



UNIVERSIDADE  
DE VIGO

Facultade de Filoloxía e Tradución

**A Dobragem em Portugal:  
Novos Paradigmas na Tradução  
Audiovisual**

**Maria da Graça Albuquerque Barreto Bigotte Chorão**

Vigo 2013



A ortografia da presente Tese não subscreve as normas propostas pelo Acordo Ortográfico de 1990, por opção da autora.



Para a Inês, Teresa e Duarte



## Agradecimentos

As primeiras palavras de agradecimento dirigem-se à Professora Josélia Neves que me orientou e incentivou desde 2007, acreditando sempre que eu era capaz de levar este trabalho 'a bom porto'. A sua paciência, disponibilidade e generosidade, a par do seu entusiasmo contagiante por estas matérias, foram determinantes no meu percurso investigativo. Fica aqui o meu apreço como sua orientanda e, acima de tudo, a certeza da minha Amizade!

Estou também grata à Professora Susana Cruces, pelo seu apoio e confiança, motivando-me a trabalhar mais e melhor, e a nunca desistir!

Agradeço à minha amiga Teresa Mota que, com exemplar paciência e cuidado, leu e releu esta tese umas quantas vezes, algo só explicável pela enorme Amizade que nos une!

De referir ainda os meus colegas e amigos do Iscap, em particular, a Suzana, o Manel, a Joana, a Sara, a Alexandra, a Rosa, o Marco, a Sandra, a Clara e a Paula que, com os seus ditos "acaba isso depressa" ou "já falta pouco", me 'empurraram' nos momentos mais difíceis! Uma palavra especial para a Ivone pela sua leitura atenta e crítica.

A todos aqueles que contribuíram com os seus testemunhos, agradeço particularmente à Noémia Reis, ao Miguel Graça, ao Carlos Macedo, ao Carlos Freixo e ao Jorge Paupério, por terem amavelmente cedido algum do seu tempo para conversarmos pessoalmente. Estou reconhecida pela cooperação da Claudia Cadima, da Joana Freixo, da Rita Salgueiro, do Luís Salvado e do Raúl Barbosa que, por via electrónica, facultaram-me informações preciosas. Refira-se também o apoio prestado pela Marktest que muito agradeço.

Agradeço aos meus amigos do Coro, pelas jantaradas e convívios, momentos cruciais para 'desanuviar' e recuperar forças, e pelo apoio incondicionalmente sentido em todas as ocasiões, com especial menção ao Luís Ferreira, companheiro destas lides académicas.

Lembrança de eterna gratidão ao meu pai, que me disse (e mostrou) que tudo é possível. Um beijo especial à minha mãe, sempre ao meu lado.

Por fim, cabe-me ainda uma palavra de gratidão ao Miguel e aos meus filhos, a quem dedico este trabalho, que sentiram a meu lado as dores e as angústias de um percurso árduo mas bem-sucedido. Sou feliz porque vos tenho!





# Índice

Índice do DVD.....	iii
Índice de Figuras .....	v
Índice de Gráficos .....	vii
Índice de Tabelas .....	ix
Siglário.....	xi
Lista de depoimentos.....	xiii
Resumen de la Tesis .....	xv
Introdução.....	1
Capítulo 1 - A ‘mal-amada’ dobragem.....	13
1.1 Dos Estudos de Tradução aos Estudos de Tradução Audiovisual .....	16
1.1.1 A maioria dos Estudos em TAV .....	24
1.1.2 A especificidade do texto audiovisual .....	28
1.2. Na trilha da dobragem .....	31
1.2.1 A ‘alquimia’ do som.....	34
1.3. Da teoria à prática e da prática à teoria .....	38
1.3.1. Sincronismo: um mal necessário? .....	44
1.4. Os ruídos culturais na tradução para dobragem .....	50
1.5. Sobre o Humor, o Cômico e o Risível.....	55
1.5.1. O humor e a TAV.....	61
1.6. Sobre o Riso Enlatado.....	68
1.6.1. O RE e a TAV.....	78
Capítulo 2 – A dobragem em Portugal .....	81
2.1. Do passado ao presente .....	82
2.2. Os produtos audiovisuais dobrados.....	87
2.2.1. No pequeno ecrã .....	88
2.2.2. No grande ecrã.....	102
2.3. Na óptica dos profissionais.....	107
2.3.1. O processo <i>in loco</i> : da tradução até ao produto final .....	111
2.3.2 Questões gerais sobre a dobragem portuguesa .....	123
2.4. Para o grande público – estudo quantitativo sobre a preferência pela legendagem ou pela dobragem .....	130
Capítulo 3 – O público infanto-juvenil e a dobragem no contexto televisivo português.....	137
3.1 Para a caracterização do público infanto-juvenil.....	138

3.2. A dobragem para o público infanto-juvenil.....	143
3.3 Produtos televisivos infanto-juvenis em Portugal.....	149
3.3.1 Das <i>sitcoms</i> às <i>teencoms</i> .....	154
Capítulo 4 - Estudo de Caso: A Tradução do Humor na Dobragem das <i>Teencoms</i> Norte- Americanas.....	165
4.1 Enquadramento conceptual do estudo empírico.....	169
4.2. Apresentação do <i>corpus</i> .....	172
4.2.1 <i>Hannah Montana</i> - amostras 1 e 2.....	177
4.2.2 <i>Feiticeiros de Waverly Place</i> - amostras 3 e 4.....	179
4.2.3 <i>Sunny entre estrelas</i> - amostras 5 e 6.....	180
4.2.4 <i>Big Time Rush</i> - amostras 7 e 8.....	181
4.3 Modelo de análise.....	182
4.3.1. Cartografia dos estímulos humorísticos.....	187
4.4. Análise detalhada.....	194
4.4.1. Análise detalhada dos estímulos humorísticos e dos procedimentos tradutivos	207
4.4.1.1. Scripts opostos SO.....	208
4.4.1.2 Scripts complementares SC.....	212
4.4.1.3. Contradição imagem e fala CIF.....	216
4.4.1.4. Referências Culturais RC.....	220
4.4.1.5. Jogos Linguísticos JL.....	224
4.4.1.6. Ironia I.....	230
4.4.1.7. Sons S.....	234
4.4.1.8. Prosódia P.....	237
4.4.1.9. Expressão Facial EF.....	241
4.4.1.10. Gestos G.....	244
4.4.1.11. Situação Caricata STC.....	247
4.4.2 Análise detalhada dos estímulos humorísticos e o tratamento do humor.....	251
4.4.2.1 Scripts opostos SO.....	251
4.4.2.2 Scripts complementares SC.....	256
4.4.2.3. Contradição imagem e fala CIF.....	261
4.4.2.4. Referências Culturais RC.....	265
4.4.2.5. Jogos Linguísticos JL.....	270
4.4.2.6 Ironia I.....	276
4.4.2.7. Sons S.....	281
4.4.2.8. Prosódia P.....	285
4.4.2.9 Expressão Facial EF.....	288

4.4.2.10. Gestos G .....	291
4.4.2.11 Situação Caricata STC .....	295
4.4.3 Discussão de Resultados .....	299
Considerações finais.....	304
Anexo 1 - Tabela Comparativa de Programas Infanto-Juvenis (PIJ) na semana 7/2010 e 7/2012 .....	316
Anexo 2 – Documentos reais dos Estúdios de Dobragem.....	317
Anexo 3 – Lista de séries de imagem real emitidas na televisão em Portugal (2000-2010) ....	320
Bibliografia.....	321
Documentos Audiovisuais.....	341
Filmografia Primária.....	341
Filmografia Secundária .....	342

## Índice do DVD

- *Corpus*
  1. Amostra 1 – HM\_1\_Or
  2. Amostra 1 – HM\_1\_Dob
  3. Amostra 2 – HM\_2\_Or
  4. Amostra 2 – HM\_2\_Dob
  5. Amostra 3 – WP\_1\_Or
  6. Amostra 3 – WP\_1\_Dob
  7. Amostra 4 - WP\_2\_Or
  8. Amostra 4 - WP\_2\_Dob
  9. Amostra 5 - S\_1\_Or
  10. Amostra 5 - S\_1\_Dob
  11. Amostra 6 - S\_2\_Or
  12. Amostra 6 - S\_2\_Dob
  13. Amostra 7 - BTR\_1\_Or
  14. Amostra 7 - BTR\_1\_Dob
  15. Amostra 8 - BTR\_2\_Or
  16. Amostra 8 - BTR\_2\_Dob

- Documentos
  1. Animação pré-2000
  2. Inquérito sobre a televisão em Portugal
  3. Resultados finais do Inquérito sobre a televisão
  4. Grelha de Programação televisiva infanto-juvenil
  5. Amostra 1 – HM\_1 - transcrição
  6. Amostra 2 – HM\_2 – transcrição
  7. Amostra 3 – WP\_1 – transcrição
  8. Amostra 4 – WP\_2 – transcrição
  9. Amostra 5 – S\_1 – transcrição
  10. Amostra 6 – S\_2 – transcrição
  11. Amostra 7 – BTR\_1 – transcrição
  12. Amostra 8 – BTR\_2 – transcrição
  13. Fichas descritivas dos Procedimentos Tradutivos por amostra
  14. Fichas descritivas do Tratamento do Humor por amostra
  15. Dados detalhados dos Estímulos Humorísticos
  16. Fichas técnicas das Teencoms por amostra

## Índice de Figuras

Figura 1 - Mapa conceptual da tese.....	9
Figura 2 - Anúncio de um filme do <i>Providence Nickel Theater</i> .....	34
Figura 3 – Imagem retirada de um <i>sketch</i> cómico de televisão sobre o <i>Canned Laughter</i> .....	69
Figura 4 – Exemplo de um anúncio ilustrativo dos pagamentos propostos aos <i>claqueurs</i> . ....	70
Figura 5 – Imagem da plateia da <i>sitcom Big Bang Theory</i> na gravação de um episódio em 22.3.2010.....	72
Figura 6 – Excerto da Lei nº 2:027 de 1948 publicado no Diário da República .....	84
Figura 7 – Excerto da Lei nº 7/71 de 7 de Dezembro, publicada em Diário da República. ....	85
Figura 8 – Imagem exemplificativa de um filme de animação com legendas. ....	94
Figura 9 - Excerto da base de dados sobre a filmografia infanto-juvenil dobrada em Portugal .....	105
Figura 10 - Exemplo da ficha técnica de um filme infanto-juvenil dobrado constante da base de dados.....	106
Figura 11 - Exemplo da ficha técnica de um filme. Fonte: On Air .....	114
Figura 12 - Imagem de uma folha de <i>takes</i> usada em dobragem.....	117
Figura 13 – Esquema referente à especificidade da dobragem para públicos-infanto-juvenis. ....	146
Figura 14 - Distribuição da tipologia de PIJ em Portugal .....	152
Figura 15 - Programas infanto-juvenis mais vistos no primeiro semestre de 2012 .....	159
Figura 16 – Relação conceptual do humor e do riso .....	169
Figura 17 – Constituição do <i>corpus</i> .....	176
Figura 18 – Visualização exemplificativa de uma etiqueta .....	177
Figura 19 – Referência citada no exemplo 17 .....	217
Figura 20 – Referência citada no exemplo 18 .....	218
Figura 21 - Referência citada no Exemplo 19 .....	219
Figura 22 - Referência citada no exemplo 29.....	227
Figura 23 - Referência citada no exemplo 35.....	232
Figura 24 - Referência citada no exemplo 48.....	242
Figura 25- Referência citada no exemplo 49.....	243
Figura 26 - Referência citada no exemplo 51 .....	246
Figura 27 - Referência citada no exemplo 52.....	247
Figura 28 - Referência citada no exemplo 54.....	249
Figura 29 - Referência citada no exemplo 55.....	250
Figura 30 - Referência citada no exemplo 71.....	262
Figura 31 - Referência citada no exemplo 72.....	263

Figura 32- Referência citada no exemplo 73.....	264
Figura 33 - Referência citada no exemplo 78.....	268
Figura 34 - Referência citada no exemplo 86.....	273
Figura 35 - Referência citada no exemplo 101.....	283
Figura 36 - Referência citada no exemplo 113.....	293
Figura 37 - Referência citada no exemplo 115.....	294
Figura 38 - Referência citada no exemplo 116.....	295

## Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Evolução da modalidade de tradução na PIJ entre 1960 e 1999 .....	100
Gráfico 2 – Gráfico representativo da evolução quantitativa de filmes infantis licenciados em Portugal de acordo com a classificação etária. ....	102
Gráfico 3 – Gráfico representativo dos respondentes de acordo com a faixa etária .....	131
Gráfico 4 – Gráfico representativo das habilitações académicas .....	131
Gráfico 5 – Gráfico representativo dos hábitos televisivos de acordo com a faixa etária .....	132
Gráfico 6 – Gráfico representativo das preferências televisivas de acordo com a faixa etária. ....	133
Gráfico 7 – Dados quantitativos referentes à questão sobre a dobragem de filmes .....	134
Gráfico 8 - Dados quantitativos referentes à questão sobre a legendagem de filmes .....	135
Gráfico 9 - Dados quantitativos referentes ao uso da dobragem.....	135
Gráfico 10 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos utilizados no <i>corpus</i> .....	185
Gráfico 11 – Diferentes tipos de análise no tratamento tradutivo do humor .....	186
Gráfico 12 – Cartografia dos estímulos humorísticos .....	189
Gráfico 13 - Valores percentuais de HNV e HV nas oito amostras.....	198
Gráfico 14 - Gráfico comparativo do rácio de proporcionalidade entre HV_IV e HV_sIV .....	199
Gráfico 15 – Distribuição quantitativa das ocorrências por EH.....	202
Gráfico 16 – Distribuição proporcional dos EH.....	202
Gráfico 17 - Rácio de proporcionalidade entre os diferentes procedimentos tradutivos .....	204
Gráfico 18 - Rácio de proporcionalidade no tratamento do humor .....	206
Gráfico 19 – Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos usados nos SO .....	208
Gráfico 20 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos usados nos SC .....	212
Gráfico 21 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos do CIF.....	216
Gráfico 22 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos das RC.....	220
Gráfico 23 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos dos JL.....	224
Gráfico 24 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos da I .....	230
Gráfico 25 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos dos S .....	234
Gráfico 26 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos da P .....	238
Gráfico 27 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos da EF .....	241
Gráfico 28 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos do G.....	244
Gráfico 29 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos das STC.....	247
Gráfico 30 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente aos SO .....	252
Gráfico 31 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente aos SC .....	257

Gráfico 32 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente à CIF .....	261
Gráfico 33 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente às RC .....	265
Gráfico 34 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente aos JL .....	270
Gráfico 35 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à I.....	276
Gráfico 36 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente aos S.....	281
Gráfico 37 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à P .....	285
Gráfico 38 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à EF .....	289
Gráfico 39 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente aos G .....	292
Gráfico 40 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à STC.....	296



## Índice de Tabelas

Tabela 1 - Dados comparativos da oferta de PIJ entre 1993 e 2012 .....	98
Tabela 2 - Tabela comparativa entre dobragem, legendagem e produção nacional.....	101
Tabela 3 – Lista dos estúdios de dobragem em Portugal.....	110
Tabela 4 – Percentagens diárias de animação e imagem real na PIJ na semana 7 em 2012 .	153
Tabela 5 - Frequência das ocorrências humorísticas .....	195
Tabela 6 – Quantidade de HNV em relação ao total de OH. ....	197
Tabela 7 – Tabela ilustrativa da proporcionalidade entre as ocorrências de HV_IV e HV_sIV .....	199
Tabela 8 – Tabela comparativa dos estímulos humorísticos do HV_IV em todas as amostras .....	200
Tabela 9 - Tabela comparativa dos estímulos humorísticos do HV_sIV em todas as amostras .....	201
Tabela 10 – Tabela ilustrativa da distribuição quantitativa de OH de acordo os procedimentos tradutivos.....	203
Tabela 11 - Tabela ilustrativa da distribuição quantitativa de OH de acordo o tratamento da carga humorística .....	205



## **Siglário**

**CF** – Carlos Freixo  
**CIF** – Contradição Imagem e Fala  
**CM** – Carlos Macedo  
**EF** – Expressão Facial  
**EH** – Estímulos Humorísticos  
**ET** – Estudos de Tradução  
**G** – Gestos  
**I** – Ironia  
**JF** – Joana Freixo  
**JL** – Jogos Linguísticos  
**JP** – Jorge Paupério  
**LS** – Luís Salvado  
**NR** – Noémia Reis  
**OH** – Ocorrências Humorísticas  
**P** – Prosódia  
**PIJ** – Programação Infanto-Juvenil  
**RB** – Raúl Barbosa  
**RE** – Riso Enlatado  
**RS** – Rita Salgueiro  
**S** – Sons  
**SC** – Scripts Complementares  
**SO** – Scripts Opostos  
**STC** – Situação Caricata  
**TAV** – Tradução Audiovisual

### **Etiquetas do corpus**

**BTR** – *Big Time Rush*  
**HM** – *Hannah Montana*  
**S** – *Sunny entre estrelas*  
**WP** – *Feiticeiros de Waverly Place*



## Lista de depoimentos

<b>Nome</b>	<b>Intervenção</b>	<b>Forma de contacto</b>	<b>Data</b>
<b>Carlos Freixo – CF</b>	Actor dobrador / Director de dobragem	Entrevista	27/12/2012
<b>Carlos Macedo - CM</b>	Actor dobrador / Director de dobragem	Entrevista e questionário + troca de correio electrónico	28/12/2009 e Durante 2012
<b>Cláudia Cadima - CC</b>	Actriz dobradora / Directora de dobragem/ Tradutora	Questionário por correio electrónico	19/1/2012
<b>Joana Freixo - JF</b>	Tradutora	Questionário por correio electrónico	2/1/2013
<b>Jorge Paupério - JP</b>	Actor dobrador / Director de dobragem	Entrevista	7/11/2012
<b>Luís Salvado - LS</b>	Jornalista (SAPO Cinema)	Entrevista telefónica	17/12/2012
<b>Miguel Graça - MG</b>	Tradutor	Entrevista + questionário	3/2/2010 e 20/1/2013
<b>Noémia Reis - NR</b>	Produtora e proprietária de estúdio de dobragem	Entrevista + questionário	9/1/2009 e 12/2012
<b>Raúl Barbosa - RB</b>	Produtor e proprietário de estúdio de dobragem	Troca de correspondência electrónica	2012
<b>Rita Salgueiro - RS</b>	Tradutora	Questionário por correio electrónico	6/1/2013



## Resumen de la Tesis

Palabras-clave – Traducción Audiovisual, Doblaje; Portugal; Públicos Infanto – Juveniles; *Teencoms*; Risa Enlatada

En un país acostumbrado a una cultura en que domina el subtulado, se ha podido observar, en la última década, un incremento de productos audiovisuales doblados tanto para cine como para televisión. El fenómeno del doblaje, aún poco conocido y estudiado, podrá llevar a un cambio de actitudes y de hábitos del público portugués.

La necesidad de observar y analizar el doblaje en Portugal, así como la voluntad de comprender este fenómeno constituyen la base de esta tesis, como resultado concreto de una investigación llevada a cabo en el ámbito de los Estudios de Traducción Audiovisual, con vista a la obtención del grado académico de Doctor en Traducción y Paratraducción, otorgado por la Universidad de Vigo.

