadas acima e por ter um tempo maior de produção — que exige menos do profissional e permite que o texto seja revisado antes de ir ao ar —, a legenda *offline* é considerada o melhor processo de produção de LFSE. No entanto, especialmente por causa da grande quantidade de tempo exigida, algumas emissoras têm desenvolvido alternativas para tentar melhorar a qualidade de suas legendas. A Rede Globo, por exemplo, vem realizando um processo misto em programas como as novelas, cujos capítulos ficam prontos muito perto do horário de exibição, mas não são ao vivo. Assim, as LFSEs são realizadas através de um sistema de reconhecimento de voz, mas os erros do sistema são compensados por uma revisão feita antes que o programa vá ao ar (Costa Neto, 2008, p. 21). No caso de programas ao vivo, como os telejornais, a emissora tem aproveitado nas LFSEs os textos escritos para serem lidos no *teleprompter* pelos apresentadores. Assim, apesar dos telejornais serem dinâmicos e terem um roteiro que pode mudar até mesmo durante a sua exibição, a produção fica mais fácil para o estenotipista, que já tem uma base para trabalhar.

Assim, fica bastante claro a força que as normas técnicas e a patronagem têm sobre as LFSEs. Além de os responsáveis pela implantação das legendas poderem decidir o tipo de técnica a ser usada de acordo com suas necessidades, se vão privilegiar a qualidade ou o custo mais baixo ou elaborar manuais de redação para as traduções realizadas para suas emissoras, ela ainda é restringida pelas questões de sincronização e espaço, é uma tradução dita diagonal — como afirmada acima —, e tem que lidar com as diferenças entre registro oral e o escrito. Tudo isso leva muitos autores a questionarem o fato de a legenda, e em especial as LFSEs, poderem ser chamadas de tradução. É isso que discutiremos a seguir.

Legenda fechada é tradução?

Entre os teóricos que estudam a tradução, uma das grandes questões é se a tradução audiovisual pode ser considerada um tipo de tradução. Devido às suas diversas características extremamente específicas e às exigências técnicas para sua realização, ela seria considerada mais uma adaptação do que uma tradução em si.

O conceito de tradução é extremamente difícil de ser formulado de maneira absoluta. O próprio *Dictionary of Translation Studies*, obra de referência da área de Estudos da Tradução, define a tradução como

*[u]ma noção incrivelmente ampla que pode ser entendida de várias maneiras diferentes. Por exemplo, pode-se falar de tradução como um processo ou um produto e identificar subtipos como a tradução literária, a tradução técnica, a legendagem e a tradução mecânica. Além disso, apesar de se referir normalmente apenas à transferência de textos escritos, o termo às vezes também inclui a interpretação. (...) A tradução é frequentemente caracterizada de maneira metafórica e tem – entre muitas outras coisas – sido comparada a um jogo ou à construção de um mapa. No entanto, cada uma dessas analogias só tem como objetivo *capturar uma face em particular da tradução*. (Shuttleworth & Cowie, 1997, p. 181, grifos meus)*

Exatamente por essa dificuldade em se definir a tradução de uma forma mais fechada, diferentes propostas já foram feitas. A ideia de tradução mais presente no senso comum é que ela é uma reprodução fiel dos significados da língua original em que o texto foi escrito⁶. Ou seja, para a sociedade em geral, “o bom tradutor, fiel, é aquele que se mantém neutro, que não interfere na ‘mensagem’ e na intenção ‘originais’, vistas como transparentes e transportáveis” (Frota, 2000, p. 26). Essa ideia parte de uma visão universalista da linguagem, defendida por praticamente todos os estudiosos da língua até meados do século XX. Para os adeptos desta visão, a língua é apenas uma nomenclatura, uma lista de nomes que representa os significados que já estão na natureza — seja no mundo físico, seja na mente humana. De acordo com essa concepção, o homem não tem controle algum sobre os significados da língua. O mundo se impõe a ele, fornecendo significados estáveis, absolutos e universais. Segundo Leibniz, um dos pensadores dessa linha, todo homem nasce com um “abecedário de ideias”, “um grupo de ideias inatas que são ativadas e desenvolvidas pela experiência, mas que é latente em nossas mentes desde o começo” (Wierzbicka, 1992, p. 8). Desse modo, ele apenas aprende a “lista” de rótulos dados às “ideias latentes”, e a reproduz.

Nesse sentido, a escrita de textos é a reunião destes significados, uma simples codificação. Do mesmo modo, a leitura é uma simples decodificação — todos os homens terão a mesma interpretação do texto, porque os significados são absolutamente

⁶ Apesar dessa noção de tradução como reprodução fiel de significados ser hoje praticamente desconsiderada pelos estudiosos da área, acredito ser necessário incluí-la aqui justamente porque, conforme foi mencionado, um dos objetivos desse trabalho é reduzir a divisão entre teoria e prática. Como esta dissertação tem como alvo não só acadêmicos, mas também profissionais que não necessariamente se livraram dessa perspectiva de tradução nem têm contato com as teorias sobre tradução mais recentes, me pareceu importante explicitar também a teoria essencialista aqui, além de outras mais aceitas entre a comunidade dos estudiosos da tradução.

os mesmos para todos, em qualquer época e lugar. Já a tradução é vista pelos adeptos dessa corrente como uma atividade extremamente fácil e fechada porque, já que os significados são os mesmos, para se traduzir de uma língua A para uma língua B, basta substituir os nomes da língua A pelos nomes da língua B. Os universalistas relegam, então, ao tradutor “o papel de mero decodificador e reproduzidor” de sentidos (Frota, 2000, p. 29). Ele está ali apenas para realizar a tradução absolutamente fiel de um texto, que deve — e pode — reproduzir exatamente os mesmos significados de uma língua em outra.

No entanto, desde o início da década de 1950, a visão da linguagem foi sendo desnaturalizada para os estudiosos desse fenômeno. O advento do relativismo linguístico de Ferdinand de Saussure foi um dos fatores que levaram à hipótese de que é a língua que constitui a sociedade e o pensamento, e não o contrário.

Apesar de afirmar que a língua é um fato social, é preciso salientar a noção de sociedade usada por Saussure. Dentro de sua perspectiva, a sociedade é uma massa homogênea e a “língua forma um todo com a vida da massa social. Esta, sendo naturalmente inerte, aparece como um fator de conservação” (Saussure, 1970 [1916], p. 88). Além disso, Saussure afirma que não é possível estudar a língua considerando todas as transformações e forças às quais ela pode ser submetida. Para ele, “o único objeto real da Linguística é a vida normal e regular de um idioma já constituído” (1970 [1916], p. 86). Por isso, ele foca sua atenção no que chama de uma linguística da *langue*, ou seja, da língua como um sistema abstrato. Pode-se ver que ele supõe que a língua não é um sistema estático, mas, para poder estudá-la, ele exclui essas transformações, relegando-as a uma linguística que ele chama de *parole*, do uso — que seria impossível de estudar cientificamente, devido às suas frequentes transformações e à série de agentes que têm força sobre ela. Desse modo, ele toma a língua e os signos como algo cristalizado, assim como a sociedade a ela vinculada. Os indivíduos são assujeitados ao sistema, destinados a repetir significados fixos, que a coletividade construiu. Assim, dentro de um mesmo sistema e durante um mesmo estado de língua, pode-se dizer que a escrita e a leitura são também apenas codificações e decodificações de significados já existentes.

No entanto, como fica a tradução se os significados dentro de um sistema são fixos, dados, mas, por outro lado, cada “sistema linguístico contém uma análise do mundo exterior, que lhe é peculiar e que difere da de outras línguas” (Mounin, 1975, p. 50)? Podemos dizer que “a teoria saussuriana e o estruturalismo de uma maneira geral

[...] constituíram uma base teórica para a visão da tradução como uma atividade muitas vezes impossível e, portanto, ilegítima” (Frota, 2000, p.35). Já que não há mais uma correlação total de significados entre signos de diferentes línguas e os significantes e significados de cada língua são dados previamente,

caberia ao tradutor, supostamente conhecedor dos sistemas linguístico-culturais envolvidos em seu trabalho, traduzir o significado estrangeiro valendo-se de um arranjo permitido por sua língua. Esse ‘arranjo’, com frequência, exige operações complexas, por vezes, como visto, chegando a ser impossível. (Frota, 2000, p. 51)

Como então fugir a essa “impossibilidade da tradução” que acabou resultando da perspectiva saussuriana e de outras correntes anteriores a ele? Vários foram os desdobramentos teóricos que trouxeram soluções para ela. Um exemplo é a abordagem criada por um importante formalista russo e um dos fundadores do Círculo Linguístico de Moscou — grupo cujas ideias, conforme já mencionado, inspiraram Even-Zohar e os teóricos do DTS: Roman Jakobson. Em ensaio de 1959 intitulado, em na tradução brasileira, “Os aspectos linguísticos da tradução”, o teórico criticou veementemente a noção de indissolubilidade do signo linguístico proposta por Saussure e negou que significado e significante fossem, repetindo a imagem criada pelo estudioso suíço no Curso de Linguística Geral (1970 [1916]), dois lados de uma folha de papel. Para ele, durante o processo de comunicação, o destinatário da mensagem a decodifica. Ou seja, os significados não são estáveis dentro de uma mesma sociedade, mas cada pessoa, em cada situação, os lê de acordo não só com as ideias presentes dentro daquele sistema, mas também com sua individualidade.