El presente trabajo tiene como punto de partida el macrocontexto de la Traducción Audiovisual, pero se focaliza en el doblaje y, secuencialmente, en la realidad del doblaje en Portugal y en el doblaje de productos infanto-juveniles, incidiendo sobre el humor como un microcosmo relevante, debido a su especificidad en términos lingüísticos y culturales para la observación de este fenómeno.

Se comprende la Traducción Audiovisual como mediación lingüística, cultural y semiótica centrada en un producto – el texto audiovisual. Este es el resultado de la acción combinatoria de signos verbales, visuales y auditivos. Cada uno transporta un sentido único e insustituible para la comunicación, ganando nuevos significados en las varias combinaciones creadas por esos mismos signos. Este polimorfismo semiótico se concretiza a través de la conjugación singular y exclusiva de todos los elementos verbales y no verbales, consistiendo en algo más que una suma de factores. Es un nuevo texto que se construye en un momento y en un espacio determinados.

En este contexto, sobresale un fenómeno que está ganando más relevancia como modalidad traductora en la televisión portuguesa: la aceptación “inconsciente” del doblaje, ya que los programas doblados con imagen real se están imponiendo gradualmente y el público infanto-juvenil tiene una mayor apetencia por estos productos, contribuyendo así en un consumo creciente del doblaje.

Asistiendo a este cambio en los comportamientos, se cuestiona si estaremos frente a un nuevo tipo de espectador, más receptivo al doblaje, una vez que las nuevas generaciones, acostumbradas desde edad temprana a ver programas doblados, pueden cambiar sus preferencias y hábitos televisivos, adoptando una actitud más positiva hacia el doblaje.

De esta manera, se considera la hipótesis de que el consumo masivo de productos audiovisuales doblados por los jóvenes actuales llevará a la aceptación del doblaje como medio preferencial de acceso al texto audiovisual, *lato senso* en el futuro.

En este sentido y con el propósito de comprender y describir el fenómeno del doblaje en Portugal, conviene analizar varios aspectos, principalmente los de la oferta de productos audiovisuales doblados, del proceso técnico y profesional, de las preferencias de los receptores, del producto y de la traducción.

Desde una perspectiva histórica, en la génesis de la opción por subtítular los productos audiovisuales extranjeros en Portugal, habría un intento de desincentivar el consumo de películas extranjeras y de impulsar la distribución de la producción nacional, que se adecuaba más a los valores del régimen de Salazar. Aún después del cambio de régimen, los subtítulos se mantuvieron como modalidad traductora dominante, que resulta de un proceso de habituación y aculturación que puede explicar el mantenimiento de las preferencias del público portugués durante décadas.

Sin embargo, en Portugal se ha asistido al aumento gradual de la oferta televisiva y fílmica, sobre todo desde la introducción de los canales privados de señal abierta y por suscripción. La observación y contabilización de la oferta



televisiva reveló un número significativo de productos audiovisuales doblados en Portugal, dirigidos hacia los segmentos etarios más jóvenes.

La hegemonía del doblaje con relación a los subtítulos, en lo que se refiere a la traducción de los productos infanto-juveniles extranjeros, condujo a un incremento del consumo de programas infanto-juveniles doblados. Ante esto y debido a la utilización del doblaje, se constató el dominio de la lengua portuguesa en la programación infanto-juvenil, lo que disminuye el contacto de este público con las lenguas extranjeras. Así se comprobó una tendencia a ampliar el ámbito de acción del doblaje en las emisiones televisivas, respondiendo a las cuotas de lengua portuguesa en la televisión en Portugal.

Se imponía así ir remontarse hasta el origen del producto final y comprender cómo funciona el proceso técnico del doblaje. Para eso viví *in loco* la experiencia de la grabación en estudio, entrevisté personalmente y por correo electrónico a los profesionales del área, vi y analicé documentos de vídeo emitidos en la televisión y en Internet sobre esta actividad profesional. De la observación llevada a cabo en el terreno, se comprobó que el proceso de doblaje en Portugal es, sobre todo, una cadena secuencial de profesionales, que pasa por la intervención de distintos agentes en el texto doblado, no siendo únicamente responsabilidad del traductor. La versión final se somete a la manipulación lingüística de los directores de doblaje, a la adaptación sonora de los técnicos de sonido y a la interpretación de los actores, No se pudo comprobar el grado de responsabilidad de cada interviniente, dado que no fue posible acceder a las primeras versiones traducidas. Se ha demostrado que el traductor es uno entre muchos agentes en el proceso técnico y que su intervención termina cuando entrega el texto traducido al director de doblaje.

Considerando que en Portugal son los niños y los jóvenes los principales destinatarios del doblaje, se comprobó el perfil heterogéneo de este público, delimitado por franjas etarias y caracterizado por la especificidad de sus competencias lingüísticas, culturales y cognitivas, así como por la inexperiencia vivencial. Este hecho propicia la adopción del doblaje como modalidad traductora preferencial para este segmento etario.

Se confirmó, como resultado de la observación empírica efectuada, que la tipología de los programas televisivos infanto-juveniles en Portugal es poco diversificada y algo repetitiva, con gran prevalencia de la animación sobre la imagen real. Sin embargo, esta investigación reveló la existencia de un nuevo tipo de formato televisivo, con elevado potencial investigativo y que modificó los hábitos y las costumbres del público infanto-juvenil: las *teencoms*.

Esta nueva tipología televisiva, compuesta por secuencias cortas de historias, por un ritmo acelerado de la acción y un discurso dotado de estructuras discursivas sencillas con un enfoque humorístico de fácil comprensión y asimilación por los espectadores más jóvenes, se emite doblada, contrariamente a la práctica imperante en Portugal de utilizar subtítulos en los programas extranjeros.

Después de describir cómo ocurre y se materializa este fenómeno, hace falta comprender el porqué de este cambio de actitud. El doblaje de programas infanto-juveniles puede contener 'ingredientes' atractivos que cautivan a este nuevo público, haciéndolo una práctica natural y apetecible. Se cuestiona si los consumidores de programas infanto-juveniles doblados aceptan esta modalidad de TAV (Traducción Audiovisual) como natural e invisible, ya que estos presentan coherencia funcional y, así, garantizan niveles elevados de satisfacción.

En este sentido, importa comprender cuáles son los factores de atracción y comprobar la eficacia del producto doblado. Uno de esos factores es el humor, como lo demuestra la cantidad de productos audiovisuales cómicos en Portugal destinados a las franjas etarias más jóvenes. Con relación a la traducción de textos humorísticos, dos ideas figuran en varios estudios: la dificultad en traducir el humor debido a las características lingüístico-culturales de cada comunidad, y la necesidad de recurrir a estrategias funcionalistas para que la comunidad pueda ser replicada en el producto audiovisual doblado. De la misma manera, considero que, por su subjetividad, la transferencia interlingüística del humor parece realmente una de las áreas más complejas para el traductor. Pero desde la óptica del investigador, se reveló como un objeto de análisis productivo y revelador del fenómeno del doblaje.

Además, el hecho de que la mayoría de las series infanto-juveniles humorísticas transmitidas por la televisión portuguesa contengan inserciones sistemáticas de Risa Enlatada (RE) es significativo, porque significa que las *teencoms* promueven una conexión indisoluble entre el humor y la risa. En la base de esta relación dialógica, se entiende el humor como un estímulo y la risa como respuesta o reacción, en que el texto humorístico asume su objetivo último, el de hacer reír al receptor. En este contexto se buscó eliminar las premisas subjetivas en la detección del humor, recurriendo a productos en los que la risa fuera un indicio físico de la presencia del humor.

Se procedió entonces a un estudio de caso, con la finalidad de verificar si la transposición lingüística y cultural se hacía de manera satisfactoria, manteniendo los mismos niveles de coherencia funcional y de eficacia humorística.

Para ello fue necesario construir un *corpus* representativo, adaptar y desarrollar un modelo de análisis que me permitiera identificar algunas tendencias traductológicas en una perspectiva no prescriptiva, sino descriptiva..

La construcción del *corpus* se hizo en dos niveles: 1) basándose en un análisis comparativo entre el texto de partida (en inglés) y el texto de llegada (en portugués) del mismo producto audiovisual y 2) recurriendo a un *corpus* paralelo constituido por cuatro *teencoms* diferentes pero estilística y formalmente comparables. La inserción de la RE en el texto original como efecto sonoro artificial, claramente instigador de la risa, funcionó como indicador de las ocurrencias cómicas, eliminando eventuales factores subjetivos en la detección del humor.

En este estudio empírico, llevado a cabo con el objetivo de analizar y comprobar la calidad del doblaje en Portugal, el objeto analizado estaba compuesto de 350 minutos de documentos vídeo, en los que se identificaron 1108 ocurrencias humorísticas de 8 muestras, extraídas de 4 *teencoms*. Esta “nueva” tipología” de programa televisivo se reveló como un tipo de texto audiovisual representativo de la situación del doblaje en Portugal. Como se trata de imagen real y no de imagen de animación (que convencionalmente se transmite doblada en los canales televisivos portugueses), este producto

representa aquello que se alteró en el contexto nacional: el doblaje de una serie televisiva con personajes y escenarios reales y que hasta hace poco tiempo, habría sido subtitulada.

Este cambio de paradigma resulta ser un criterio válido para justificar la elección de las *teencoms* y llevar a cabo un análisis textual descriptivo con gran potencial investigativo.

Teniendo en cuenta el incremento de este producto, realidad emergente en el contexto televisivo portugués, fueron seleccionadas 4 *teencoms*, tres de las cuales fueron elegidas por el recurso a la RE y una cuarta, que funcionó como grupo de control. En cada serie, se analizaron dos episodios, escogidos aleatoriamente, con el objetivo de asegurar cierta consistencia metodológica.

Aparte de eso, la opción para el análisis de cuatro titulares distintos de *teencoms* se justifica por la necesidad de verificar si los parámetros humorísticos encontrados en una muestra se observaban en otros ejemplos:

Los títulos de las series que constituyen el *corpus* son los siguientes:

- *Hannah Montana* (2006-2011). Disney Channel (canal original)
- *Wizards of Waverly Place* / *Hechicero de Waverly Place* (2007-2012). Disney Channel (canal original)
- *Sonny with a chance* / *Sunny entre las Estrellas* (2009-2011). Disney Channel (canal original)
- *Big Time Rush* (2009-2013). Nickelodeon (canal original)

Construí un modelo de análisis textual que me permitiera establecer un paralelismo contrastivo entre el producto original y el producto doblado, identificando las instancias humorísticas, para verificar si se daba la priorización de la transferencia del efecto humorístico en el texto doblado. En una primera fase, emprendí un mapeo de las instancias humorísticas (*'mapping'*), detectando y describiendo cada ocurrencia como un evento particular y autocontenido, tratándose, así, de cartografiar el recorrido original en la construcción del humor. Teniendo en cuenta la especificidad del público (niños y jóvenes), del producto (*teencoms* con risa enlatada) y del objeto (doblaje), se distinguieron, en primer lugar, dos categorías: el humor no

verbalizado y el humor verbalizado. La primera categoría presuponía que la comicidad se basara sobre todo en comportamientos infantiles y situaciones absurdas (expresiones faciales, movimientos, gestos y ruidos), tan apelativos para los niños y jóvenes, presentados sin ningún soporte lingüístico, lo que significaba la reducción del peso del sema verbal y una menor injerencia del doblaje en la apreciación del producto audiovisual.

Teniendo por base esta dicotomía, se hizo la identificación y el análisis de los once estímulos humorísticos - Scripts Opuestos, Scripts Complementarios, Contradicción Imagen/Habla, Referencia Cultural, Juegos Lingüísticos, Ironía, Sonidos, Prosodia, Expresión Facial, Gestos, Situación Absurda.

Posteriormente, se procedió al análisis comparativo entre las distintas muestras, a varios niveles: en relación con la frecuencia de la risa enlatada; con el impacto cuantitativo del humor no verbalizado; con la proporcionalidad del humor verbalizado con interferencia visual y humor verbalizado sin interferencia visual y, por último, comparando cuantitativamente la distribución general de los Estímulos Humorísticos y por muestra.

Analizando la frecuencia de la risa enlatada, se ha demostrado su impacto significativo en este objeto, registrándose una frecuencia expresiva en la inserción de las risas, de manera que se mantiene una cadencia regular de los momentos de humor.

En cuanto a la comparación entre el humor no verbalizado y el humor verbalizado en la suma de las ocurrencias, se puso de manifiesto el predominio de las ocurrencias visioverbales. Significa esto que la comicidad de este tipo de productos infanto-juveniles se fundamenta en la verbalización del humor y depende escasamente de los chistes visuales. Así se observó un mayor enfoque en los elementos verbovisuales en una relación de complementariedad, es decir, por la presencia de elementos verbales concomitantes con el mensaje visual.

En la cartografía efectuada, se detectó un mayor número de estímulos humorísticos con fuerte enfoque narrativo, esto es, en los que el humor se construye a partir de estructuras intradieгéticas. Al contrario, los estímulos

culturalmente más marcados son menos significativos, lo que señala la índole internacional de estos productos, con vista a una adaptación más fácil a otras realidades lingüístico-culturales.

Con el objetivo de comprender mejor el fenómeno del doblaje y de comprobar la calidad del producto doblado, el modelo analítico comporta además dos abordajes distintos: en un primer momento, se hizo un análisis detallado referido a los procedimientos traductores adoptados – traducción directa, reformulación y omisión – y luego se procedió al análisis del tratamiento traductor del humor.

En cuanto al primer abordaje, los procedimientos traductores han sido adecuados, pudiendo afirmarse que la mayoría de las ocurrencias reveló un grado de equivalencia semántica elevado. Se registró la tendencia a recurrir a la traducción directa y a la reformulación, sin borrar las marcas culturales extranjeras. La omisión de segmentos verbales fue registrada en un número reducido de instancias, sobre todo en aquellas con mayor correlación lingüístico-cultural, no comprometiendo, sin embargo, la comprensión e inteligibilidad del producto audiovisual en su totalidad.

Con respecto al tratamiento traductor del humor, el análisis empírico se llevó a cabo en términos de eficacia humorística, es decir, mediante los criterios de preservación, compensación, pérdida parcial y pérdida total de comicidad. Se comprobó que la carga humorística fue preservada en la mayoría de las ocurrencias y que, junto con las estrategias de compensación, el humor se mantuvo con éxito en un 75% de las ocurrencias. Las pérdidas de la carga humorística pueden dificultar la apreciación del producto y en buena medida se deben a factores de opacidad cultural, evidenciados en los resultados negativos obtenidos con los estímulos humorísticos como las referencias culturales y los juegos lingüísticos.

Para analizar mejor y comprender el objeto, fueron extraídos del *corpus* 120 ejemplos ilustrativos de las ocurrencias humorísticas identificadas, presentadas separadamente de acuerdo con los once estímulos. Se comprobó que el uso de la risa enlatada como herramienta de detección del humor cumplió la función de señalar inequívocamente las ocurrencias humorísticas, eliminando

el carácter subjetivo en la identificación del humor y permitiendo un análisis más asertivo del *corpus*.

Las soluciones traductoras encontradas permiten una apreciación del texto doblado de forma muy aproximada a la del producto original. De este análisis se concluyó que la mayoría de los estímulos humorísticos fue identificada y replicada satisfactoriamente en la versión doblada y se comprobó un nivel elevado de equivalencia semántica, obtenida tanto por recurso a la traducción literal como por la reformulación. En cuanto a la eficacia humorística, se demostró que el doblaje de estos productos puede ser llevado a cabo de una manera satisfactoria, dependiendo sobre todo de los estímulos humorísticos usados en el texto original, lo que puede facilitar o dificultar su transposición para otra lengua y otra cultura.

En resumen, los resultados obtenidos me han permitido concluir que el texto doblado manifiesta un nivel relevante de coherencia y fidelidad funcional con relación al producto original, lo que demuestra la eficacia del doblaje que se hace y se transmite en Portugal.

Con este estudio empírico, se ha confirmado también la razón para la emergencia de nuevos públicos, consumidores del doblaje en Portugal, una vez que, para esta nueva franja de espectadores, el doblaje ya es invisible. Significa esto que estamos frente a un producto doblado con calidad, cuando el público se olvida de que está frente a una versión traducida y adaptada. Se podría afirmar incluso que la virtud del doblaje es pasar inadvertido para los espectadores, es decir, existir sin ser notado. Ello ocurre porque en el doblaje no hay discrepancias lingüístico-culturales relevantes en el texto de llegada y porque las instancias humorísticas son replicadas en el producto de llegada.

En una vertiente más utilitarista, investigué y compilé informaciones referentes al doblaje para cine y televisión, poniéndolas a disposición en una base de datos accesible por Internet, para ser consultados por otros investigadores y eventuales interesados. En este sentido, considero haber cumplido el propósito de dar mayor visibilidad a la práctica del doblaje, contribuyendo con una compilación de datos sobre el doblaje en Portugal, concretada a través de una

base de datos disponible en línea, y esperando, de esta manera incentivar otros estudios en esta área.

Para concluir, me permito adelantar que un ámbito de investigación tan rico e inexplorado como el doblaje en Portugal merece más estudios, más publicaciones y nuevas investigaciones. Creo que este trabajo pudo desvelar y enseñar el potencial de los Estudios en TAV, que aún hace falta llevar a cabo en Portugal.



## Introdução

To describe the phenomena of translating and translation(s)  
as they manifest themselves in the world of our experience,  
and to establish general principles by means of which these phenomena  
can be explained and predicted.  
Holmes (1972, citado em Venuti 2004: 176)

Um fenómeno ainda pouco conhecido como a dobragem poderá estar a mudar as atitudes e os hábitos do público português. Num país habituado a uma cultura de legendagem, assistiu-se, na última década, a uma crescente relevância da dobragem de produtos audiovisuais, tanto para cinema como para televisão. Enquanto investigadora em Tradução Audiovisual, a consciência da necessidade de observar e analisar esta situação levou a debruçar-me sobre a dobragem em Portugal, em busca de novos paradigmas na Tradução Audiovisual.

A vontade de compreender este fenómeno, associada à escassez de estudos em Tradução Audiovisual (doravante TAV) em Portugal, despertou em mim o interesse e justifica a pertinência em investigar a temática da dobragem no contexto actual.

Neste sentido, a presente tese é o culminar de um percurso investigativo, que teve início em 2008 com a frequência do curso de Doutoramento em *Traducción y Paratraducción*, realizado na Faculdade de Filologia e Tradução da Universidade de Vigo, e que se consubstancia neste trabalho.