[A]o traduzir de uma língua para a outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens em dois códigos diferentes. (Jakobson, 1995, p. 65)

Jakobson propôs que existem três tipos de tradução: a *intra*lingual ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio dos outros signos da mesma língua; a *inter*lingual ou tradução propriamente dita, que é a interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, e a *intersemi*ótica ou transmutação, ou a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-

verbais (1995, p. 64-65). Assim, o problema não é dizer se uma tradução é possível ou não, mas como estabelecer a “equivalência na diferença” (p. 65). Segundo ele,

[c]omo todo receptor de mensagens verbais, o linguista se comporta como intérprete dessas mensagens. Nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo sistema. (Jakobson, 1995, p. 66)

Essa noção do leitor como intérprete também foi usada pela teoria pós-estruturalista. Criada na década de 1970, ela partiu do relativismo e do estruturalismo saussuriano, mas elaborou algumas de suas noções de maneira bastante diferente e crítica em relação ao movimento anterior.

A teoria pós-estruturalista manteve a desnaturalização da língua trazida pelo relativismo e reforçou as ideias de que a língua é um fato social e de que os signos são produtos da língua. Além disso, os pós-estruturalistas salientaram a importância da noção de língua como sistema e retomaram uma ideia proposta por Saussure, mas depois de certo modo deixada de lado pelo linguista: a do *valor* dos signos. Saussure afirmou que dentro de cada sistema os significados e significantes não têm um valor ou uma identidade própria, e, sim, um valor dado na relação com outros elementos do sistema. “Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (1970 [1916], p. 136), disse ele. No entanto, ao retirar a influência das forças sócio-culturais e político-históricas da língua para estudá-la cientificamente, de forma abstrata e “cristalizada”, ele acabou abandonando essa ideia, já que passava a ver os significados como fixos, com um determinado valor. “Dizer que na língua tudo é negativo”, diz Saussure, “só é verdade em relação ao significante e ao significado tomados separadamente: desde que consideremos o signo tomado em sua totalidade, achamo-nos perante uma coisa positiva em sua ordem” (1970 [1916], p. 139). O pós-estruturalismo trouxe de volta essa noção, reafirmando as ideias de negatividade e diferença, ou seja, de que os signos só têm valor pela relação com seus pares.

Com isso, os pós-estruturalistas refutaram a crença de que os signos têm valor igual para todos os membros de uma sociedade e a de que o significado é colado ao significante como uma folha de papel, para citar a imagem usada por Saussure. Para esses teóricos, “a obviedade do significado dos enunciados não se dá em função do valor que suas palavras têm em um sistema linguístico independente de contexto” (Fish, 1980, p. 309), mas pode-se dizer que é o contrário: o significado de um enunciado se dá

não só pela relação com seu significante, mas também a partir do contexto em que ele é emitido, de quem o emite e de quem o escuta. Tornaram-se possíveis diversas interpretações e leituras diferentes dos mesmos significantes. “O texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (Arrojo, 2005 [1986], p. 23).

Ao reforçar a ideia de que os significados estão submetidos a diversas forças que agem dentro da língua, podemos dizer que os pós-estruturalistas rejeitaram as duas propostas de participação do sujeito apresentadas na linguística saussuriana. Conforme afirma Frota (2000, p. 61-62), o sujeito não é o poderoso sujeito da *parole*, que tem controle absoluto sobre o que diz, nem o sujeito da *langue*, completamente assujeitado ao sistema, ou seja, como mero reflexo de um sistema substancializado que o transcende e que não é em nada afetado por ele. Ele seria, sim, assujeitado, mas a forças histórico-políticas e sócio-culturais, que agem para formar os significados de acordo com o contexto em que os significados são emitidos. Como afirma Stanley Fish, ninguém “está preso ao significado que as palavras têm em um sistema linguístico normativo, nem é livre para dar a um enunciado o significado que quiser” (1980, p. 310).

Consequentemente, os pós-estruturalistas rejeitam a ideia de que a tradução é impossível, exatamente porque partem do princípio de que existem várias leituras de um mesmo texto. “Nossa tradução de qualquer texto [...] será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos *ser* o texto o texto original” (Arrojo, 2005 [1986], p. 44). Assim, salientam que não existe tradução absolutamente fiel, mas sim transformações. É como afirma Arrojo: “traduzir, mais do que transferir, é transformar: ‘transformar uma língua em outra, e um texto em outro’” (2005 [1986], p. 80).

Uma outra maneira de se entender e estudar a tradução foi proposta na década de 1970 pelos teóricos do modelo polissistêmico e dos Estudos Descritivos da Tradução.

Motivados [...] por um espírito de reação 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, esses estudiosos se propuseram a oferecer alternativas que lhes pareciam plausíveis. Em termos teóricos, houve um deslocamento do foco das pesquisas, que deixam de se voltar para hipotéticas traduções ideais fundadas em juízos de valor e se concentram em questões analíticas daqueles textos que, mesmo “imperfeitos” segundo alguns parâmetros de avaliação supostamente “universais”, funcionam como traduções numa determinada sociedade. (Martins, 2002, p. 34)

Como salientado por Martins, esse foco maior no polo receptor e não no texto original é uma das principais características dos DTS, abordagem para a qual, usando a citação de Hermans, “uma tradução (literária) é tudo que for considerado como tradução (literária) por uma certa comunidade cultural durante um certo tempo” (1985, p. 12). Toury também afirma que “uma tradução é um fato de qualquer sistema-alvo em que ela for considerada um fato” (1995, p. 29). Ou seja, como já afirmamos, para os DTS, um texto é considerado tradução por ter circulado como tal na cultura-alvo por, pelo menos, um dado período, constituindo, assim, um objeto de pesquisa legítimo dos estudiosos da área.

Na tentativa de explicitar e restringir esse conceito, Toury criou a noção de “tradução presumida”. Enfatizando mais uma vez o sistema-alvo e o caráter funcional da tradução, através dessa noção o autor afirma que pode ser considerado uma tradução todo texto que obedeça a três postulados: o do texto-fonte, o da transferência e o da relação. Assim, é preciso que a cultura-alvo tenha motivos para supor que “existe outro texto, em outra cultura/língua, que tem prioridade cronológica e lógica sobre [a suposta tradução]” (Toury, 1995, p. 34); que, durante o suposto processo de tradução, algumas características do texto-fonte tenham sido transferidas e que a possível tradução tenha relações concretas que a liguem ao suposto original. Todo texto que a cultura-alvo considera que obedece aos três postulados é considerado uma tradução pelas pessoas que fazem parte daquele sistema.

Se o conceito de tradução como um todo já é difícil de ser definido, o de tradução audiovisual traz ainda mais dificuldades. Devido às suas diversas características extremamente específicas e às exigências técnicas para sua realização, a tradução audiovisual às vezes é considerada mais uma adaptação que uma tradução em si. Por exemplo, o *Dictionary of Translation Studies* coloca a legendagem entre as formas de tradução, mas de forma aberta, afirmando que a legendagem é “um termo usado para se referir a um dos métodos de *transferência linguística* usado na *tradução* de tipos de comunicação audiovisual de massa como filmes e televisão” (Shuttleworth & Cowie, 1997, p.163, grifo meu).

Díaz Cintas e Remael afirmam que um dos grandes problemas da tradução audiovisual é que “[p]rogramas audiovisuais utilizam dois códigos, imagem e som” (2007b, p. 9). Com isso, essa atividade acabou ficando sujeita a uma série de restrições, como a necessidade de sincronia do sentido com as imagens e o ritmo das falas, o que a levou a ser vista como um tipo de adaptação. Para os autores, essa é uma das razões

pelas quais a tradução audiovisual “foi tradicionalmente ignorada pelos estudiosos da tradução até muito recentemente” (Ibid.).

No entanto, especialmente a partir das três noções de tradução cunhadas por Jakobson, muitos autores começaram a expandir seus conceitos, de modo a incluir a tradução audiovisual. Para eles, era uma mudança necessária, já que, “[t]odos esse modos de tradução apagaram os limites tradicionais entre a tradução e a interpretação e entre os códigos oral e escrito” (Gambier, 2003, p. 178). Ou seja, com o advento dos meios audiovisuais, “[a] tradução deve ser entendida a partir de uma perspectiva mais flexível, heterogênea e menos estática, que engloba uma série vasta de realidades empíricas e acompanha a natureza sempre mutável da prática” (Díaz Cintas & Remael, 2007b, p. 11).