Na génese deste estudo existiu um interesse muito particular pelo fenómeno do cinema e da televisão para a infância, resultado da observação diária dos comportamentos das crianças perante os *media*. Todo o investigador recebe estímulos pessoais que o motivam a aprofundar determinada investigação. Também eu parti de vivências pessoais - a observação de comportamentos

juvenis no seio familiar - para um estudo científico de fenómenos hoje vividos na sociedade portuguesa. À semelhança do que acontece com a maioria dos pais portugueses com filhos menores, assisti a filmes de animação dobrados em português. Apercebi-me, assim, das dificuldades de compreensão de certas palavras ou expressões utilizadas, ao mesmo tempo que as crianças se divertiam e apreciavam cada vez mais este 'novo' produto fílmico. Em simultâneo, os canais por cabo ofereciam uma crescente variedade de novos formatos de entretenimento televisivo, muito mais diversificados do que a minha geração tinha tido acesso na infância. Porquanto as nossas crianças viam (quase a tempo inteiro) os canais infantis, fui-me apercebendo do seu contentamento por todo o tipo de programas dobrados. Interroguei-me, em várias ocasiões, sobre as razões da apetência, demonstrada pelas camadas mais jovens, para assistir a programas de televisão ou a filmes de animação dobrados para língua portuguesa, ao arripio das preferências das gerações anteriores, habituadas à legendagem dos produtos estrangeiros. A minha proposta vai ao encontro do preconizado por Pym (2001: 276) quando afirma que:

the research we do in this field is necessarily marked by **our own position and potential agency**, that the claim to neutrality is a double-edged professional fiction, and that our work may achieve greater importance if we unloosen the lab coats a little and grapple more directly with the issues involved. (meu destaque)

Resultava óbvio para mim que havia uma transformação atitudinal que se operava lentamente nas crianças, ao contrário do que se passara com as pessoas da minha geração, para quem a dobragem de programas televisivos resultava numa sensação de estranhamento e desconforto. Recordo-me, enquanto adulta, de ter assistido a telenovelas de origem latino-americana dobradas em Português do Brasil nos anos 90, ou a séries juvenis norte-americanas dobradas como *Dawson's Creek*, e de ter sentido alguma antipatia pelos programas em causa. O director de dobragem, Jorge Paupério (2013), em entrevista pessoal, afirmou que a série *Dawson's Creek*, por exemplo, não teve o destaque desejado, gerando muitas críticas porque, e passo a citar: "Aqui, em Portugal, sempre tivemos esta mania de ser contra a dobragem que é uma coisa completamente disparatada."

Desta inversão de atitude surgiu a minha primeira questão investigativa: *questiona-se se, face à alteração de comportamentos, estaremos perante um novo tipo de espectador mais receptivo à dobragem, uma vez que as novas gerações, habituadas desde muito cedo a assistir a programas dobrados, podem vir a adoptar uma postura conducente a uma eventual modificação dos seus hábitos televisivos.* A confirmar-se, este novo espectador, mais eclético e mais aberto a outras realidades e experiências, poderá tornar-se num verdadeiro ‘consumidor’ de dobragem. Estas minhas afirmações reforçam o que foi alvitrado por Blinn (2008: sp) ao referir que:

the increased consumption of – and exposure to – foreign language movies in a specific language-transfer standard – may it be subtitling or dubbing – facilitates consumption of films in that very language-transfer standard in the future.

Também Koolstra, Peeters e Spinhof (2002: 347) referem que a habituação parece explicar as preferências dos espectadores em termos da legendagem ou dobragem de programas estrangeiros, à semelhança de Nornes (2007: 191) quando afirma que “people tend to prefer whatever form of translation they grew up with”.

Estas reflexões levaram-me à escolha do objecto da minha investigação, circunscrito à dobragem em Portugal, e a colocar a minha hipótese:

- O consumo massivo de produtos audiovisuais dobrados pelos jovens actuais levará à aceitação da dobragem como meio preferencial de acesso ao texto audiovisual, *lato senso*, no futuro.

Perante a possibilidade da mudança de paradigma, precisava de conhecer o fenómeno da dobragem, de compreender o que estaria na base desta alteração de atitudes e comportamentos.

Para conhecer a realidade portuguesa da dobragem, verifiquei que, numa primeira análise, não existiam estudos académicos sobre a matéria em Portugal. Recordo que, no contexto português, os Estudos em TAV são ainda muito recentes e escassos. Destacam-se as teses de Doutoramento de Josélia Neves (2005), Maria José Veiga (2006) e Conceição Bravo (2008) em que foram analisados, respectivamente, temas como a legendagem para surdos, o

humor e legendagem e a aprendizagem de línguas estrangeiras por meio das legendas e a alguns artigos avulsos e a publicações específicas nestes domínios.

A tomada de consciência da não existência de estudos sobre a dobragem em Portugal, ou mesmo de um levantamento sistemático de dados referentes a este polissistema, viria a ditar a temática e o desenho metodológico da minha investigação. Neste sentido, o quadro conceptual e metodológico deste trabalho situa-se no âmbito dos Estudos Descritivistas de Toury (1995) e da Teoria dos Polissistemas de Evan-Zohar (1990), bem como das teorias funcionalistas, entre as quais se destaca Nord (1997). Nestes termos, pretendo verificar se, no polissistema linguístico-cultural português da TAV, a centralidade da legendagem enquanto modalidade tradutiva predominante está a perder terreno para a dobragem, tendo esta vindo gradualmente a conquistar um espaço cada vez mais significativo no contexto audiovisual português.

Sendo um estudo marcado no tempo e no espaço, impunha-se perceber **como** se está a dar esta alteração (até aqui) atípica. Proponho-me dar a conhecer a realidade da dobragem em Portugal no que toca ao meio, ao fenómeno em si e aos receptores. Neste sentido, o primeiro objectivo desta investigação é **compreender e descrever o fenómeno da dobragem**, em Portugal, ao nível:

- da oferta de produtos audiovisuais dobrados;
- do processo técnico e profissional;
- das preferências dos receptores;
- do produto;
- da tradução.

Em função disto, adopto uma metodologia mista, utilizando várias estratégias de investigação, adaptada à especificidade de cada sub-estudo e de acordo com os condicionalismos impostos pelo objecto ou pelo meio.

Em primeiro lugar, procurei caracterizar a oferta televisiva, identificando as tipologias de produtos dobrados em Portugal e direccionando a minha análise para a programação infanto-juvenil, por verificar que são as crianças e os jovens os principais espectadores dos programas televisivos dobrados. Para

tal, proponho um levantamento descritivo da dobragem, recorrendo a fontes publicadas e a organismos institucionais, analisando e compilando os dados obtidos no terreno de modo a conhecer o fenómeno numa perspectiva diacrónica e sincrónica.

Partindo da observação do processo técnico e profissional *in loco*, pretendo expor os 'bastidores' da dobragem em Portugal, os seus intervenientes e procedimentos, uma realidade relativamente desconhecida do público e também de académicos e profissionais da TAV em geral. Neste contexto, procurei, assim, identificar os principais actantes da indústria da dobragem, efectuar contactos com profissionais no activo e observar as condições físicas e técnicas em que todo o processo de dobragem se desenrola.

Sob o prisma da recepção, faltam dados oficiais ou estudos sistemáticos sobre as preferências do público em relação às modalidades tradutivas, utilizadas em Portugal, pelo que decidi fazer um questionário piloto concebido para inferir a opinião do público português, disponibilizando-o na Internet, procedendo em seguida a uma análise exploratória dos resultados. Ainda na perspectiva dos principais destinatários da dobragem em Portugal, propus-me analisar o perfil dos públicos infanto-juvenis, em virtude da sua especificidade psicológica e cognitiva, com consequências em termos linguístico-culturais.

Depois de descrever **como** acontece e se materializa este fenómeno, falta perceber o **porquê** desta mudança de atitude. A dobragem de programas infanto-juvenis pode ter 'ingredientes' atractivos que cativam este novo público, tornando-a numa prática natural e apetecível. Surgiu assim a minha segunda questão investigativa: *verificar se os consumidores dos programas infanto-juvenis dobrados aceitam esta modalidade de TAV como natural e invisível, por os mesmos apresentarem coerência funcional e, assim, garantirem níveis elevados de satisfação.*

Esta premissa levou-me a estabelecer o meu segundo objectivo: **perceber quais os factores de atracção e aferir da eficácia do produto dobrado.** Para isto, procedi a um estudo empírico, com a finalidade de verificar se a transposição linguística e cultural é efectuada de modo satisfatório. Esta opção vai ao encontro do preconizado por Chesterman (2010: 1) quando afirma que

“all methodology starts with interpretative hypotheses, and usually (but not always) then proceeds to empirical ones.”

Sendo o objecto constituído por produtos audiovisuais, importa realçar a singularidade do texto audiovisual em que os dois canais, visual e auditivo, se conjugam para transmitir um novo sentido que é sempre mais do que a soma das partes. No entanto, é especificamente o componente verbal que vai ser manipulado e recriado noutra sistema linguístico-cultural. Daí, a opção no estudo de caso por uma metodologia de análise textual comparativa entre o texto de partida e o texto de chegada.

A novidade do fenómeno a investigar colocou-me perante determinados condicionalismos no que toca à construção do *corpus*. Por força de serem os segmentos etários mais jovens o principal *target* da dobragem em território nacional, o objecto desta investigação obrigou a que me debruçasse sobre os produtos audiovisuais infanto-juvenis, especificamente, uma ‘nova’ tipologia de programa televisivo – *teencoms* com riso enlatado. Entendo ser este um tipo de texto audiovisual relevante e representativo da situação da dobragem em Portugal. Tratando-se de imagem real e não de imagem de animação (que é convencionalmente transmitida dobrada nos canais televisivos portugueses), este produto representa aquilo que se alterou no contexto nacional: a dobragem de uma série televisiva com personagens e cenários reais e que, até há pouco tempo, teria sido legendada. Esta mudança de paradigma afigura-se como um critério válido para justificar a escolha das *teencoms*, e assim empreender uma análise textual descritiva com grande potencial investigativo.

Um dos ingredientes que me parece mais apetecível para o público infanto-juvenil nesta tipologia reside no seu elevado pendor humorístico o que, no domínio das barreiras linguístico-culturais que se colocam perante o tradutor, funciona como o grau mais elevado no apuramento das dificuldades tradutivas, naquilo que é mais subjectivo e marcadamente cultural. Deste modo, a minha proposta vai no sentido de utilizar o humor enquanto instrumento ou ferramenta de análise da dobragem portuguesa.

Parafraseando Ramière (2010), muitos estudos empíricos comparativos tentam perceber se a carga humorística se perde na transferência linguístico-cultural e

nas estratégias compensatórias utilizadas. Esta autora (2010:110) afirma também que:

instead of identifying what the target audiences (may) lose in translation, it is much more revealing and interesting, from a research point of view, to examine **how a translation solution works (or not)** in a particular context of reception, **what effects are produced, or how the various filmic and verbal signs interact and provide opportunities for compensation** and so on. (meu destaque)

No que toca à tradução de textos humorísticos, entendo que uma solução tradutiva funciona se o texto audiovisual não perde totalmente a carga humorística e se o público aprecia o humor, apesar da subjectividade das associações e interpretações de cada espectador. Partindo do pressuposto que não existem respostas definitivas de como traduzir o humor, Raphaelson-West (1989: 140) faculta uma solução válida e exequível:

It is possible to translate humor if you keep in mind that the translation will not always be as humorous as the original. What is essential is to keep the cultural context in mind, to **locate the humorous aspect or aspects** of the text, and to **try to explain or duplicate** these aspects. (meu destaque)

Seguindo esta proposta, o meu modelo de análise assenta em duas vertentes:

1) na localização e identificação das ocorrências humorísticas e 2) na análise textual comparativa das mesmas, de modo a compreender como é efectuada a transferência interlinguística e se existem perdas de comicidade no objecto em questão.

Em relação à primeira etapa do modelo e para obstar as premissas subjectivas na detecção do humor, a minha análise recorre a produtos audiovisuais onde a presença do humor seja evidente e objectiva. Um dos elementos semióticos, transversais a grande parte destes materiais humorísticos – comédias de situação - é a inserção na pós-edição de uma faixa de risos pré-gravados, apelidada de *canned laughter* ou riso enlatado. Tomando em consideração as competências linguísticas e cognitivas dos mais jovens, a inserção deste efeito sonoro pretende instigar o riso até porque como refere Bariaud (1988: 19) “children need these cues more than adults in order to be sure that they are encountering humor and not something bizarre.” Na verdade, no que diz respeito à apreciação do humor e ao efeito desejado, o riso, Whitman-Linsen

(1992: 139) alerta para a complexidade do fenómeno em que as reacções de diferentes públicos nem sempre são as expectáveis e afirma que:

what often happens is that the audience will indeed laugh – only at different points in the film. Anyone who has had the chance to watch the same film once with a native audience and once with a foreign audience will invariably be struck by this phenomenon.

Do ponto de vista tradutológico, são inúmeras as interferências que podem afectar a eficácia humorística do produto dobrado que será, em última análise, a produção do riso. Apesar das condicionantes individuais (“*não acho piada a este género de coisas/diálogos*”), sociais (“*ninguém se está a rir, por isso não deve ter piada*”)<sup>1</sup> e situacionais/físicas (ruídos externos, pouca capacidade de visão para o ecrã, entre outras) se o componente verbal for adequadamente traduzido, parece-me que será expectável que se obtenha o riso por parte do público-alvo.

Deste modo, no meu estudo de caso, o Riso Enlatado funciona como indicador das instâncias humorísticas, assinalando as situações e as falas em que (supostamente) o humor está presente e, assim, eliminar a subjectividade e complexidade da detecção do humor.

Numa segunda etapa, empreendo uma análise comparativa entre o produto original e produto dobrado, com o intuito de observar e identificar as estratégias tradutivas utilizadas, aferindo se o uso do Riso Enlatado no texto de partida produz o mesmo efeito humorístico no texto de chegada. Aquilo que pretendi analisar empiricamente passa por identificar os estímulos humorísticos presentes no produto original; detectar as estratégias tradutivas utilizadas na transferência interlinguística; e verificar se esses estímulos são preservados e o produto dobrado mantém a sua comicidade. Pretendo observar se, nos textos audiovisuais, as relações intersemióticas criadas pela imagem e pelo som, podem condicionar as instâncias humorísticas, eliminando ou compensando a comicidade das expressões verbais e, deste modo, (re)criar o texto audiovisual sem perder a carga humorística intrínseca.

---

<sup>1</sup> Ideias veiculadas pelas respostas ao questionário efectuado ao público.



Todas estas etapas foram delineadas no sentido de aferir da qualidade dos produtos dobrados em análise, identificando e contabilizando os padrões de regularidade nestes textos e avaliando qualitativamente o resultado final. Esta avaliação é efectuada mediante a aplicação dos critérios propostos por Chaume (2012). Pretende-se assim compreender as razões da apetência por estes produtos que, apesar de contrariarem a prática tradutiva convencional, parecem aliciar um número significativo de espectadores, que adopta a dobragem como uma nova abordagem ao consumo de materiais audiovisuais traduzidos. Parti para o estudo com a convicção de que um dos 'ingredientes' mais apelativos destes produtos é o forte componente visual, assente sobretudo num humor situacional e menos verbalizado, de fácil compreensão por parte das gerações mais novas. Isto poderá explicar como esta imersão gradual na dobragem parece decorrer sem problemas, uma vez que os elementos linguísticos não apresentam grande complexidade tradutológica, premissa que viria a ser questionada no decurso do estudo.

Em jeito de síntese, apresentando graficamente o mapa conceptual deste trabalho na Figura 1, a minha investigação parte do macro contexto da TAV, focalizando-me na dobragem e, sequencialmente, na realidade da dobragem em Portugal e na dobragem de produtos infanto-juvenis, afunilando no humor como um microcosmo relevante, pela sua especificidade em termos linguísticos e culturais para a observação deste fenómeno. Tal permitir-me-á conhecer os polissistemas da dobragem no contexto actual em Portugal.

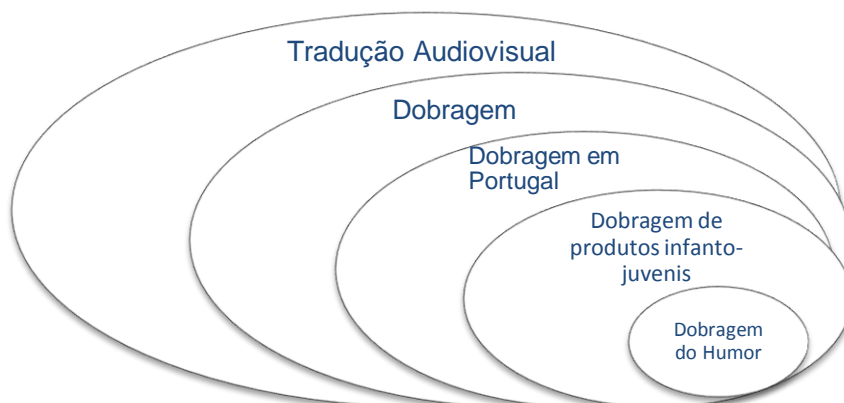


Figura 1 - Mapa conceptual da tese

Assim, esta tese está estruturada em quatro grandes capítulos distintos, conquanto cada um se entrecruza tematicamente com os outros.

No primeiro capítulo, é efectuada a contextualização teórica do fenómeno da dobragem, inserindo-a no domínio dos Estudos de Tradução até os Estudos em Tradução Audiovisual, reflectindo, em particular, sobre as várias premissas teóricas e práticas que compõem a natureza singular e específica do texto audiovisual dobrado. Pretendo fazer uma retrospectiva histórica da dobragem, desde a sua génese, ligada ao universo cinematográfico, para posteriormente identificar e caracterizar os factores intrínsecos e extrínsecos que definem a qualidade desta modalidade tradutiva. No âmbito das dificuldades tradutológicas com que o tradutor se depara, as referências culturais destacam-se pela sua complexidade e subordinação cultural. Este trilho leva-nos até ao humor pois, apesar da sua subjectividade e idiosincrasia, encontra-se presente em múltiplos produtos audiovisuais, de modo particular, naqueles destinados a públicos infanto-juvenis sujeitos à dobragem. Indício evidente da presença do humor, o Riso Enlatado afirma-se como um instrumento narrativo, ao contagiar os espectadores, estimulando o riso.

O segundo capítulo é dedicado à observação e análise da situação portuguesa, numa perspectiva diacrónica, desvendando as razões hipotéticas pela opção legendagem que, ao arrepio dos outros países latinos, culturalmente mais próximos como a Espanha, a França ou a Itália, escolheram a dobragem. Neste capítulo é feita uma análise descritiva do estado da dobragem na realidade portuguesa em todas as suas vertentes: no contexto televisivo e no cinema; escutando e dando a palavra aos profissionais da indústria audiovisual; percebendo as várias etapas processuais, desde o encargo do trabalho até ao resultado final; e, por fim, inquirindo as opiniões (intuitivamente sentidas mas nunca contabilizadas) do público em geral no que toca à dobragem.

O terceiro capítulo descreve e analisa o público maioritariamente afectado pela dobragem: os segmentos etários mais jovens. Apesar das características linguísticas, cognitivas e sociais que representam este público, a faixa etária, situada entre os 4 e os 16 anos afigura-se como uma delimitação natural em termos de tipo de público específico, ao qual é dedicado uma pluralidade de

produtos audiovisuais para televisão, de muitos géneros, de várias proveniências. Procura-se, aqui, justificar com argumentos válidos a opção de dobrar os produtos fílmicos e televisivos infanto-juvenis, não só em Portugal como noutros países. No contexto televisivo, em particular, a dobragem de produtos de animação é uma prática convencional; no entanto, a novidade assenta nos programas dobrados de imagem real, vocacionados para este público que, até há pouco tempo, eram emitidos com legendas. Neste âmbito, destacam-se as *teencoms*, uma hibridização das comédias de situação norte-americanas, adaptadas ao universo infanto-juvenil e que parecem ter-se tornado num fenómeno televisivo de sucesso mundial. Desta feita, termino o capítulo, abordando as *teencoms*, pela circunstância desta nova tipologia de produto audiovisual estar a ser transmitida dobrada, contrariando o padrão tradicional. Significa que estamos perante uma mudança atitudinal, no que toca à realidade audiovisual em Portugal, tornando estes produtos num objecto investigativo válido e pertinente.