Com base nessa proposta, teóricos começaram a desenvolver conceitos levando em conta as características específicas da tradução audiovisual. O próprio Gambier, por exemplo, afirma que essa atividade pode ser considerada tradução

se a tradução não for vista como uma simples transferência palavra por palavra, mas que engloba uma série de estratégias que podem incluir o resumo, a paráfrase, etc., e se a tradução for vista holisticamente, levando em consideração o gênero, o estilo do diretor, as necessidades dos espectadores [...] e a multimodalidade da comunicação audiovisual. (Gambier, 2003, p.178)

A noção de texto é expandida na tradução audiovisual, passando a incluir outros sistemas semióticos também implicados na construção do significado. A inclusão das características mencionadas acima por Gambier, entre outras, faz com que “o esforço para compreender não [...] [esteja] mais focado em um único sistema de sinais, em uma única lógica” (Gambier & Gottlieb, 2001, xviii), no caso, no componente verbal. Com isso, o conceito de equivalência é entendido através de uma perspectiva muito mais flexível do que em outras esferas da tradução — algo que pode ser visto com bons olhos. Se pensarmos na perspectiva descritivista, que defende uma “equivalência” mais focada nos interesses e necessidade do público-alvo e não no “sentido” do texto original, a tradução audiovisual ganha ainda maior legitimidade.

Por exemplo, para Gottlieb, traduções como as realizadas nas quatro modalidades de legendagem (a legendagem simultânea, a legendagem aberta, o *surtitling* e a LFSE), já mencionadas na descrição do polissistema de tradução audiovisual, não podem ser analisadas segundo os mesmos critérios que as traduções tradicionais porque são traduções “diagonais”, ou seja, exigem que o original em código

oral seja adaptado em código escrito (Gottlieb, 1992 apud Carvalho, 2005, p. 77⁷). Por causa dessa característica, não se pode exigir uma *fidelidade* — no sentido mais essencialista da palavra — ao texto original simplesmente porque a própria mudança de código, sem contar restrições como espaço e tempo, já alterará de forma profunda o registro do texto e a estrutura da frase, entre outras coisas.

Pode-se dizer que a inclusão da tradução audiovisual nos conceitos de tradução nos ajuda a afastar uma postura mais essencialista do senso comum, que acredita na tradução palavra por palavra e no transporte completo de significados estáveis. Podemos dizer, inclusive, que ela é um bom recurso para chamar a atenção do público para o processo tradutório, especialmente nas modalidades em que o original e a tradução ficam acessíveis ao espectador. No entanto, pode-se argumentar também que essa visão essencialista usada pelos autores mencionados acima para justificar a inclusão da tradução audiovisual já foi abandonada pelos estudiosos da tradução e não serviria como contraponto nem justificativa. Afinal, entre “exigir uma fidelidade absoluta e permitir que um texto seja totalmente mutilado existe uma grande diferença”⁸. O grande questionamento seria: será que a aceitação de novos estilos de tradução, como a tradução audiovisual, pela área dos Estudos da Tradução não ampliaria demais o conceito? Qual o limite para essa ampliação? Será que, ao tentar incluir a tradução audiovisual e a tradução para LFSE, estamos flexibilizando demais um conceito e enfraquecendo o campo de estudo?

No caso da legenda fechada para surdos, além das características que já faziam com que os estudiosos se afastassem do campo de estudo da tradução audiovisual, soma-se um outro componente: o fato de, na maioria dos casos, a prática não exigir a transposição “de uma língua fonte para uma língua-alvo, uma das características tradicionalmente definidoras de qualquer atividade tradutória” (Díaz Cintas & Remael, 2007b, p. 12). Com isso, disseminou-se a visão da LFSE como uma transcrição do conteúdo oral de um material audiovisual. No entanto, como já vimos, ela tem características muito parecidas com as de outras modalidades de tradução audiovisual e vem sendo incluída por diversos estudiosos dentro do campo dos Estudos da Tradução. Será, então, válido incluí-la definitivamente nessa área, apesar da opinião de alguns profissionais e do senso comum?

⁷ GOTTLIEB, H. (1994) Subtitling:diagonal translation. In: **Perspectives: Studies in Translatology**, v. 2, p. 101-121.

⁸ Comentário feito pela professora Maria Paula Frota durante a defesa da dissertação na qual este artigo é baseado.

Partindo dos conceitos de tradução mais flexíveis, alguns autores vêm defendendo essa inclusão. Por exemplo, Vera Lucia Santiago Araújo, uma das únicas autoras brasileiras a trabalhar com a LFSE, usa a proposta de Jakobson para defender a inclusão da legenda fechada nos tipos de tradução audiovisual. Para ela, a LFSE é uma tradução com características das modalidades intersemiótica e intralingual. Criticando as legendas atuais, onde ainda prevalece a legenda *on-line*, com menos edição e sem sinais sonoros, Araújo chega, inclusive, a dizer que a falta de qualidade das legendas atuais é influenciada pela visão da LFSE como transcrição:

Não deve ser do conhecimento dos profissionais da área de audiovisual que os estudos de tradução reconhecem a existência de três tipos de tradução: a interlinguística (texto de partida e chegada em línguas diferentes); a intralinguística (texto de partida e chegada na mesma língua); e a intersemiótica (texto de partida e chegada em meios semióticos diferentes, do visual para o verbal e vice-versa). [...] Até o governo parece compartilhar dessa visão, quando, ao aprovar a Lei da Acessibilidade (Norma Complementar 01/2006, portaria 310 de junho de 2006 que complementa o decreto 5296 de 204), não reconhece o status de tradução nem da legendagem para surdos e nem da audiodescrição para cegos. (Araújo, 2008, s/p)

Já Gambier acompanha os descritivistas e conceitua a LFSE com base no seu público-alvo. Para ele, a legenda fechada para surdos é um dos tipos mais desafiadores de tradução audiovisual porque tem diversos tipos de público: os surdos e ensurdecidos e os ouvintes. Além disso, esses diversos públicos apresentam diferentes níveis de conhecimento da língua, já que os surdos podem ter níveis de desenvolvimento da linguagem variados e os ouvintes podem ser imigrantes aprendendo a língua ou simplesmente pessoas assistindo à televisão no saguão de um aeroporto. Além da LFSE, Gambier também inclui todos os outros recursos de acessibilidade na tradução audiovisual, chegando inclusive a afirmar que “a palavra-chave da tradução audiovisual agora é a acessibilidade” (2003, p.179).

Díaz Cintas também é adepto da ideia defendida por Gambier. Para ele, os diversos tipos de recursos de acessibilidade — que dão aos deficientes acesso aos meios de comunicação — podem ser comparados à tradução e à interpretação porque esses dois processos permitem, desde sempre, o acesso à produção cultural de vários grupos de línguas nativas diferentes. Segundo ele,

[a] acessibilidade é uma forma de tradução e a tradução é uma forma de acessibilidade porque elas unem todos os grupos populacionais e garantem que os eventos culturais, no sentido mais amplo da palavra, possam ser aproveitados por todos. (Díaz Cintas et al., 2007a, p. 13-14)

Josélia Neves também acompanha essa noção de Gambier e de Díaz Cintas e reafirma o caráter de tradução da LFSE, dizendo que “o que é específico da legendagem aberta vai além da legendagem da transcrição das falas” (2007b, p. 132). Segundo ela, como nas outras modalidades de tradução audiovisual, é preciso analisar também sua característica intersemiótica, ou “o papel das informações não-verbais e paralinguísticas e os diferentes meios disponíveis para sua transmissão para o público surdo e ensurdecido” (p. 133). Além disso, ela acrescenta um outro conceito à visão do primeiro autor. Para a estudiosa portuguesa, não é nem necessário discutir se os diversos recursos de acessibilidade — inclusive a legenda fechada para surdos — constituem-se em tradução porque

a raison d'être da tradução audiovisual é levar os textos multimodais aos receptores que não têm acesso à mensagem completa ou porque não sabem a língua do original ou porque, por algum razão em especial, não podem ter acesso a algum aspecto da linguagem, como o som ou a imagem. (Neves, 2007a, p.90)

O único autor consultado que não inclui a noção da LFSE no conceito de tradução foi, conforme já foi dito, Costa Neto (2009). Em seu trabalho, ele fala da “transcrição do áudio para legendas” em diversos momentos (p. 19, 22, 27, etc.). O interessante é que o autor trabalha em uma produtora de LFSE que produz a legenda *off-line* — que, como já mencionamos acima, implica não apenas a transcrição de tudo que é dito, mas uma edição do conteúdo falado no programa, aproximando-se mais da chamada legenda comum, considerada tradução pela maioria dos profissionais do meio audiovisual. No entanto, vale salientar que o trabalho de Costa Neto analisa a LFSE através de um viés da área de Comunicação. Talvez por não pertencer à área dos Estudos da Tradução, sua visão do conceito seja menos atrelada às teorias defendidas hoje pelos estudiosos que se inserem nesse campo disciplinar.