O quarto capítulo é dedicado ao Estudo de Caso. Comungo da opinião de Chaume (1999a: 209-219) de que a investigação em Tradução Audiovisual deve partir dos textos audiovisuais em função do que os particulariza em relação aos outros textos: o significado construído a partir da conjugação de imagens e palavras. Deste modo, procuro examinar o fenómeno da dobragem no contexto das *teencoms*. Propõe-se uma abordagem empírica, partindo de um *corpus* paralelo e comparável, constituído por amostras retiradas de quatro *teencoms*, representativas das novas opções tradutológicas utilizadas em Portugal.

No último capítulo, dá-se conta de considerações finais, fazendo uma síntese das diferentes perspectivas abordadas e dos resultados obtidos com a análise empírica, propondo novas linhas de investigação no domínio da TAV e, em particular, da dobragem.

Enquanto investigadora, considero que um trabalho científico deve ter um resultado prático que possa ser aplicado e venha beneficiar investigações futuras. Desta premissa, e no contexto deste estudo, nasceu uma base de dados sobre a dobragem em Portugal, resultado da recolha sistemática e

criterosa de informações e de dados, efectuada ao longo deste trabalho. Pretende-se que esta compilação revele os principais intervenientes e agentes da indústria da dobragem, dando-lhes visibilidade e o reconhecimento devido. Brevemente acessível na Internet, este produto oferece ao mundo profissional e a futuros investigadores um conjunto de informações relevantes agrupadas num só espaço virtual até agora inexistente.

Em síntese, neste trabalho, proponho um estudo holístico da situação da dobragem em Portugal, onde novos paradigmas se estão a alvitar por via de um fenómeno que parece estar a redefinir os hábitos e os gostos da sociedade portuguesa.

Revejo-me nas palavras de Pereira e Pinto (2011: 108) quando afirmam que:

researchers and media professionals should pay more attention to dubbing as it would both enhance the quality of the programs and serve as a sign of consideration and respect for children.

Aquilo que proponho neste trabalho é o meu contributo científico enquanto investigadora para uma melhor compreensão desta nova realidade sociocultural que atinge as nossas crianças e jovens, consumidores com um perfil bem diferente dos consumidores actuais.

## Capítulo 1 - A 'mal-amada' dobragem

Dubbing is cinematic no man's land,  
often disparaged, at best tolerated as unavoidable  
Whitman-Linsen (1992: 9)

Num famoso ensaio escrito em 1945, Jorge Luís Borges proferiu um dos mais violentos ataques à dobragem, à data usada como o único recurso tradutivo que permitia a exportação dos filmes de Hollywood para países estrangeiros. Revoltado pela substituição da voz de Greta Garbo por uma voz desconhecida, Borges chamou à prática da dobragem, um 'artifício maligno' e, em tom satírico, interroga-nos: "how can we fail to profess our admiration for this painful prodigy, for these ingenious phono-visual anomalies?" (In Egoyan & Balfour, 2004: 11). O autor culpabiliza a dobragem pela inserção arbitrária de outra voz e de outra língua no produto original, comprometendo assim a integridade artística da obra fílmica.

Em carta escrita em 1944, Jean Renoir (citado em Bergstrom, 1997: 31) cognomina a dobragem de 'monstruosidade', chegando até a afirmar que "au Moyen-Age, on aurait brulé en place publique les criminels qui eussent tenté l'essai sacrilège de greffer deux âmes sur un seul corps".

Nas palavras destes dois autores destaca-se a animosidade sentida em relação à interferência da dobragem, ao 'sacrilégio' de outras vozes 'se imiscuírem' na composição acústica da obra fílmica original.

Uma explicação plausível (cf. Nornes 2007) para estas reacções inflamatórias poderá ser que, na época, a sincronização entre o som e a imagem era ainda muito deficiente. Estava-se ainda numa fase inicial da tecnologia áudio em que a música, os diálogos e os efeitos sonoros se encontravam numa só faixa. Na televisão, por exemplo, não raras vezes o processo de substituição de vozes pelos actores era efectuado em directo, só através da leitura dos guiões, o que determinava, seguramente, um resultado dessincronizado do produto.

Num artigo publicado no *Journal of the Society of Motion Pictures Engineers*, North e Golden (1930: 757) acusam a dobragem de pôr em causa até a veracidade do cinema, dizendo que,

the chief objection to it as straight dialog is the fact that **it shows actors talking perfectly in a language of which obviously they have no knowledge**. I wonder if any American producer has ever considered saying quite frankly to his foreign audience by means of an explanatory title, that while the actors do not speak the language in question, it was considered fair in the interests of realism to employ voice doubles, so that their favorite stars in the silent film days, could still be brought before them even though they could not speak the language. (meu destaque)

De acordo com Nornes (2007: 195), a estranheza e a desconfiança causadas pela inserção técnica de uma voz 'fingida' numa obra fílmica foram levadas ao extremo por Woody Allen algumas décadas mais tarde. O realizador comprou os direitos de um *thriller* de espionagem japonês, protagonizado por actores japoneses, reescreveu os diálogos e gravou as falas em língua inglesa. *What's Up, Tiger Lilly?* (Allen 1966) assume-se como uma paródia ao desagrado que as elites culturais norte americanas demonstravam pela dobragem.

Este descontentamento foi sendo revelado episodicamente, como aconteceu pela voz de Michael Watt (2000, s.p.) em que este refere que o 'pecado' da dobragem é o de neutralizar o desempenho vocal do actor mas não só. Watt acrescenta que: "in a multitude of ways dubbing changes, and worsens, the moviegoing experience intended by the filmmakers." Pior ainda, o processo dobrador é acusado de alterar a estrutura e, até, a narrativa do filme, manipulando significativamente a experiência cinematográfica.

Outra voz discordante proveio do realizador espanhol Carlos Saura (2009: s.p.) ao afirmar que a opção pela dobragem terá sido o maior erro cometido pelo cinema espanhol. Saura argumenta, ainda, que o espectador espanhol visiona uma película norte-americana dobrada, assimila-a como produção nacional, e tende a compará-la com os filmes espanhóis produzidos com orçamentos incomparavelmente mais reduzidos. O realizador defende, assim, a eliminação da dobragem, acrescentando que a exibição de filmes legendados potenciará a aprendizagem de línguas.

Voltando a Borges (In Egoyan & Balfour, 2004: 11), este escritor refere que “worse than dubbing, worse than the substitution that dubbing implies, it is the awareness of a substitution, of a deception”. Como veremos mais tarde, muitos são os factores que podem comprometer a criação artística fílmica e a sua relação com o espectador. Dries (1995: 9) adverte até que “any irregularities can destroy this illusion and will bring the audience back to reality”.

Como contraponto a estes testemunhos, e sem querer entrar no debate estéril sobre a dobragem por oposição à legendagem diria, retomando Caillé (1960, citado em Whitman-Linsen, 1992: 55), que o cinema é uma fábrica de ilusões e a dobragem tenta dar a ilusão de uma ilusão.

Comungo da opinião de que, idealmente, a dobragem deverá incutir a ilusão de uma aparente realidade: a de que as personagens falam realmente a língua do espectador. Díaz Cintas e Orero (2010: 443) relembram que “dubbing creates the illusion that people on screen speak the same language as the viewer's by hiding the translation act”. Significa isto que estamos perante um produto dobrado com qualidade quando o público se esquece de que está a assistir a uma versão traduzida e adaptada. Diria mesmo que a virtude da dobragem é passar despercebida junto dos espectadores, é existir sem ser notada.

Independentemente das preferências individuais e/ou culturais referentes à utilização da dobragem, como meio de transferência interlinguística, certo é que todo o processo tradutivo, artístico e técnico, que culmina no produto final, se reveste de uma grande complexidade, como veremos no decurso deste trabalho.

Na óptica do produto e analisando o texto audiovisual enquanto tal, Yuste Frías (2011: 62) descreve-o como:

una secuencia de entidades iconotextuales donde tanto la unidad icónica como la unidad verbal son aprehendidas sucesiva y globalmente en una relación intersemiótica que provoca un movimiento de vaivén que va de un código a otro y del cual nace el sentido.

Esta apreensão multisensorial e multisemiótica depende dos espectadores que recebem esse texto, tal como Neves (2005: 128) afirma que:

the receivers of audiovisual materials are simultaneously expected to be viewers, listeners and readers. They need to process information through various levels of de-coding. The whole reception activity is often done in a semi-automatic holistic manner, particularly once de-coding patterns and competence have been acquired.

Questiono-me se não será qualquer tradução uma ingerência, uma violação da estética da obra artística, seja ela um poema, um romance ou um filme. Especificamente, quais os motivos de tal desconsideração e menosprezo pela dobragem, quando falamos de um meio facilitador da comunicação audiovisual? Se considerarmos a quantidade de produtos fílmicos e televisivos estrangeiros produzidos e consumidos à escala global, verificamos que o impacto comunicativo da Tradução Audiovisual é avassalador e que a dobragem é mais um meio poderoso de integração social e de acesso à obra fílmica na sua totalidade.

Malgrado a pouca atenção da comunidade científica em relação à TAV durante muitos anos (cf. Gambier & Lambert, 1996: 33), temos vindo a assistir a um crescente interesse da academia e investigadores por este domínio do saber. Ao assumir no século XXI a sua 'maioridade' face ao jugo dos Estudos Literários, Linguísticos e Culturais, a TAV alcançou um estatuto de autonomia por mérito próprio.

Este trabalho insere-se, assim, no âmbito dos Estudos em Tradução Audiovisual com um enfoque na situação da dobragem em Portugal. Neste contexto, os subcapítulos seguintes serão dedicados a uma breve contextualização da TAV no seio dos Estudos de Tradução, às circunstâncias históricas que estão na origem da sua implementação, referenciando os autores e os estudos científicos mais relevantes neste domínio, para proceder posteriormente à caracterização da dobragem e da sua especificidade tradutológica, enquanto adaptação linguístico-cultural e procedimento técnico.

### 1.1 Dos Estudos de Tradução aos Estudos de Tradução Audiovisual

A investigação proposta neste estudo assenta em fundamentos teóricos dos Estudos de Tradução (doravante ET) que estão na génese da Tradução



Audiovisual (TAV) e, em especial, da dobragem. Assim, procurar-se-á fazer a intersecção entre os conceitos relevantes dos ET e a formulação teórica da TAV<sup>2</sup>, partindo do pressuposto de que os Estudos em TAV herdaram e construíram as suas formulações basilares essencialmente a partir de três grandes correntes teóricas: os Estudos Descritivistas, a Teoria dos Polissistemas e as abordagens funcionalistas.

Conquanto a prática da tradução se perca no tempo, a emergência dos ET enquanto disciplina científica, apartada do jugo da Linguística e da Literatura, teve lugar a partir da segunda metade do século XX.

Um dos contributos determinantes para essa emancipação foi o texto seminal do linguista Roman Jakobson (1959), tido como um ponto de viragem nos ET pela sua postulação tripartida da tradução na qual a TAV se viria a integrar. Este autor (1959/2004: 139) descreve o fenómeno tradutivo como (1) intralinguístico, consubstanciado na substituição de signos verbais por outros signos na mesma língua, (2) interlinguístico, pela substituição de signos verbais por outros signos numa língua diferente e (3) intersemiótico, pela 'transmutação' dos signos verbais por signos de outros sistemas não-verbais. Jakobson teve o mérito de alargar o conceito de tradução para além do nível linguístico, declarando a plausibilidade da transferência semiótica, ou seja, da capacidade de transferir sentidos e mensagens por imagens e/ou sons, aquilo que anteriormente estava confinado aos signos verbais.

No entanto, só em 1972 o conceito de *Translation Studies* ganhou vida, através da publicação de James S. Holmes (1972/2004) onde este autor preconizou dois eixos fundamentais dos Estudos de Tradução: uma área mais teórica, apelidada de 'pura' e outra 'aplicada', vocacionada para aspectos mais técnicos, onde se integravam dicionários e aplicações informáticas, e questões como a qualidade e a avaliação. No âmbito dos Estudos de Tradução apelidados de 'puros', Holmes distingue uma vertente teórica, *Theoretical Translation Studies* e uma vertente empírica, *Descriptive Translation Studies*. O

---

<sup>2</sup> Neste subcapítulo não se pretendeu fazer uma apresentação diacrónica exaustiva dos Estudos de Tradução nem aprofundar as implicações históricas na TAV. Importa mostrar as ramificações teóricas mais significativas que os ET tiveram na génese e consolidação dos Estudos em TAV, enquanto subdomínio científico.

enfoque tradutológico poderá ser orientado para o produto em si mesmo, para o processo como a tradução é efectuada, ou para a função que vai desempenhar na língua e cultura de chegada. Esta sistematização pioneira esteve na génese dos Estudos Descritivistas, propostos por Toury (1995) aos quais faremos referência posteriormente.

Os fundamentos teóricos de Holmes foram incorporados na TAV, materializando-se nas análises descritivistas dos materiais audiovisuais sob o prisma do produto, do processo e da função, propostos por vários investigadores da área (Delabastita, 1989,1990; Agost, 1999; Zabalbeascoa, 1993, entre outros).

Como reacção aos modelos prescritivistas, que marcaram os primeiros anos dos Estudos de Tradução, surgiu nos anos 70 a Teoria dos Polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar, e que viria a ser determinante nos Estudos em TAV. Apartando-se das concepções estéticas tradicionais, em que o conceito canónico de literatura descartava outros sistemas ditos 'menores' como a literatura infantil, Even-Zohar (1990: 12) propõe uma abordagem dinâmica e evolutiva em torno de um novo arquétipo: o polissistema. A literatura traduzida surge como um sistema inserido num polissistema cultural heterogéneo e plural, em constante fluxo e competição com outros subsistemas. A tradução revela ser um veículo de conexão entre culturas, possibilitando a divulgação de diferentes textos em diferentes universos linguístico-culturais.

Even-Zohar (1990: 76) refere que, mais importante do que tentar perceber as escolhas e decisões operadas a nível linguístico, importa descobrir que limitações e condicionantes podem ter resultado em determinado produto/comportamento. Para isso, é necessário descobrir quais os factores hierárquicos que se estabelecem, bem como reconhecer sob que circunstâncias podem funcionar, não só na selecção de opções estabelecidas, bem como na produção de opções que não existiam antes.

Adaptar as premissas da Teoria dos Polissistemas ao universo fílmico foi preconizado por Díaz Cintas (2001b), ao entender que a relação existente entre

sistemas centrais e periféricos pode ser o ponto de partida de uma observação profunda e analítica do produto audiovisual em acção:

En el mundo de los medios audiovisuales, es necesario un enfoque que tenga en cuenta las relaciones que se establecen entre distintos polisistemas a la hora de enfrentarse con fenómenos traductores idénticos o similares. (Díaz Cintas, 2001b: 96)

Tal como já foi referido na Introdução, a TAV desempenha um papel de relevo no polissistema linguístico-cultural português, justificando-se, assim, uma observação cuidada e profunda do subsistema da dobragem de materiais audiovisuais. Durante muitos anos, a dobragem desempenhou um papel periférico no contexto audiovisual português, dominado pela legendagem, principal modalidade tradutiva dos programas estrangeiros.

Entendo que o subsistema da dobragem merece um estatuto de centralidade no polissistema linguístico-cultural português, fruto da influência e do impacto que tem criado junto das gerações mais jovens, como veremos no decurso deste trabalho, justificando-se, assim, uma observação cuidada e profunda do subsistema da dobragem de materiais audiovisuais. Pouco se sabe sobre os factores, condicionalismos e circunstâncias que rodeiam os vários agentes e intervenientes da dobragem em Portugal que, a meu ver, deixou de ser marginal e passou a ter um papel central sobretudo no contexto infanto-juvenil.

As formulações teóricas de Even-Zohar (1990) tiveram continuidade nas propostas metodológicas de Gideon Toury (1995) como modelo aplicado dos Estudos Descritivistas da Tradução de Holmes (1972).

Toury (1995: 16) propõe uma metodologia sistemática para o ramo dos Estudos Descritivistas que permita distinguir procedimentos e tendências em relação ao processo de tomada de decisão do tradutor, e reconstruir esses padrões de comportamento para que seja possível a sua replicação posterior por estudiosos e profissionais. O objectivo seria a identificação de normas da tradução, baseadas em factores probabilísticos, apontadas como regularidades de comportamentos.

Estas normas irão reflectir uma perspectiva de adequação ou de aceitação em relação ao texto original. O comportamento do tradutor pode incidir mais nos valores e nas normas do texto e da cultura de partida, obtendo-se um produto “adequado”, ou abraçar os valores linguístico-culturais do polissistema de chegada, tratando-se assim de uma tradução “aceitável”.

Vários investigadores adoptaram as abordagens descritivistas, voltando-se para o resultado final, tentando perceber as transformações macro e/ou micro textuais do produto traduzido, afastando-se do imperativo convencional de fidelidade ao texto original. As Teorias Descritivistas influenciaram trabalhos posteriores, como o estudo empírico proposto por Delabastita (1989), um modelo descritivista em que este investigador identificou uma tipologia de operações recorrentes em TAV, baseadas na retórica tradicional.

Do mesmo modo, outros estudiosos levaram a cabo aplicações práticas do modelo descritivista nas respectivas análises sistemáticas dos produtos audiovisuais, como o caso de Díaz Cintas (1998) a respeito da legendagem, e de Goris (1993) observando e descrevendo em particular as variáveis constantes da tradução para dobragem em França. De igual modo, a proposta metodológica descritivista de Chaume (2004a: 23) baseia-se na desconstrução dos vários códigos semióticos integrantes no texto audiovisual, sabendo que:

the meaning of each code, and the extra meaning created when interacting with other signifying codes in every moment, gives an audiovisual text its particular idiosyncrasy and sums up the specificity of audiovisual texts from a translational viewpoint.

Por seu lado, inserindo o produto audiovisual no polissistema do contexto sociocultural de chegada, Karamitrouglou (2000), no seu modelo de investigação, tentou conciliar as normas em TAV aos factores restritivos, como sejam os agentes humanos, os produtos e os receptores. Para este autor, no discurso audiovisual, o texto é só um portador parcial da mensagem comunicativa e o papel do tradutor está muito restringido.

Olhando agora as abordagens funcionalistas, a *Skopostheorie* de Reiss e Vermeer (1984) e do modelo funcionalista de Nord (1997) contribuíram também decisivamente para a estrutura teórica dos Estudos em Tradução Audiovisual.

No cerne desta abordagem, encontra-se a noção de *skopos*, o objectivo ou a finalidade da acção tradutológica. Os fins comunicativos passam a ser preponderantes no processo tradutivo, na medida em que se valoriza o efeito criado no receptor em relação à mensagem original. Citado por Nord (1997: 29), Vermeer (1989) explica que:

each text is produced for a given purpose and should serve this purpose. [...] translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with people who want to use it and precisely in the way they want it to function.