Como vimos, a maior parte dos autores que trabalha hoje com a LFSE a inclui entre as modalidades de tradução audiovisual. No entanto, ainda não existe um consenso sobre que tipo de tradução ela é. Alguns autores, usando os conceitos definidos por Jakobson, a consideram uma tradução intralingual. Outros afirmam que ela é intersemiótica ou ainda que ela possui características dos dois tipos de tradução. No entanto, a legenda fechada para surdos pode ser uma tradução interlingual, como é o caso das legendas produzidas para estrangeiros nos Estados Unidos e Canadá. Ou seja, a

questão da inclusão da modalidade na área dos Estudos da Tradução não é simples. O problema não é simplesmente convencer os profissionais de que a LFSE é um tipo de tradução, porque mesmo dentro da academia não há um consenso sobre onde ela se encaixa exatamente. O debate ainda é longo e acredito que trabalhos como este o incentivem.

De qualquer forma, penso que os estudiosos que dão à LFSE o estatuto de tradução o fazem com razão. Se levarmos em conta todas as características explicitadas, vemos que a legenda fechada para surdos e ensurdecidos contém muito mais características próximas da tradução do que da transcrição. Ela pode ser vista como uma tradução intersemiótica, se usarmos a proposta de Jakobson, ou diagonal, com base na teoria de Gottlieb — ou seja, durante o processo de produção, ocorre uma mudança do código oral para o código escrito. Além disso, ela obedece aos três postulados da tradução presumida de Toury: tem um texto-fonte; durante o processo de tradução, algumas características desse texto-fonte são transferidas para a tradução, e ela tem relações concretas que a liguem ao suposto original — podemos dizer que são relações mais do que concretas, já que a imagem está lá para validar o que está escrito na legenda. Por último, mas não menos importante, ela ainda obedece a normas e sofre a influência da patronagem, como afirmado por Toury e Lefevere. Ou seja, seu estatuto de tradução pode ser justificado a partir de diferentes abordagens desenvolvidas no campo dos Estudos da Tradução.

Proponho então, como sugere Bassnett, que pensemos “a tradução não tanto como uma categoria fechada, mas como uma série de práticas textuais nas quais o escritor e o leitor estão em conluio” (1998, p. 38). Ou seja, que entremos em “conluio” e criemos uma definição de tradução que inclua a LFSE como uma de suas formas. Proponho isso porque acredito que a produção da legenda fechada para surdos é muito mais do que uma transcrição e exige um conhecimento dos profissionais típico do requerido dos tradutores, como a capacidade de edição e o entendimento do público-alvo daquela tradução, entre outros. Também o faço porque penso que é necessário, politicamente, alinhar essa prática com a tradução para fortalecer o campo de pesquisa e a categoria de profissionais que se dedicam à LFSE.

Além disso, a inserção da legenda fechada para surdos e ensurdecidos no conceito de tradução possibilita a inclusão nos Estudos da Tradução de tipos de atividades que já são vistos como tradução pelo público em geral, apesar de apresentarem especificidades, como a tradução para legendas abertas ou a tradução para

a dublagem. Talvez a solução então seja exatamente essa: classificar as traduções, assim como hoje já se faz com a “tradução audiovisual”, cujo sintagma não pode ser separado.

Não se trata aqui de tentar exercer um certo poder da academia de forma arbitrária, mas, sim, de acompanhar outras teorias que já são aceitas dentro do nosso polissistema cultural. Nosso objetivo não é ampliar demasiadamente a ideia de tradução a ponto de incluir noções como as de adaptação ou paródia. Muito menos fazer os Estudos da Tradução perderem seu foco. É claro que é complicado definir um limite para essa ampliação e esse foco. Mas acredito que a inclusão da legendagem fechada como uma modalidade de tradução audiovisual qualificada, assim como o são a tradução para legendas abertas ou tradução para dublagem, enriquecem o campo dos Estudos da Tradução e permitem que suas diversas questões sejam cada vez mais levantadas, debatidas e analisadas, objetivo principal deste trabalho.