Nesta perspectiva, assume-se que o *skopos* de cada tradução pode justificar a opção por determinadas estratégias, dependendo das condições culturais e das necessidades do destinatário/consumidor (cf. Nord, 1997: 29). Ainda citando Nord (1997: 12):

in the framework of this theory, one of the most important factors determining the purpose of a translation is the addressee, who is the intended receiver or audience of the target text with their culture-specific world-knowledge, their expectations and their communicative needs.

Com as teorias funcionalistas, assistimos a uma mudança paradigmática do conceito de tradução enquanto fenómeno meramente linguístico para um acto de comunicação intercultural. Partindo deste pressuposto, Nord (2010: 128) salienta que a tradução:

is therefore not concerned with language structures but with the conditions of communicative (inter)action and the needs and expectations of receivers, giving due consideration to the culture-specific forms of verbal and nonverbal behaviour involved in translation.

Na senda dos pressupostos funcionalistas, destaque-se Zabalbeascoa (1993) que preconiza um modelo de prioridades nas escolhas tradutivas aplicável aos textos audiovisuais, que o tradutor deverá implementar consoante as restrições inerentes a diversos factores tanto internos como externos.

No que toca à dobragem, as teorias funcionalistas de Reiss and Vermeer (1984/1991) e Nord (1997) encontraram eco nas palavras de Chiaro (2009:

144) ao realçar que o texto dobrado deve proporcionar ao espectador a mesma eficácia comunicativa do texto original:

The goal of dubbing is to make the target dialogues look as if they are being uttered by the original actors so that the viewers' enjoyment of foreign products will be enhanced.

Isto significa que o texto dobrado deve ser entendido como produto autónomo em relação ao texto de partida pois, de acordo com Pérez-Gonzalez (2007: 8):

research on dubbing practices has shifted from the relationship between source and target text to the role and position of the target text as relatively autonomous from the source text and as a part of a dynamic 'system', where the internal rearrangement of meaning within the new text becomes paramount.

Numa outra abordagem, e divergindo da aceção monolítica da tradução centrada na vertente linguística, o novo paradigma do *Cultural Turn* nos ET, protagonizado por Bassnett (1980/1991), abriu caminho a uma nova reflexão conceptual sobre o fenómeno tradutivo. A esse propósito, Bassnett e Lefevere (1998: 3) referem que:

we are no longer 'stuck to the word', or even the text, because we have realised **the importance of context in matters of translation**. (...) research has taken a 'cultural tum', because people in the "field began to realise, some time ago, that translations are never produced in a vacuum, and that they are also never received in a vacuum.(meu destaque)

No mesmo sentido, Hatim e Mason (1997: 14) tinham já realçado a importância das relações de poder e socioculturais na tradução, incorporando os domínios semiótico, pragmático e comunicativo na sua análise tradutológica:

typically, one might say of translators that they are constantly exchanging something, not only by engaging in a dialogue with a source text producer and a likely target text receiver, but also by brokering a deal between the two parties to communicate across both linguistic and cultural boundaries.

Para estes autores (1997: 12), a tradução afigura-se como um processo comunicativo enquadrado num contexto social e cultural em que o tradutor, enquanto comunicador, tenta manter o equilíbrio entre os objectivos comunicativos e os receptores. Na área da TAV, Agost (1999: 95-96) recuperou

os mesmos parâmetros contextuais (semiótico, paradigmático e comunicativo) na análise da dobragem, acrescentando-lhe as dimensões profissional e técnica.

A tomada de consciência da dimensão sociocultural da tradução teve um impacto profundo no estudo do texto audiovisual, afastando-o da concepção obsoleta de mera transposição de palavras, inserindo-o num contexto cultural, perceptível semioticamente nas imagens e nos sons na cultura de chegada. Díaz Cintas (2009: 9) verbaliza esta nova aceção, lembrando que:

dialogue exchanges do not just happen in a vacuum but they always take place in a given context, which, in the case of AVT, is a concrete situation in time, captured and frozen by the camera.

Sob influência das teorias da Análise do Discurso e da Pragmática, a dimensão textual do produto audiovisual saiu reforçada pela valorização das falas e dos diálogos inseridos num contexto sociocultural. Esta perspectiva reflectiu-se em vários estudos como, por exemplo, na tipologia de géneros audiovisuais (Agost, 1999), ou na especificidade do discurso humorístico (Fuentes Luque, 2000; Martínez Sierra, 2004).

Haverá, ainda, a referir a concepção bipartida de domesticação e estrangeirização de Venuti (1995) que teve também repercussões nos estudos em TAV. Para este autor (1995: 306), a opção tomada pelo tradutor reflecte simultaneamente um padrão de comportamento e um posicionamento ideológico, referindo-se em particular à hegemonia da cultura anglo-americana que tende a suprimir traços ou elementos dissonantes das culturas locais. O seu contributo trouxe aos ET novas formulações sobre o eterno dilema da fidelidade ao texto de partida, ou à adequação à cultura de chegada. Reconhecemo-lo na distinção das modalidades tradutivas, à luz desta dupla aceção, como refere Chaume (2007a: 213), “dubbing is in itself a domesticating kind of translation, especially compared to subtitling”, ou na categorização das estratégias de tradução de Nedergaard-Larsen (1993) e Pedersen (2005) mediante esses mesmos parâmetros.

Em suma, a natureza multifacetada e complexa do produto audiovisual obriga a uma análise transdisciplinar da TAV, pelo que a focagem descritivista se revela

particularmente produtiva, uma vez que abriu caminho à colaboração entre os vários domínios do conhecimento. Neste sentido, Snell-Hornby (1988/95) alertou para a interdisciplinaridade da tradução e advogou uma relação próxima com outras disciplinas, como a Linguística Contrastiva, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais, comprovada pelo comportamento muitas vezes híbrido e indefinido do fenómeno tradutivo. Mudando o enfoque para o contexto da TAV, Chaume (2004a: 12) reconheceu a necessidade de uma abordagem interdisciplinar deste domínio, partindo da exegese da complexidade semiótica do texto audiovisual à luz dos Estudos Fílmicos.

Demarcando-se da égide dos Estudos Literários e Linguísticos, o componente cultural e ideológico, os ET revelam-se como uma área do saber dinâmica e progressiva. É neste macro-contexto em que se inserem os Estudos em TAV que, pese embora serem ainda uma área muito recente, têm verificado uma grande evolução nos últimos anos. Num contributo à disciplina-mãe, os Estudos em TAV concorreram para um conceito de tradução mais flexível, mais heterogéneo e menos estático (cf. Díaz Cintas, 2003: 34). Importa, agora, analisar numa perspectiva diacrónica a evolução da TAV.

### 1.1.1 A maioria dos Estudos em TAV

Na última década, assistiu-se a um crescente empenho e aprofundamento na sustentação teórica dos Estudos em TAV, consubstanciada na proliferação de congressos, publicações, cursos e investigadores neste subdomínio dos ET (cf. Díaz Cintas, 2008). Alargou-se a abrangência do objecto de estudo, e reconhece-se, agora, uma tendência marcada da multidisciplinariedade, conforme referem Di Giovanni, Orero e Agost (2012: 10).

Em retrospectiva, vemos que os primeiros passos da TAV foram dados em paralelo com a necessidade de traduzir filmes. A publicação de um número especial sobre a tradução para cinema, *Babel*, em 1960, com as contribuições de Caillé e Cary, comprovam esse facto. Outros trabalhos como os de Myers (1973), Marleau (1982) e Tifford (1982) revelaram uma crescente reflexão



sobre a figura do tradutor audiovisual, sobre as várias etapas do processo técnico ou abordaram de igual modo os constrangimentos linguísticos. O estudo destas temáticas culminou na realização do 1º Congresso sobre Legendagem e Dobragem, em 1987, na cidade de Estocolmo (cf. Díaz Cintas, 2009: 2). Este evento despoletou uma atenção sem precedentes por este tema, e estará na génese do surgimento de trabalhos seminais como o de Pommier (1988), de Luyken et al. (1991) e de Ivarsson (1992). Seguiram-se teses de doutoramento relevantes para o desenvolvimento da TAV como é o caso de Delabastita (1990) e de Zabalbeascoa (1993). No âmbito da abordagem cultural dos ET, Delabastita (1990) salientou as implicações semióticas da interacção de vários códigos de significação, enquanto Zabalbescoa definiu um quadro de prioridades e restrições a implementar no processo tradutivo.

Autores como Gambier (1995, 1996, 1998), Gottlieb (1994, 2001) Díaz Cintas (1997, 2001, 2009) e Chaume (1999a, 2001, 2004, 2007, 2012) contribuíram decisivamente para a disseminação e o interesse pela tradução audiovisual, assegurando a sua emancipação no seio dos Estudos de Tradução. Díaz Cintas (2009: 5) sublinha que “as an autonomous field within the broader domain of Translation Studies, AVT is indeed an entity in its own right rather than a subgroup within, say, literary translation”.

Não obstante a sua natureza autónoma e independente, a TAV assume-se como um domínio heterogéneo e interdisciplinar, relacionando-se com outras áreas disciplinares como os estudos fílmicos, culturais, semióticos, cognitivos, entre outros.

Esta confluência interdisciplinar traduz-se na abrangência conceptual da TAV, aquilo que Orero (2004) chama de “*dynamic umbrella*”. A delimitação terminológica não foi pacífica; várias denominações têm sido utilizadas por vários autores como refere Orero (2004: vii), a saber:

- *Constrained Translation* ou *Traducción subordinada* (Tittford, 1982: 113; Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988; Rabadán, 1991; Díaz Cintas, 1998; Lorenzo & Pereira, 2000; 2001),
- *Film Translation* ( Snell-Hornby, 1988),

- *Film and TV Translation* (Delabastita, 1989),
- *Screen Translation* (Mason, 1989),
- *Media Translation* (Eguíluz, 1994),
- *Film Communication* (Lecuona, 1994),
- *Traducción Fílmica* (Díaz Cintas, 1997),
- *Audiovisual Translation* (Luyken et al., 1991; Dries, 1995; Shuttleworth & Cowie, 1997; Baker, 1998),
- *(Multi)Media Translation* (Gambier & Gottlieb, 2001),
- *Screen Translation* (Gambier, 2003),
- *Transdaptation* (Gambier, 2003 & 2004),
- *Multidimensional Translation* (Gerzymisch-Arbogast, 2005).

Grosso modo, a TAV distancia-se da sua ligação inicial ao cinema, e o termo é usado para designar o modo de transferência interlinguística, a que podemos aceder visual e acusticamente (Chiaro, 2009: 141).

Vários autores trataram a especificidade da TAV sob vários ângulos e diferentes perspectivas. Por exemplo, Bartrina e Espasa (2005: 85) realçam a singularidade semiótica da tradução, afirmando que:

the specificity of audiovisual translation consists in its mode of transmission, rather than in the topics it covers. In audiovisual texts there is semiotic interaction between the simultaneous emission of image and text and its repercussions for the translation process.

Por sua vez, Gottlieb (2005: 13) define tradução audiovisual como “the translation of transient polysemiotic texts presented onscreen to mass audiences”, realçando o perfil polissemiótico do texto e o seu carácter efémero. Este aspecto diferenciador da TAV significa que o texto é ouvido, ou lido, durante uma fracção de tempo para, de imediato, ser substituído por outro segmento, o que proporciona um menor tempo de contacto com o elemento verbal.

A globalização do mercado audiovisual e os avanços tecnológicos ditaram um aumento exponencial da necessidade de transferência linguística e potenciaram o raio de acção da tradução audiovisual porque, de acordo com Gottlieb (2005: 1), “new media require new methods of translation”. Acrescentem-se, ainda, as necessidades de inclusão de todos os grupos sociais, bem como as políticas educativas linguísticas, que explicam o leque abrangente de opções inseridas no âmbito da TAV.

Deste modo, se bem que o número de modalidades tradutivas considerado por diferentes autores não seja consensual, recorremo-nos da tipologia mais actual, proposta por Chaume (2012: 5), dividindo-a em duas categorias principais: o *revoicing* (em termos latos, relacionado com a pós-sincronização da voz) e o *subtitling*. Na primeira categoria, inclui-se a dobragem, a dobragem parcial, o *voice over*, o comentário livre, a interpretação simultânea e consecutiva, a áudio-descrição, a audiolegendagem e o *fandubbing*, em que todas comungam da primazia do canal acústico na transmissão comunicativa. Em contraponto, na segunda categoria, a imagem é valorizada pela transmissão da mensagem através do canal visual, a saber, a legendagem (convencional), a legendagem intercalada, a legendagem em directo, a sobrelegendagem, a legendagem para Surdos e o *fansubbing*.

Presentemente, assiste-se a uma crescente hibridização de tipos e de modalidades de tradução audiovisual, acompanhando as evoluções tecnológicas, as necessidades sociais e as preocupações educativas. As fronteiras entre modalidades são cada vez mais ténues e volúveis, surgindo produtos onde coexistem falas dobradas com legendas em jogos de computador, páginas *Web* com legendagem e dobragem em simultâneo, áudio-guias com *soundpainting* na vertente museológica, entre muitos outros exemplos.

As questões da acessibilidade ultrapassaram já a disponibilização de conteúdos audiovisuais a públicos com necessidades especiais, como cegos ou surdos. Almeja-se agora oferecer produtos equivalentes a diferentes audiências, quaisquer que sejam as suas línguas e culturas, capacidades intelectuais ou físicas, dificuldades cognitivas ou aptidões sociais. Fala-se

agora de inclusão, de proporcionar ao maior número de indivíduos a possibilidade de experimentar e usufruir dos materiais audiovisuais, aproveitando os mais recentes avanços tecnológicos. (Re)inventam-se, ainda, novas modalidades, como os livros multiformato. Destaque-se o lançamento recente do primeiro livro multiformato em Portugal, *O Menino dos Dedos Tristes*, escrito e concebido por Josélia Neves, onde, para além da versão em papel, é disponibilizado simultaneamente um CD-ROM com um audiolivro, uma versão com áudio-descrição, com interpretação em Língua Gestual Portuguesa e com legendagem para surdos, uma versão pictográfica (SPC) e outra para impressão em Braille, corporizando assim a concepção tripartida de tradução preconizada por Jakobson.

Temos vindo a assistir a uma mudança gradual de paradigma: as abordagens utilitaristas do grande público (*broadcasting*) em direcção a uma perspectiva atomista, de procura das necessidades e gostos individuais que acarretam outras implicações conceptuais (*narrowcasting*).

Direi até que, à semelhança do espírito corporativo da sociedade industrial, a TAV desempenha a sua cota parte de responsabilidade social enquanto instrumento facilitador da comunicação.

Deste modo, entendo a TAV como mediação linguística, cultural e semiótica centrada num produto – o texto audiovisual (corporizando-se através de dois canais) – aberto a múltiplos públicos com necessidades distintas.

Em suma, após esta breve contextualização dos Estudos em TAV, da sua pertinência e reconhecimento no seio dos ET, importa analisar, com maior detalhe, o seu objecto de estudo, o texto audiovisual, como veremos na secção seguinte.

### 1.1.2 A especificidade do texto audiovisual

A evolução tecnológica veio revolucionar a concepção tradicional de texto, uma vez que actualmente este se define pela multiplicidade de leituras possíveis, de públicos e de formas que pode assumir. A redefinição do conceito de texto

audiovisual como realidade aberta, multimodal e polimórfica é, na minha opinião, o aspecto que singulariza a TAV no âmbito dos ET.

No caso específico do cinema, o texto audiovisual materializa-se no momento da sua projecção perante uma plateia ou aquando da sua emissão através de um ecrã, no caso da televisão. Pode, ainda, corporizar-se nos conteúdos de uma página *Web* ou na descrição auditiva (*soundpainting*) de um quadro ou de uma peça de museu. A complexidade deste tipo de texto manifesta-se pela sua polimorfia semiótica, patente nas inúmeras variedades e formas em que se revela.

Sabendo que a comunicação ocorre através de dois canais distintos, o acústico e o visual, Delabastita (1989: 203) refere que a substituição dos signos verbais acústicos por outros numa língua diferente apresenta importantes condicionantes semióticas, na medida em que é expectável que a reprodução do discurso oral apresente o mesmo grau de realismo do verificado na vida real.

Zabalbeascoa (2008: 24) amplifica a noção de texto audiovisual, definindo-o como um acto de comunicação envolvendo sons e imagens, em que os signos verbais, não-verbais, acústicos e visuais se combinam e se complementam com o mesmo grau de importância na transmissão da mensagem.

A natureza polissémica do produto audiovisual projecta-se através de elementos verbais e não-verbais, transmitidos visual e acusticamente. Segundo Chiaro (2009: 143), o código visual verbal recorre, por exemplo, a inscrites ou a documentos que podem ser lidos no ecrã ou, na vertente não-verbal, é composto pelos cenários e adereços, pelos gestos e movimentos corporais das personagens. No código acústico verbal, podemos incluir os diálogos e as letras das músicas enquanto os efeitos sonoros, a música ou os ruídos produzidos pelas personagens são entendidos como signos acústicos não-verbais.

Chaume (2001b: 68) define o texto audiovisual como uma construção semiótica cujo sentido é transmitido através dos canais visuais e acústicos e que é produzido pela interacção dos vários códigos, em que retomando as suas

palavras: “el texto se construye así como una forma de organización, esa decir, como un sistema determinado de relaciones”.

A meu ver, outro factor insofismável da riqueza conceptual do texto audiovisual refere-se à multiplicidade de sentidos decorrentes da conjugação entre imagem, som e palavras, que pode ser perceptível por cada um dos seus destinatários. A este propósito, Neves (2005: 127) assevera que:

regardless of the codes to be used and of the ways they may be interrelated, audiovisual texts can only be fully perceived through the interactive conjunction of sound and image that convey verbal and non-verbal messages, thus offering a wide variety of “readings”.

Por tudo isto, a caracterização do texto audiovisual não é simples, nem estanque nem imutável; a sua delimitação conceptual não é consensual e tem sofrido inúmeras alterações e adaptações, por força das inovações tecnológicas e das constantes evoluções nos meios de comunicação em massa.

Em síntese, entendo o texto audiovisual como resultado da acção combinatória de signos verbais, visuais e auditivos, em que cada um aporta à comunicação um sentido único e insubstituível, ganhando novos significados nas várias combinações criadas por esses mesmos signos. Esta polimorfia semiótica concretiza-se através da conjugação singular e exclusiva de todos os elementos verbais e não-verbais e é mais do que um somatório de factores: é um novo texto que se constrói em determinado momento e em determinado espaço.

Esta recriação de um texto audiovisual consubstancia-se através da dobragem no que toca à tradução interlinguística de produtos audiovisuais. Importa, assim, fazer uma delimitação conceptual desta modalidade tradutiva e entender a sua génese e evolução histórica, com a finalidade de prosseguir nos caminhos da dobragem em Portugal.

## 1.2. Na trilha da dobragem

Let us not forget that the basic objective of dubbing is to encourage the illusion that one is watching a homogeneous whole, not the schizoid version with which one is in fact confronted

Whiman-Linsen (1992: 17)

A dobragem define-se, em termos simplistas, como uma modalidade de tradução audiovisual em que a faixa sonora traduzida substitui o som original. Isto não significa porém que a imagem passe para segundo plano. Montero Dominguez (2005: 92) relembra que “a dobraxe é un proceso complexo caracterizado pola necesidade de sincronia entre as voces dos actores de dobraxe e as imaxes do texto audiovisual.”