Referências bibliográficas

- ALVARENGA, L. Subtíler: legendador ou legendista? In: **Anais do I CIATI – Congresso ibero-americano de tradução e interpretação**. São Paulo:1998. p. 214-216.
- ARAÚJO, Vera Lucia Santiago. Por um modelo de legendagem para surdos no Brasil. In: **Tradução e Comunicação**. v.17, p.59-76, 2008
- _____. Closed Subtitling in Brazil. In: Pilar Orero (Org.). **Topics in Audiovisual Translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004, v. 1, p. 199-212.
- _____. A legenda fechada no Brasil. In: **Anais do II Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação - 2001 Uma Odisseia de Tradução**. São Paulo: 2002. v. 1, p. 343-350.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de Tradução: a teoria na prática**. 4ªed. São Paulo: Ática, 2005 [1986].
- BAKER, Mona (Ed.) Polysystem theory. **Encyclopaedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 1998. p. 176-179.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. Clevedon, Philadelphia: Multilingual Matters, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação e Desporto. **Lei 10.098 de 28/06/2006**. Estabelece as normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/11/lei-10098-de-2000.pdf>>. Último acesso: 25 set. 2009.
- CARVALHO, Carolina A. de. **A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor**. Rio de Janeiro. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

- CHESTERMAN, Andrew. **Does Translation Theory Exist?** 2003. Disponível em: <http://www.helsinki.fi/~chesterm/2003c.exist.html>. Último acesso: 21 jun. 2010.
- COSTA NETO, A. M. **Cenário do closed caption no Brasil:** panorama geral, utilizações, tecnologias e casos. Rio de Janeiro, 2008. 56p. Monografia (Graduação em Comunicação – Habilitação Rádio e TV). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (org.). **Media For All: A Global Challenge.** In: _____. **Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language.** Kenilworth, Nova Jersey: Rodopi. 2007a. p. 11-20.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, e REMAEL, Aline. **Audiovisual Translation: Subtitling.** Manchester: St. Jerome. 2007b.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies: Introduction; The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem. **Poetics Today**, v. 1, n. 1, 1997 [1990], p. 1-6; 45-51. Disponível em <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Último acesso: 21 de novembro de 2011.
- FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class?** The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, MA/Londres: Harvard UP, 1980.
- FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutora:** linguagem e subjetividade nos Estudos da Tradução, na lingüística e na psicanálise. Campinas: Pontes e Fapesp, 2000.
- GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Henrik. Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges. In: _____. **(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research.** Philadelphia: John Benjamins. 2001, p. viii-xx.
- GAMBIER, Yves. Screen Transadaptation: Perception and Reception. In: _____ (Ed.). **The Translator**, v.9, n.2. (Special issue), p. 171-189, 2003.
- HERMANS, Theo. Translation Studies and a New Paradigm. In: _____ (Org.). **The Manipulation of Literature.** London: Croom Helm, 1985. p. 7-15.
- _____. **Translation in Systems.** Descriptive and System-oriented Approaches Explained (Series: Translation Theories Explained). Manchester: St. Jerome, 1999.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. Trad. Izidoro Blikstein. In: _____. **Lingüística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995, p.63-86.
- LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.** London/New York: Routledge, 1992.
- MARTINS, M. A. P. **Descriptive Translation Studies:** uma revisão crítica. Gragoatá (UFF), Niterói, v. 13, 2002. p. 33-52.
- MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática.** São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- MOUNIN, Georges. **Os problemas teóricos da tradução.** Trad. de Heloysa de L. Dantas. São Paulo: Cultrix. 1975 [1963].
- NEVES, Josélia. A World of Change in a Changing World. In: DÍAZ CINTAS, Jorge; ORERO, Pilar; REMAEL, Aline (Org.). **Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language.** Kenilworth, Nova Jersey: Rodopi. 2007a. p. 89-98.
- _____. Subtitling Brazilian Telenovelas for Portuguese Deaf Audiences: an Action Research Project. In: **TradTerm**. v.13, p.121-134, 2007b.
- ROBSON, Gary D. **The Closed Captioning Handbook.** Oxford: Focal Press, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral.** Trad. Antônio Chelini et al. São Paulo: Cultrix. 1970.

- SITE do Centro de Produção de Legendas.** Rio de Janeiro. Sem data. Disponível em <<http://www.cplcc.com.br>>. Último acesso: 02 de dezembro de 2008.
- SHUTTLEWORTH, Matk; COWIE, Moira. **Dictionary of Translation Studies.** Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond.** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- WIERZBICKA, Anna. **Semantics, Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations.** Nova York/Oxford: Oxford UP. 1992.