Retomando a concepção tripartida de Jakobson (1959), o processo de transferência interlinguística, verificado na dobragem, caracteriza-se pelo seu carácter isosemiótico, em que a substituição dos diálogos originais por diálogos traduzidos é realizada pelo mesmo canal comunicativo. Em termos semióticos, o produto dobrado é o que mais se aproxima ao produto original, o que levou Cary (1960, citado em Díaz Cintas, 1999: 35) a chamá-lo de *traduction totale*. As instâncias verbais do texto de partida desaparecem na presença de um novo texto numa nova língua e cultura.

Como contraponto, no caso da legendagem por exemplo, para além da transposição linguística, é necessário alterar o canal de comunicação, de oral para visual, em que as falas proferidas pelas personagens oralmente se corporizam em texto escrito, limitado ao espaço restrito do ecrã.

De acordo com a dicotomia *overt/covert translation* formulada por Julianne House (1981), a dobragem apresenta-se como um tipo de tradução ‘oculta’ porque como diz Gottlieb (1994: 102):

as being covert, the well-performed dubbing gives its audience an impression of being presented with the original, or at least a good copy, sealed off from reproach, as the original soundtrack is deafened.

Este investigador considera-a um tipo de tradução integral porque oferece uma “all-in-one representation of the dialog” (1994: 102). Por oposição, a legendagem é um exemplo evidente de *overt translation*, ‘aberto’ a críticas, a análises comparativas e a apreciações, aquilo que Díaz Cintas (1999: 34) apelidou de “vulnerable translation”. Para além das restrições temporais e espaciais da legendagem, Díaz Cintas (2003: 43-44) refere ainda a coexistência da faixa sonora original e da fala traduzida por via da legenda como factor suplementar de exposição crítica, sobretudo pela possibilidade do espectador poder ser em maior ou menor grau bilingue (especialmente relevante no caso da língua inglesa).

Esta vulnerabilidade da legendagem é contrabalançada pela invisibilidade da dobragem, o que nos remete para Venuti (1995). Referindo-se à hegemonia cultural anglo-americana, este autor (1995: 8) afirma que a tradução tende a anular os traços idiossincráticos da língua e cultura de partida, eclipsando-se o trabalho do tradutor e, deste modo:

the translator’s invisibility is thus a weird self-annihilation, a way of conceiving and practicing translation that undoubtedly reinforces its marginal status in Anglo-American culture.

A substituição dos signos verbais por outros, funcionalmente equivalentes na língua e cultura de chegada, por intermédio da dobragem, possibilita o acesso ao produto sem barreiras linguísticas, o que torna a tradução ‘invisível’ aos olhos do espectador. Neste sentido, como refere Izard (2001: 196) pode considerar-se que “el doblaje es un arma de censura, de encubrimiento, o de simple maquillaje sonoro.”

Também Lambert e Delabastita (1996: 54) referem que a dobragem é uma estratégia de tradução camuflada, pois tem o poder de nos fazer esquecer que lidamos com um produto estrangeiro e exótico, entrecruzando culturas e aproximando públicos. Para estes autores, este objectivo é a “*raison d’être*” da dobragem.

Em termos latos, a dobragem vai muito para além da mera substituição de faixas sonoras. De acordo com Agost (1999: 7) e Zabalbeascoa (2008: 21) a dobragem derruba obstáculos linguísticos e culturais tornando-se num acto de



comunicação. Idealmente, esta modalidade terá a capacidade de incarnar o 'outro', dissociando a voz da imagem e reinventando os comportamentos, as emoções, as palavras sentidas para se recriar na obra dobrada, sem trair a versão original, recuperando essa alquimia entre o som, a personagem e as emoções.

Ascheid (1997: 40) vai mais longe: considera que a obra fílmica dobrada torna-se num novo e recontextualizado produto e emana como um original aos olhos dos espectadores. O ventriloquismo cultural proposto por Altman (1980) materializa-se no novo filme, transformado e recriado, em que a dependência do texto original é escondida e até ignorada. A apropriação artística e estética da voz por outrem, argumento usado para atacar a dobragem (cf. página 14), ganha uma nova perspectiva para Ascheid (1997: 40) em que:

this new voice speaking a new text, in conjunction with the visual imagery, the accompanying sound effects, and the music track, thus constitutes a new fantastic universe in which the narrative unfolds.

O texto dobrado origina um novo produto, como refere Ascheid (*ibidem*): “the dubbed film appears as a **radically new product** rather than a transformed old one, a single text rather than a double one” (meu destaque).

Em suma, a dobragem afigura-se como um processo tradutológico complexo no qual diversos constituintes semióticos interagem e se completam. As relações semióticas que se constroem pela interacção dos vários códigos adquirem um carácter singular, ao combinar no mesmo tempo e no mesmo espaço, elementos visuais, auditivos e verbais. Para Zabalbeascoa (1993: 266), esta combinação singular é o que distingue a dobragem de outras formas de tradução.

É altura de se olhar à origem da dobragem, gerada pela necessidade de ultrapassar as fronteiras linguísticas após o advento do cinema sonoro.

### 1.2.1 A 'alquimia' do som

**"You ain't heard nothing yet!"**

Al Jolson em *The Jazz Singer* (Crosland, 1927)

A famosa fala de Al Jolson proferida no primeiro filme sonoro (90 min.) produzido pelos estúdios da Warner Brothers, *The Jazz Singer*, parece profetizar a relevância futura da dimensão sonora na cinematografia mundial. Na verdade, "silent cinema is strictly speaking a misnomer, for although films themselves were silent, the cinema was not." (Nowell-Smith, 1996: 6). As películas eram emitidas sem diálogos nem faixas sonoras mas eram acompanhadas por pianistas ou até orquestras, complementando a ambiência emocional ou psicológica transmitidas pela imagem. Em algumas salas de exibição, existia até um leitor que comentava as imagens do ecrã explicando o seu significado para a audiência (Nowell-Smith, 1996). Poucos terão sido os filmes mudos ou silenciosos em que o visionamento se limitava à experiência visual.

Evoluiu-se, então, para um sistema de som sincronizado com a imagem, que vinha sendo experimentado desde o início das *moving pictures*. Esta técnica designada por *Vitaphone* consistia num sistema de discos gravados, e emitidos simultaneamente com a projecção, permitindo, por exemplo, que o público pudesse ver e ouvir os espectáculos dos teatros de *vaudeville* em espaços próximos como se pode ver na Figura 2, retirada de Altman (2004: 163).

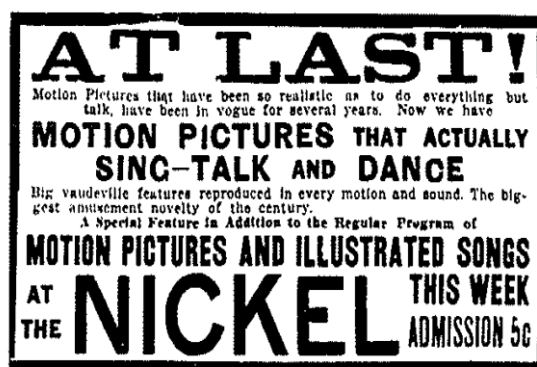


Figura 2 - Anúncio de um filme do Providence Nickel Theater

Seria o fascínio pelo som em paralelo com a imagem em movimento o que viria a alterar a relação do público com o cinema. Os filmes mudos ou 'surdos' (Chion, 1982: 16) tinham sido uma espécie de língua universal, o 'esperanto' do cinema (Chaves Garcia, 2000: 31; Izard, 2001: 195). Essas películas transitavam livremente sem fronteiras geográficas. Até então, podiam ser projectadas nas salas de cinema europeias sem problemas, pois não existiam obstáculos linguísticos. Obedeciam a uma forma de narração em que o tempo e o espaço se desenrolavam de forma linear e justificável (Nornes, 2007: 20).

Quando existiam intertítulos, estes podiam ser traduzidos e introduzidos no filme, ou ditos em voz alta, aquando da sessão cinematográfica. No entanto, existia a preocupação de adaptar criativamente os intertítulos às línguas e culturas de chegada, de forma a tornarem-se internacionalmente assimilados. Complementando a narrativa visual, estas breves linhas de texto escrito ajudavam a audiência a entender as elipses espaciais, temporais e narrativas, necessárias para condensar o argumento em alguns minutos (Chaume, 2012: 10). À data de 1927, os intertítulos eram traduzidos para 36 línguas diferentes tornando-se assim a primeira forma de tradução audiovisual (In *Film Reference*).

Com o advento do cinema falado, os filmes passaram a ter nacionalidade. Os filmes falados vieram desvendar as divergências linguísticas entre os diferentes países, obrigando os estúdios a adaptar-se a essa nova realidade. Significa isto que na génese da TAV esteve a necessidade de promover e vender os filmes sonoros junto do público europeu, produzidos pelos poderosos estúdios cinematográficos norte-americanos.

Com o lançamento do primeiro 'talkie', *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), as barreiras linguísticas tornaram-se reais e afectaram particularmente os públicos francês e alemão, consumidores frequentes das películas norte-americanas. As diferenças de idioma vieram dificultar a 'exportação' dos filmes sonoros, sendo que uma das soluções encontrada foi a legendagem de algumas películas em três línguas: francês, alemão e espanhol. Todavia, uma grande parte dos espectadores não sabia ler, o que afastava o público dos cinemas.

Optou-se, então, pela rotação de versões multilingues de curtas e longas-metragens, o que aconteceu entre 1929 e 1933, acabando por serem abandonadas devido à morosidade e custos do processo (cf. Izard, 2001). Um dos casos de sucesso foi o filme de Josef von Sternberg, *Der Blaue Engel* (*The Blue Angel*, 1930), filmado em inglês e alemão para os estúdios da Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft) e Paramount. Em ambas as versões, os actores Emil Jannings e Marlene Dietrich gravavam a mesma cena, dando voz às suas personagens tanto em língua inglesa como em alemã.

Em jeito de curiosidade, uma das soluções adoptadas pela dupla de comediantes Stan Laurel e Oliver Hardy (“Bucha e Estica” em Portugal) foi a rotação de versões em francês, alemão e espanhol, recorrendo aos *Idiot Cards*. Estes eram uma espécie de cartazes escritos com a pronúncia imitativa das falas, suspensos por detrás da câmara, lidos aquando das filmagens. Este recurso aumentava, ainda mais, a comicidade da cena, pois as duas personagens falavam em francês, alemão ou espanhol com uma acentuada pronúncia americana (Izard, 2001: 200).

No âmbito da filmografia infantil, *Steamboat Willie* (Iwerks, 1928), produzido e lançado por *Walt Disney* em 19 de Novembro de 1928, foi o primeiro filme de animação sonoro a ser realizado com som sincronizado. Esta data é reconhecida como o aniversário oficial das personagens Mickey Mouse e Minnie<sup>3</sup>. O próprio Walt Disney (Maltin, 1990: 34-35) terá ficado surpreendido com a magia da música combinada com a imagem e com o entusiasmo e admiração demonstrados pela audiência:

The effect on our little audience was nothing less an electric. They responded almost instinctively to this union of sound and motion. I thought they were kidding me. So they put me in the audience and ran the action again. It was terrible, but it was wonderful! And it was something new!

Por volta de 1930, Jacob Karol teve a ideia de utilizar a técnica de pós-sincronização - ‘*dubbing*’ – inventado por Edwin Hopking, com a finalidade de alterar os diálogos originais por diálogos traduzidos noutras línguas (cf.

---

<sup>3</sup> O visionamento pode ser efectuado através desta ligação:  
<http://www.youtube.com/watch?v=BBgghnQF6E4> acedido em 20.10.2012

Pommier, 1988: 13). Deste modo, a supremacia cinematográfica de Hollywood na Europa foi recuperada o que ficou comprovado pelos 70% de produções norte-americanas transmitidas nas salas de cinema europeias em 1937, como refere Chaves Garcia (2000: 31).

A primeira longa-metragem dobrada foi *All Quiet on the Western Front* (Milestone, 1930), lançada na Alemanha em 1930 (cf. Karamitroglou, 2000: 9). À data, as dobragens eram feitas ainda em condições técnicas muito incipientes em que, por exemplo, os actores tinham de decorar as falas e o som tinha de ser gravado com todos os intervenientes e numa só pista. Nornes (2007: 202) conta que, até à era digital, a gravação das faixas vocais tinha de ser efectuada de uma só vez, significando, assim, que qualquer lapso dava azo a nova gravação desde o início.

A partir dos anos 40, com a invenção das fitas magnéticas, a gravação independente de várias faixas sonoras tornou-se possível, o que melhorou substancialmente as condições de produção das dobragens. A substituição podia agora ser feita só através da alteração da faixa da voz, sem ter de se proceder à recriação dos sons ambiente, dos efeitos especiais ou da música, existentes no filme original. Esta tecnologia permitiu o uso de múltiplas faixas em que a manipulação dos diálogos se tornava mais fácil no processo de pós-produção, sem prejudicar os sons das obras originais.

A ilusão da palavra falada projectada na tela perdia-se no distanciamento do público, confrontado com outros idiomas. A dobragem e a legendagem permitiram recuperar essa universalidade perdida, e restaurar o vínculo misterioso do espectador com a alquimia do cinema. Após um olhar breve sobre o advento do som conjugado com a imagem em movimento, importa analisar as várias correntes e formulações teóricas da investigação em TAV decorrentes da prática profissional.

### 1.3. Da teoria à prática e da prática à teoria

Embora o processo técnico da dobragem tenha tido a sua génese na década de 30, como vimos anteriormente, demorou três décadas até que linguistas e académicos se debruçassem sobre esta nova modalidade tradutiva. Dir-se-ia que a prática da actividade profissional 'forçou' a observação, a análise e o estudo teórico da dobragem. Um dos estudos pioneiros foi o do linguista húngaro Istvan Fodor (1969a: 69) definindo a dobragem deste modo:

This new recording of the sound, apart from the original background noises and the film music, has to be matched with the picture in a way that the new speech sounds should coincide with the visible movements of the articulatory organs as perfectly as feasible.

Este processo implicava três pressupostos indispensáveis para uma satisfatória sincronização dos filmes: uma reprodução fiel e artística do diálogo original, a quase perfeita substituição dos sons com os movimentos labiais visíveis, e a adaptação do estilo da dicção da nova versão em harmonia com o estilo dos actores. Embora ciente de que a perfeita sincronização era uma impossibilidade, Fodor (1969b: 384) analisou cuidadosamente os traços fonéticos da língua húngara (acrescentando alguns exemplos nas línguas italiana, alemã e russa) propondo alternativas para dobragem, de acordo com as convenções fílmicas como ângulos, planos e cenas.

Embora acusado de se submeter excessivamente à tirania da sincronia fonética (cf. Goris, 1993: 182), Fodor abriu caminho a novas investigações e trabalhos determinantes no enquadramento teórico da dobragem.

Um desses estudos foi o de Olivier Goris (1993) que, partindo da observação empírica de um *corpus* comparável de filmes americanos dobrados para francês, detectou algumas regularidades de comportamento nas versões dobradas, por exemplo, um padrão consistente de (1) standardização linguística tanto a nível sintáctico como lexical, (2) naturalização ou adaptação sociocultural do produto estrangeiro ao contexto de chegada, bem como (3) o uso recorrente de estratégias de explicitação na descodificação de fragmentos ambíguos do texto, da narrativa e da imagem.

Para autores como Pommier (1988: 103), a dobragem pressupõe um duplo compromisso: a sincronia entre o som e a imagem, bem como a fidelidade ao texto da versão original. Se, por um lado, a comunicação é feita por intermédio dos dois canais (auditivo e visual) e, em princípio, o componente imagem do produto audiovisual não é passível de sofrer qualquer alteração, resta ao tradutor a utilização da faixa sonora para disponibilizar a respectiva transferência linguística. Neste contexto, a substituição de um texto falado por outro texto falado está condicionada pelo componente visual da mensagem, ou seja, a imagem torna-se um factor preponderante enquanto elemento condicionador ou facilitador do processo tradutivo. É imperativo que a imagem visualizada pelo espectador esteja em harmonia com o som recepcionado, para que as falas produzidas pelas personagens pareçam estar em perfeita sincronia com a imagem visionada. Já em 1977, Delmas (citado em Chaves Garcia, 2000: 94) tinha alertado para a preponderância da imagem na comunicação audiovisual dizendo que a dobragem se tratava de “faire passer le message proféré par une **image parlante** d’une langue dans une autre.” (meu destaque).

No contexto da tradução fílmica, Whitman-Linsen (1992: 17) relembra-nos que as condicionantes do tradutor não se limitam à transferência interlinguística porque:

recreating a script in a foreign language demands that each visible sign of speech activity must be accounted for, bodily gestures must be justified in conjunction with meaning and emphasis of text, pragmatic appropriateness to context must be retained, connotations must be transposed and dramatic requirements must be respected.

Significa isto que, embora a comunicação seja efectuada através de elementos verbais, a relevância da comunicação não-verbal deve ser tomada em consideração durante todo o processo, aspecto a que farei referência posteriormente.

A obra fílmica pretende transmitir ao espectador aquilo que Metz (1974, citado em Chaume, 2008: 129) chamou de “impression of reality”, fazendo-o esquecer a sua natureza fictícia. A dobragem facilita essa ilusão aparente transportando os sons e as imagens até nós, sem eventuais impedimentos linguísticos.

Aparte de preferências e hábitos de visionamento, não esqueçamos que as legendas são uma inserção forçada de texto na composição visual de uma obra audiovisual.

Chaume (2005: 6; 2007b: 74; 2012: 14-19) propõe uma taxonomia dos padrões de qualidade para dobragem repartida por dois grupos: sob a chancela do tradutor, impõe-se a observância do **sincronismo**, de **diálogos credíveis e realistas**, da **coerência entre palavras e imagens** e da **lealdade** ao texto de partida, crendo que a ausência de um só destes preceitos pode comprometer o *output* comunicativo do produto. Por outro lado, a **qualidade performativa dos actores** (sob responsabilidade directa do director de dobragem) e as **condições técnicas** do som na gravação e na emissão concorrem para um resultado satisfatório do produto final dobrado.

Passemos a analisar cuidadosamente cada um destes factores fazendo, desde já, a ressalva de que o factor sincronismo será aludido com alguma ligeireza nas linhas que se seguem. Entendo que esse parâmetro merece destaque num subcapítulo autónomo pela sua acuidade enquanto factor idiossincrático da dobragem, conferindo-lhe uma especificidade tradutológica inexistente noutras modalidades tradutivas.

Ao interferir com o código verbal, a dobragem implica esta condicionante específica: a necessidade de **sincronizar** os diálogos produzidos no texto original e no texto de chegada. A observância pela sincronização daquilo que o espectador vê e ouve é um factor preponderante, e a eventual dessincronização entre os movimentos labiais das personagens e a imagem, vulgarmente denominado por *lip-sync*, pode provocar um sentimento de estranhamento e até rejeição por parte do público.

Para além dos factores de percepção visual, o componente auditivo é também determinante no resultado final. Embora a imagem seja um elemento marcadamente influenciador nas decisões tradutivas, não se pode descurar a relevância do componente sonoro, que não se limita aos diálogos das personagens, mas envolve os sons diegéticos ou não diegéticos (cf. Chaume, 2004a: 21) como, por exemplo, as faixas musicais ou o Riso Enlatado.



Mas a observância do sincronismo não confere por si só garantia de qualidade. Chaves Garcia (2000: 94) refere a **credibilidade** como um componente importante na tradução para dobragem que pode ser comprometido por factores linguísticos ou não linguísticos como, por exemplo, registos incorrectos ou ambiguidades de sentido no primeiro caso, ou erros de sincronia ou vozes desadequadas no segundo. Além disto, a artificialidade ou inverosimilhança dos diálogos ficcionais podem comprometer a aceitação do produto audiovisual dobrado. Conforme refere Whitman-Linsen (1992: 118):

artificiality is one of the main faults pilloried in denouncements of dubbed versions: the audience can hear that it is not an original. Dubbed language simply does not correspond to the way normal people talk.

Isto acontece porque as falas pronunciadas pelas personagens no ecrã são “written to sound spoken” (Whitman-Linsen, 1992: 31) e não espelham a cadência normal do discurso oral. O texto dobrado esconde uma oralidade aparentemente espontânea e natural mas que é, na verdade, planeada ou pré-fabricada (cf. Chaume, 2001c; 2012: 82) e que, idealmente, deveria replicar as características do registo oral. À semelhança do discurso fílmico ficcional, em que as personagens simulam uma interacção presencial apesar do guião previamente escrito, os diálogos dobrados são reinventados e reformulados através do processo de dobragem e exibidos num novo público e num novo contexto sociocultural. Alguns autores (Romero Fresco, 2009b; Baños Piñero, 2009; Chiaro, 2008) apelidam este novo discurso de ‘*dubbese*’. Este termo foi originalmente cunhado pelos profissionais da dobragem italianos para qualificar “the qualitatively poor translation of an utterance on screen in terms of either equivalence, functionality or both” (Chiaro, 2008: 251).

A confirmação (ou não) da existência de um registo específico do discurso oral dobrado – *dubbese* - foi o que levou os dois investigadores, Romero Fresco (2009a) e Baños Piñero (2009), a deterem-se, respectivamente, sobre o grau de naturalidade e a oralidade pré-fabricada da linguagem da dobragem em Espanha. Ambos concluíram que, comparativamente ao registo oral espontâneo, existe uma clara falta de naturalidade e detectaram marcas evidentes de um discurso oral pouco espontâneo no *corpus* analisado.

Assim, a linguagem oral da dobragem pressupõe um acordo tácito com o público em que este aceita a ilusão da realidade inerente ao universo fílmico e televisivo. O espectador coloca-se a si mesmo naquilo que Bucaria (2008: 149) refere como “*suspension of disbelief*”, ou seja, na situação em que consciente ou inconscientemente aceita a artificialidade do texto audiovisual. Romero Fresco (2009b: 68-69) conclui assim que:

the suspension of linguistic disbelief can thus be defined as the process that allows the dubbing audience to turn a deaf ear to the possible unnaturalness of the dubbed script while enjoying the cinematic experience.

Dando uma perspectiva mais concreta, Luyken et al. (1991) apontam alguns agentes de artificialidade do discurso dobrado que podem ser evitáveis como o uso de anglicismos, ou a inconsistência estilística do texto quando a subordinação à sincronia obriga a certas modificações da estrutura textual. A este propósito, Luyken et al. (1991: 161) referem que:

The art of dubbing seems to lie in the ability to make a compromise between the demands of lip-sync, nucleus-sync and naturalness of text so that there is no gross violation of any one of them which would make the viewers aware of the fact that they were watching a dubbed film.

Outro factor apontado como determinante na qualidade do produto dobrado é a **coerência entre as imagens e as palavras**. A interdependência semiótica entre os vários constituintes do sentido determina que os signos verbais dependam, em boa medida, das condicionantes iconográficas. Em termos simplistas, é crucial que o discurso verbal dobrado seja congruente com a imagem visionada, e que não existam discrepâncias entre o que é visto e o que é ouvido pelo espectador.

Para além dos factores inerentes à sincronia visioverbal, existe ainda informação não-verbal (a paralinguagem, a quinésia, a proxémia e os signos culturais) que complementa o subtexto verbal mas condiciona o tradutor, devendo este decidir qual a estratégia a aplicar mediante o grau de familiaridade dos signos não-verbais junto do público receptor (Chaume 1999b).

Assim sendo, corre-se o risco de que o efeito comunicativo da informação não-verbal se dissipe e que a coesão entre o subtexto visual e verbal se perca na versão dobrada.

Outro factor a considerar na determinação qualitativa do produto dobrado é a **lealdade** ou **fidelidade** em relação à obra original. Conceito tão discutido e controverso no âmbito dos ET, a fidelidade ao texto de partida implica, em termos latos, a fruição do mesmo conteúdo audiovisual na língua de chegada, replicando a forma e a função do texto original.

Esta lealdade não se circunscreve à (re)composição verbal na obra dobrada. Significa, também, que o conteúdo estético do discurso original deva ser respeitado, ou seja, o seu componente dramático, o ritmo e a cadência da linguagem devam ser idealmente reconstruídos na versão dobrada do produto audiovisual (cf. Whitman-Linsen 1992: 326). Paralelamente, Tveit (2009: 92) alertou para que os traços idiossincráticos transmitidos pela voz de determinada personagem, as qualidades prosódicas como a entoação, o ritmo, a cadência da elocução, dificilmente podem ser replicados por outro actor/voz e noutra língua, o que pode levar eventualmente à perda de autenticidade e de credibilidade na transplantação linguística que é a dobragem. Contudo, Rosa Palencia Villa (2002) na sua tese de Doutoramento comprovou que, no âmbito do seu *corpus*, a dobragem conseguiu preservar a verosimilhança e credibilidade das personagens, de acordo com a versão original. Significa, assim, que as capacidades miméticas da dobragem podem não afectar negativamente a percepção do espectador face ao produto dobrado.

Para além dos factores intrínsecos à dobragem da obra fílmica, existem ainda causas exógenas a considerar, que podem ser determinantes na aceitação ou rejeição da dobragem por parte do público, e que ultrapassam a esfera de responsabilidade do tradutor. A título exemplificativo, Chaume (2007b: 85) refere que o limiar da permissividade em relação ao texto de partida pode variar em algumas situações, sobretudo quando estas podem depender da censura exercida pelos produtores, pelos estúdios de dobragem, pelos canais de televisão ou até mesmo pelo público.

Analisemos em seguida as diferentes perspectivas adoptadas por vários autores, no que toca à relevância e à aplicação do sincronismo na dobragem. Verifica-se aqui uma dupla acepção: enquanto espectador, a necessidade de sincronismo é assumido não como um problema tradutivo mas como uma exigência/requisito de qualidade do produto. Porém, do ponto de vista do tradutor, o sincronismo afigura-se antes de mais como um constrangimento, uma limitação a que o tradutor tem de 'se submeter'.

### 1.3.1. Sincronismo: um mal necessário?

Poder-se-á dizer que na essência da dobragem está a capacidade de sincronizar o texto verbal com as imagens e com os sons. Começo por clarificar alguma confusão terminológica no uso indistinto dos termos sincronia, sincronismo e sincronização em várias fontes. Para isso, consultei vários dicionários em linha à procura de possíveis cambiantes de sentido. Na formulação proposta pelo *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, a palavra sincronia remete-nos para a ideia de simultaneidade e tanto sincronismo como sincronização surgem como sinónimos, referenciados no contexto da televisão e cinema como "ajustamento para coordenação entre som e imagem". Não havendo disparidades semânticas assinaláveis, optei por utilizar os termos sincronia, sincronismo e sincronização como equivalentes.

Retomando o ponto de partida, de que a originalidade da dobragem consiste em sincronizar sons, palavras e imagens, esta sincronização deve ir ao encontro das expectativas da cultura de chegada. À luz da Teoria dos Polissistemas, Chaume (2004b: 38) clarifica que:

synchronization is analyzed as translational norm for a particular target culture that, for historical, social, political or economic reasons, seeks to domesticate a foreign product and to make both the translator and the translation invisible.

A sincronização perpassa a fase da tradução, está presente na fase da gravação e manifesta-se visualmente no momento da transmissão no ecrã. Considero que, neste ponto específico, a dobragem pode ser considerada

como um outro paradigma de tradução vulnerável, na perspectiva de Díaz Cintas (1999: 34) já mencionada anteriormente. Manifesta-se, não pela presença do texto de partida no canal auditivo e do texto de chegada no canal visual sob a forma de legenda, mas através dos vários tipos de sincronismo que podem denunciar e expor as 'falhas' do discurso dobrado. Chaume (2012: 68) define a sincronização como:

One of the features of translation for dubbing that consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, and ensuring that the utterances and pauses in the translation match those of the source text.

Numa perspectiva mais global, verificamos que vários autores se debruçaram sobre a questão dos tipos de sincronização segundo abordagens diversificadas que, por sua vez, levaram a que fossem efectuados diferentes estudos e publicações sobre a sua relevância.

Como vimos anteriormente, Fodor (1969a: 70), pioneiro no estudo da dobragem, defende que o produto de chegada deve evidenciar três níveis de sincronismo; (1) a sincronização fonética, em que existe uniformidade entre os movimentos articulatorios que se vêem e os sons que se escutam; (2) a sincronização das personagens, respeitando a harmonia entre o som da voz dobrada e movimentos exteriores do actor/actriz e; (3) a sincronização do conteúdo, onde a coerência entre o texto da nova versão e a trama da acção da película original deve ser mantida.

Este autor (1969b: 391) refere ainda que não deve ser dada prioridade a um factor sobre o outro, e que o seu valor depende do tipo e do grau de sensibilidade dos espectadores, pois a sincronização fonética pode, por exemplo, passar despercebida para determinado grupo de receptores, valorizando-se sobretudo os movimentos síncronos das personagens. Fodor introduziu, ainda, o conceito de fonética visual dando enfoque à relação entre os movimentos articulatorios labiais e os fonemas produzidos, de modo a evitar incongruências entre a imagem original e o som traduzido.

Noutro estudo basilar nesta área, Whitman-Linsen (1992: 19) apresenta a dobragem como "a myriad of intricate and interrelated 'synchronies' (...)

intertwined and mutually dependent". A autora propõe a dicotomia sincronismo visual/óptico e sincronismo áudio/acústico que, por sua vez, se desdobram em várias categorias, a saber, os movimentos labiais, a duração das falas e a expressão facial e gestual como factores determinantes na sincronia visual e acrescenta-lhe ainda a articulação silábica. Contudo, Whitman-Linsen secundariza a concordância labial ou silábica, argumentando que o público só se apercebe de eventuais discrepâncias que possam existir no início e no fim das falas, aquilo que se designa por isocronia. Critica, ainda, a observância prescritiva das regras de sincronização fonética, aquilo que evoca como "the straight jacket of lip synchrony" (Whitman-Linsen, 1992: 24).

No que toca aos componentes acústicos, ao contrário de Fodor, Whitman-Linsen (1992: 39-52) aponta um maior grau de exigência na concordância com a idiosincrasia vocal, elementos prosódicos e paralinguísticos, variações culturais, pronúncias e dialectos. O incumprimento de algum destes factores pode contribuir para uma eventual dessincronia do produto dobrado se, por exemplo, o actor original for conhecido do público de chegada e na versão dobrada este não corresponder à voz dobrada.

Concluindo, a análise de Whitman-Linsen remete-nos para a necessidade de relacionar a questão dos vários sincronismos com as especificidades linguístico-culturais de cada povo, sejam as diferenças gestuais, a acentuação prosódica de cada língua ou a identificação de determinados estereótipos vocais, subjacentes a culturas diferentes.

Do mesmo modo, ciente de que a tradução para dobragem é um acto comunicativo inserido em determinado contexto social, Agost (1999: 7) destacou a importância do contexto semiótico (texto imerso num sistema de valores de uma cultura) e do contexto pragmático (interacção entre emissor e receptor de acordo com a situação e a intenção de comunicação). Esta investigadora (1999: 16) também reflectiu sobre a importância da sincronização como elemento fundamental do processo de dobragem. Aponta assim vários tipos de sincronismo, a saber; (1) a sincronização da caracterização onde deve imperar a harmonia entre a voz original e a voz do actor dobrador, bem como com a aparência e a gesticulação do actor no ecrã, a cargo do director de

dobragem; (2) a sincronização do conteúdo, sob a responsabilidade do tradutor, em que a coerência entre a nova versão do texto e o argumento do filme deve imperar e (3) a sincronização visual entre os movimentos articulatórios visíveis e os sons que se ouvem, que compete sobretudo ao ajustador sob a égide do director de dobragem.

Por sua vez, Chaume (2001a, 2004c) remete-nos para uma abordagem mais cinematográfica da dobragem. Partindo do pressuposto de que esta modalidade de tradução resulta da interação entre os vários códigos constitutivos do texto audiovisual, Chaume (2004c; 2012) menciona três tipos de ajustes, ou adaptações, essenciais na dobragem, que devem prevalecer até sobre a transferência fiel do conteúdo do texto de partida (cf. Chaume, 2012: 72) que a seguir se enumeram.

Em primeiro lugar, este investigador refere a sincronização labial (*lip-sync*) que deve respeitar os movimentos articulatórios labiais dos actores originais e adaptá-los aos sons proferidos na versão traduzida. Em segundo lugar, a importância dos movimentos corporais e gestuais também não deve ser descurada, o que nos remete para a sincronização quinésica em que se supõe a adequação dos gestos e movimentações das personagens à cultura de chegada. Finalmente, menciona a isocronia que consiste no ajuste temporal perfeito com a duração dos enunciados das personagens, ou seja, ajustando a versão dobrada ao momento exacto em que cada fala dos diálogos se inicia e ao momento em que termina.

O *lip-sync* implica o ajuste (quase) perfeito entre os movimentos labiais das personagens no ecrã e os sons proferidos pelos actores dobradores. Aquilo que Luyken et al. (1991: 137) referem com “lip-movement fidelity” depende, em boa medida, do grau de visualização das personagens no ecrã, ou seja, grandes planos ou planos médios em que as bocas sejam visíveis em cena implicam uma maior fidelidade aos fonemas proferidos. O facto de o produto audiovisual poder vir a ser emitido em cinema é determinante, pois as dimensões do ecrã irão maximizar o visionamento das articulações fonéticas das personagens. Refira-se, também, que determinados fonemas merecem

maior atenção; é o caso das consoantes labiais (b, p, m, w) ou as lábio-dentais (f, v), dependendo das línguas em utilização.

A sincronização revela-se como uma constante neste tipo de transferência audiovisual, com impacto directo no produto dobrado e na recepção pelo público. Todavia, diferentes parâmetros podem variar na sua aplicação efectiva em termos comunicativos, de acordo com determinados factores extrínsecos ou intrínsecos a esse mesmo produto.

A nível externo, o grau de tolerância e aceitação social de eventuais dessincronias podem dever-se a factores culturais, sociológicos e tecnológicos. A este respeito, alguns países parecem ser mais permissivos em relação à sincronização do que outros, como é o caso de Itália, em que se privilegia a interacção entre a imagem e fala e não os movimentos labiais (cf. Luyken et al., 1991: 138). Considera-se que o tipo de destinatário, sendo infantil, juvenil ou adulto, pode também manifestar diferentes níveis de aceitação, ou seja, uma criança tende a concentrar-se na imagem, na situação narrativa e nas falas, sem prestar atenção às bocas das personagens, não reparando em eventuais desfasamentos áudio. Quanto ao canal de transmissão, o suporte visual irá determinar a apreensão visual da cena e dos diálogos, tanto pelo diferencial de tamanho entre um ecrã de cinema ou um receptor de televisão, como pela qualidade de imagem, digital ou analógica (actualmente podemos recepcionar canais em alta definição HD na televisão ou assistir a filmes com o sistema IMAX, à data ainda não disponível em Portugal).

No que diz respeito às características intrínsecas da obra, que condicionam em maior ou menor grau a sincronização, destaque-se, em especial, a tipologia do produto audiovisual; se é animação ou imagem real; e ainda o componente estético da obra audiovisual, ou seja, no modo como se desenrola a narrativa visual no ecrã, por intermédio de *close-ups* ou de grandes planos. Saliente-se, neste ponto, as séries de televisão que 'obrigam' o tradutor a uma aplicação integral dos três tipos de sincronização (*lip-sync*, quinésia e isocronia), sendo esta exigência apenas suplantada no caso dos filmes em que a margem de erro é menor de acordo com Chaume (2012: 76).



Apesar da inexistência de estudos empíricos de recepção, relativos à relevância dos vários tipos de sincronização, Chaume (2007b) aponta diferentes escalões de importância na aplicabilidade da sincronização. Os movimentos isocrónicos das falas, a visualização dos movimentos das bocas, de acordo com os sons proferidos nos diálogos, devem estar no topo das prioridades a considerar. Já o *lip-sync* será relevante sobretudo no caso dos *close-ups*, enquanto um eventual descuido na sincronia quinésica poderá não causar um impacto significativo nos espectadores.

No entanto, a tolerância dos receptores da cultura de chegada perante eventuais momentos de dessincronia do produto dobrado baseia-se sempre num acordo tácito com o público, em que a ilusão do cinema permite um certo grau de artificialismo (Chaume, 2005). Já anteriormente Whitman-Linsen (1992: 54) tinha salientado que “as long as certain threshold is not overstepped in any of the different types, the illusion of authenticity can be successfully established”.

Em suma, nesta secção, observou-se que a especificidade da dobragem é muito mais do que um procedimento técnico de substituição de vozes; analisaram-se as razões históricas da sua implementação e o modo como a actividade profissional deu lugar a várias investigações consistentes e válidas. Mostrou-se ainda a pertinência da análise dos vários tipos de sincronização, um dos pilares desta modalidade, frequentemente invocada como causa de estranhamento e rejeição da obra dobrada.

Em jeito de conclusão, realço as palavras de Romero Fresco (2006: 140):

Dubbing is thus not only a matter of (achieving) synchronization, nor is it about (overcoming) constraints, but about (achieving) the satisfactory interaction of the different audiovisual codes.

A meu ver, é clara a teia de múltiplos sentidos que constitui o produto audiovisual dobrado, as suas especificidades e os seus constrangimentos. Neste âmbito, os elementos marcadamente culturais destacam-se pela sua complexidade tradutológica na transferência interlinguística do texto audiovisual.

### 1.4 Os ruídos culturais na tradução para dobragem

Ciente de que todo e qualquer fenómeno tradutivo se encontra condicionado por múltiplas variantes, entendo que a tradução para dobragem apresenta um grau elevado de complexidade tradutológica. O fenómeno de transferência interlinguística não se reduz à mera substituição lexical ou adaptação sintáctica entre duas línguas diferentes. Envolve um reenquadramento semiótico de toda a obra, ou seja, obriga a reavaliar os códigos verbais, visuais e acústicos.

Embora o conceito de '*constrained translation*' cunhado por Titford (1982) e desenvolvido por Mayoral, Kelly e Gallardo (1988) não seja consensual (cf. Zabalbeascoa, 2008: 33), considero que a noção é aplicável em especial à dobragem. Em termos latos, para além dos factores linguísticos transversais a qualquer texto traduzido, a dobragem manifesta um grau elevado de dependência em relação à imagem e ao som e à dinâmica criada por ambos, enquanto veículos portadores de sentido.

Nesta perspectiva, Mayoral et al. (1988: 357), importando os conceitos de Shannon e Weaver (1948), descrevem o tradutor como um descodificador da mensagem de partida e codificador da mensagem de chegada. No caso do texto audiovisual, a organização dos vários códigos deve ter em conta o '*noise*', ou seja, todos os factores que podem impedir a que os intuitos comunicativos possam ser atingidos. Entre estes, destaco aqueles que são causados pela coexistência de diferentes sistemas culturais pois, segundo Mayoral et al. (1988: 361):

the noise produced in the act of communicating by means of translation proceeds not only from the use of two different languages but also from the cultural differences between the source and the receptor.

Este ruído deriva das interferências culturais e até dos choques entre culturas dissemelhantes, causando sérias dificuldades na transferência interlinguística aquando do processo tradutivo. Aqui, adopta-se a perspectiva do tradutor, considerando como 'ruído' todos aqueles componentes discursivos linguístico-culturais que podem obstar a uma transposição comunicativa eficaz.

Fuentes Luque (2000: 49) adoptou o mesmo conceito, embora do ponto de vista do receptor, referindo-se à presença dos elementos culturais externos ao contexto cultural do receptor, afirmando que o grau de ruído ou a eficácia da comunicação dependerá da frequência, conhecimento, familiaridade e permeabilidade estereotípica dos receptores da cultura de chegada.

Assim, a noção de ruído será, aqui, usada como equivalente conceptual da noção de obstáculo ou dificuldade tradutiva. Atente-se, em particular, aos referentes culturais, às variações linguísticas e ao humor que podem constituir um verdadeiro impedimento na transposição para outra língua e cultura. Similarmente, Gambier (2009: 18) alude a que muitos estudos em TAV baseiam-se em determinados tópicos vistos como um problema tradutológico, como traduzir ou adaptar referências culturais, o humor, a linguagem tabu, os sociolectos, entre outros.

No contexto deste trabalho, proponho uma análise breve da enunciação de Díaz Cintas (2001b: 97) que identificou as três principais condicionantes na tradução para dobragem, a saber, o **humor**, a **linguagem tabu** e as **referências culturais**.

Seguindo a ordem inversa àquela apontada por Díaz Cintas, em matéria de referentes culturais, existem diferentes acepções terminológicas na definição e caracterização do “cultural data” (Delabastita, 1990: 102), como veremos seguidamente.

Inseridos num universo linguístico, estes “products of the culture”, como lhes chama Nedegaard-Larsen (1993: 207), merecem atenção especial quando exibidos num enquadramento cultural diferente daquele do produto original. Para Santamaria (2010: 516-528), estes culturemas (cf. Nord, 1997) ou referentes culturais, para além do respectivo valor referencial e expressivo, estão potencialmente imbuídos de um “capital ideológico”, directamente relacionado à representação mental de um indivíduo, no seio de um grupo, participante de uma sociedade. A adaptação (ou não) destes referentes pode implicar uma sobrecarga do processamento cognitivo no público de chegada, mais um dado que o tradutor tem de ponderar no tratamento tradutivo destes elementos discursivos.

A expressão metafórica *culture bumps*, cunhada por Leppihalme (1997), tem sido usada frequentemente como hiperónimo das ocorrências linguístico-culturais capazes de causar dificuldades tradutivas. O sentido original do termo *culture bumps* extrapolou o universo conceptual daquilo a que chamamos de alusões, para designar, *lato sensu*, todos os fenómenos linguísticos adstritos a determinada cultura e que, por força do processo tradutivo, podem revelar-se opacos e indecifráveis na cultura de chegada.

Por seu lado, Antonini (2005: 213; 2008: 140; 2009: s.p.) e Antonini e Chiaro (2009) empregam a imagem metafórica de uma descarga na corrente eléctrica - *lingua-cultural drops in translational voltage* – para designar qualquer ocorrência em que a mensagem traduzida não é correctamente apreendida pelos espectadores. Antonini e Chiaro (2009: 100) referem-se, em particular, à percepção de:

lingua-cultural *uneasiness* or *turbulence*, such as a cultural reference which is not completely understood, an unnatural sounding utterance, an odd-sounding idiom or a joke which falls flat. (itálico no original)

Enraizadas a determinadas esferas culturais, estas marcas constituem aquilo que Ramière (2010: 101) apelida de "moments of resistance". Apresentam dificuldades de cariz referencial (por exemplo, pela inexistência de determinado referente na cultura de chegada) ou de cariz conotativo, resultantes de imagens e associações em contextos culturais diferentes. A autora (2006: 160) propõe uma abordagem pragmática, em que as estratégias de compensação facilitem a transposição para uma nova realidade sem implicar perdas de sentido.

Outro autor, Pedersen (2005: 1) observa a existência de "translation crisis points" identificando os trocadilhos, a poesia e as alusões, assim como os referentes culturais extralinguísticos, como instâncias problemáticas no fenómeno tradutivo porque:

they present translation problems; they constitute turning points, at which the translators have to make active decisions, and these points are thus indicative of overall strategy and to what norms the translator professes.

Conquanto estas referências remetam para entidades extralinguísticas como locais, instituições, figuras históricas, entre outras, Pedersen (2008: 102)

recorda-nos a sua dimensão verbal, expressa através de palavras, observando que a sua extrapolação para a língua de chegada pressupõe um “conhecimento enciclopédico” da realidade sociocultural do produto original.

Questionando a tradutibilidade do componente cultural dos filmes, Whitman-Linsen (1992: 125) afirma que a correspondência total na transposição intercultural é ilusória, em particular no caso da inexistência de equivalentes lexicais ou semânticos na língua e cultura de chegada. Nestes casos, a decisão de manter, substituir, adaptar ou omitir estas marcas pode não ser pacífica. Whitman-Linsen (1992: 125) advoga que o princípio de gerar uma resposta similar é válida, o que significa valorizar o efeito comunicativo da mensagem. Já Fuentes Luque (2000: 38) alerta para a relevância contextual de que estas marcas se revestem no texto, bem como a sua função didáctica e divulgadora de outras realidades.

Assim, a cooperação semiótica existente na dobragem, resultante da interacção entre os códigos linguístico, visual e acústico pode ajudar a clarificar a tradução dos referentes culturais (cf. Chaume, 2012: 145).

Intrinsecamente ligada aos fenómenos culturais, **a linguagem tabu**, conceito tão difuso quanto ‘escorregadio’, não é consensual na prática tradutológica e depende de variantes internas e externas ao produto audiovisual, tal como professado por Veiga e Roberto (2003: s.p.) quando afirmam que:

Translating taboo language is one of the most complex tasks for the translator, as it is particularly marked by cultural and sociological references and value mores. The translator must not only understand the language level of the slang, swear words and expletives and their significance and the register of the text in which these are found, but also find equivalent utterances in the target language relevant to the target audience in a corresponding community.

Sem abarcar a abrangência conceptual do termo, a linguagem tabu é aqui entendida como qualquer ocorrência linguística ligada a termos vulgares e rudes, moralmente ofensivos e/ou de cariz sexual e/ou ao calão que, como refere Saldanha (2012: 33), “acabam por se tornar um “problema” pelas implicações socioculturais, morais e até de autocensura a que o tradutor se vê sujeito ao cotar-se em relação ao contexto geral da língua-cultura do texto de

chegada.” A percepção do que é um tabu linguístico ou uma ofensa verbal não é consensual nem estático, porque o que é considerado ofensivo e reprovável é subjectivo e variável, intra e inter comunidades, dependendo daquilo que cada sociedade entende como interdito. Allan e Burridge (2006, citado em Saldanha, 2012: 57) sublinham que:

every taboo must be specified for a particular community of people, for a specified context, at a given place and time. There is no such thing as an absolute taboo (one that holds for all words, times and contexts).

Xavier (2009: 56) explica as razões subjacentes à dificuldade do tradutor em lidar com estes casos de variação linguística:

os itens tabu (...) recuperam valores comunicativos e sócio-semióticos da cultura de partida. A transferência destes elementos desviantes implica considerações de carácter cultural que se baseiam nos diferentes graus de aceitação de linguagem tabu nos contextos de cultura, que se relacionam por via da tradução.

Vários estudos (Chiaro, 2007; Veiga e Roberto, 2003; Xavier, 2009) comprovaram que a omissão e a atenuação dessas estruturas verbais parecem ser as estratégias mais utilizadas, acabando por se verificar uma perda semântica considerável junto do público de chegada. Curiosamente, outra análise feita por Filmer (2012: s.p.) em Itália detectou que a linguagem racista e xenófoba de um filme dobrado foi substituída por expressões de cariz homofóbico o que, segundo a autora, aconteceu “partially due to linguistic constraints, but here is also argued partially due to more significant societal and translator 's habituses.”

No *corpus* deste trabalho, não se verificam ocorrências de linguagem tabu, fruto das políticas de contenção linguística, relacionadas com o tipo de audiência alvo. No entanto, como veremos no Capítulo 2, existem vários tipos de restrições de linguagem impostas ao tradutor pela empresa produtora e distribuidora do produto audiovisual.

Tendo em mente que a natureza singular do texto audiovisual assenta na sua confluência semiótica, pretendeu dar-se conta (ainda que superficialmente) de

dois dos aspectos mais problemáticos da TAV: as referências culturais e a linguagem tabu.

Falta, ainda, analisar o humor, o que faremos no subcapítulo seguinte. O humor distingue-se como um fenómeno complexo, inserido em determinado contexto sociocultural, geográfico e ideológico. Quando expresso por palavras, o humor torna-se mais do que um obstáculo para o tradutor, transforma-se num desafio.

### 1.5. Sobre o Humor, o Cómico e o Risível

We love to laugh, and this desire to be amused, to experience humor and the laughter that is generally associated with humor is universal and, it would seem, insatiable.

Asa Berger (1993/1998: 156)

Desde a Antiguidade, o ser humano questiona-se sobre o que é o humor, o que o condiciona e estimula, gerando opiniões díspares entre pensadores, filósofos e escritores (Berger, 1993/1998: 2). Para o senso comum, o conceito aparece ligado à criação do bem-estar, da alegria e do prazer, que se verifica igualmente no objecto de estudo deste trabalho. Uma postura jovial e recreativa parece impregnar o humor das *teencoms*, partilhado pelo público e pelas personagens da história, como uma forma positiva de experiência cognitiva e estética. A meu ver, este produto audiovisual reproduz essa concepção de “playful mode” (Morreall, 2009: 52), numa perspectiva essencialmente lúdica, que levou Asa Berger (1993/1998: 165) a advogar o paralelismo entre a percepção do humor e um jogo de imaginação, fantasia e criatividade, à semelhança dos jogos das crianças, que brincam com as palavras e os sons sem tomar atenção ao seu sentido.

Para um melhor entendimento daquilo que se aplicará ao contexto deste trabalho importa, antes de mais, determo-nos sobre a conceptualização do que é o humor. A confusão terminológica começa na profusão de significados que

as expressões fraseológicas “estar de bom ou mau humor” e “sentido de humor” apresentam e que importa clarificar. Da mesma forma parece haver uma conexão directa entre o humor e o riso, matéria que tomaremos de forma isolada no decorrer desta secção.

A expressão idiomática “estar de bom ou de mau humor”, sinónimo de bem ou mal humorado, aplica-se a um estado emocional, de boa ou má disposição. Quando falamos em “sentido de humor”, referimo-nos à capacidade inata (ou desenvolvida?) de achar cómico ou divertido determinado texto, acção, circunstância ou momento. Esta capacidade depende de vários factores subjectivos e variáveis. A par dos autores que se debruçaram sobre esta matéria (Ruch & Rath, 1993; Svebak, 1996; Thorson & Powell, 1993) destaque-se a abordagem pluridimensional de Martin (2003: 316) que descreve o “sentido de humor” como um padrão comportamental, um traço de personalidade, uma capacidade cognitiva de apreensão e de produção, uma resposta estética, uma atitude filosófica e uma estratégia de sobrevivência perante a adversidade.

A dificuldade face à definição do humor reside na multiplicidade de configurações e formas de que este se pode revestir e na gama infinita de temas e objectos de que pode versar (cf. Ermida, 2008: 2). No âmbito deste trabalho, optei por utilizar o termo humor enquanto aglutinador de todos os outros conceitos, a saber, de cómico, de risível, de hilaridade como preconizado por Ermida (2003: 28). O humor designa, *grosso modo*, aquilo que nos desperta uma sensação de bem-estar e alegria espontânea e que é passível, ou não, de conduzir a reacções fisiológicas tão díspares, como um sorriso ténue ou uma gargalhada sonora ou até mesmo ao paradoxo de ‘chorar a rir’.

Em traços globais e em termos teóricos, o humor é uma matéria multidisciplinar de investigação em áreas do saber tão díspares quanto a Psicologia, a Antropologia, a Filosofia, a Linguística, entre outras (Ermida, 2003: 17). Propõe-se aqui uma súmula concisa das grandes linhas investigatórias dos Estudos do Humor, ciente de que não faz parte dos objectivos propostos elaborar uma análise crítica e exaustiva das várias teorias. Entre estas,



destacam-se três grandes correntes: a hostilidade ou superioridade; a libertação e sublimação; e, por fim, a incongruência (cf. Critchley, 2002: 2).

Recuando até à antiguidade clássica, o carácter depreciativo e denegridor da natureza humana reflecte-se no humor, ao rir-mos das falhas e defeitos alheios. Fundada numa abordagem sociológica do humor, a teoria da **hostilidade ou superioridade** assenta no pressuposto de que uma situação humorística revela a proeminência de alguém sobre outrem, fruto da natureza competitiva do ser humano. O 'vencedor' é aquele que 'faz troça' de algo revelando a inferioridade do 'perdedor'.

No âmbito da Psicanálise, a teoria da **libertação e sublimação** advoga que o recurso ao humor facilita a libertação da energia psíquica acumulada, fruto das frustrações e inibições do ser humano. Assente em pressupostos freudianos, o humor é tido como uma maneira de lidar com situações ameaçadoras; pode ser também um mecanismo de defesa contra a dor, reduzindo a ansiedade do indivíduo; ou pode servir como um escape para libertar as situações e as emoções reprimidas (cf. Ermida, 2003: 48-49). Embora não explique o que faz despoletar o humor, esta hipótese evidencia as consequências benéficas e positivas do riso, enquanto descarga física e mental das tensões acumuladas.

Numa perspectiva cognitiva proposta pela teoria da **incongruência**, o humor encontra-se naquilo que é inesperado, infringindo um padrão previamente estabelecido. Um evento, uma acção ou uma palavra que ocorre de forma antitética às circunstâncias previsíveis pode concorrer para a construção do humor (embora nem sempre isso aconteça). Segundo Ermida (2003: 65), esta teoria concilia-se melhor com a abordagem linguística do humor na medida em que propõe "uma explicação essencialista do fenómeno", enquanto a teoria da hostilidade se debruça sobretudo com as causas e a da libertação com os efeitos desse humor.

O paradigma da incongruência detecta-se na vertente linguística do texto, na análise essencialmente semântica da Teoria Semântica dos Scripts do Humor proposta por Raskin (1979/1985) e da Teoria Geral do Humor Verbal postulada por Attardo e Raskin (1991). Raskin (1979/1985) propunha uma análise semântica das piadas (*jokes*) aventando que a construção humorística se

baseava em duas condições; a primeira remetia para a presença de dois *scripts* sobrepostos e a segunda implicava que esses enunciados fossem opostos no âmbito desse texto. Isto acontece quando as associações semânticas não coincidem com o nosso repertório de estruturas cognitivas, provocando um efeito cómico (Raskin, 1979). A oposição ou ambiguidade dos *scripts* pode resumir-se à categoria do que é real *versus* irreal, derivando em três classes básicas, como as classes do verdadeiro/falso, do normal/anormal e do possível/impossível (Ermida, 2008: 89).

Ao verificar as limitações conceptuais da oposição semântica, Attardo e Raskin (1991) reformularam-na e expandiram-na numa perspectiva mais global e universal. Com a Teoria Geral do Humor Verbal, estes investigadores propõem a análise do discurso humorístico baseando-se num modelo hierarquizado de representação das piadas recorrendo a seis Recursos Cognitivos. São eles, por ordem crescente de abstracção (do nível mais concreto para o mais abstracto): Linguagem (*Language*), Estratégia Narrativa (*Narrative Strategy*), Alvo (*Target*), Situação (*Situation*), Mecanismo Lógico (*Logical Mechanism*) e Oposição de Scripts (*Script Opposition*). Esta análise dinâmica da construção do humor através destes mecanismos poderia servir como modo de avaliação e descodificação da piada por parte do tradutor, tornado assim mais facilitado o processo de reconstrução na língua de chegada.

Entendo que, em maior ou menor grau, as instâncias humorísticas se baseiam na confluência de vários factores, subjectivos, emocionais, cognitivos, sociais e temporais, existentes numa e/ou noutra das teorias atrás explicitadas. Neste sentido, perfilho a definição de Veiga (2006: 196) afirmando que:

a noção de humor remete especialmente para um jogo de palavras ou de contextos situacionais, onde se verificam situações positivas, geradoras de boa disposição, não implicando necessária e exclusivamente o riso.

Na verdade, a ideia que o humor leva obrigatoriamente ao riso ou que o riso é sinal da presença do humor é falaciosa (Ermida, 2008: 6). Qualquer um dos factores pode revelar-se arbitrariamente, sem que a co-presença seja necessária, ou como Attardo (2003: 1288) aludiu: “ample research has established beyond doubt that humor and laughter, while obviously related, are

by no means coextensive". Este raciocínio poderá estar subjacente à preferência demonstrada por alguns autores, ao servirem-se de termos conceptualmente mais genéricos e abrangentes como "exhilaration" (Ruch & Rath, 1993: 4) ou "mirth" (Nash, 1985), para elucidarem que a resposta humorística é basicamente uma experiência cognitiva positiva, independentemente de ser acompanhada, ou não, pelo sorriso ou riso. Também Ermida (2008: 37) realça o contexto psico-cognitivo de cada indivíduo como tratando-se de uma predisposição inata para o humor, resultante de alguma flexibilidade intelectual.

O humor assenta, assim, sobretudo em duas premissas: a subjectividade e o relativismo (Veiga, 2006: 196). Aquilo que eu considero como cómico pode ser apreendido por outros como bizarro, desapropriado ou até ofensivo; ou suscitar reacções de impassibilidade ou agressividade. Por outro lado, a natureza relativa do humor pode estar dependente de inúmeras circunstâncias e de outras tantas variáveis. No entanto, Critchley (2002: 79) advoga a proposta de que o humor é uma forma de "*sensus communis*" em que, regra geral, as piadas são expressão de socialização e possuem uma razoabilidade implícita.

A maioria dos estudos efectuados sobre o humor debruça-se, em especial, sobre as pequenas narrativas estruturadas, apelidadas de piadas ou anedotas, detendo-se na análise dos vários parâmetros de comicidade ali apresentados. Um desses casos refere-se à tipologia de instâncias humorísticas, proposta por Berger (1993/1998), que partiu da observação de anedotas e baseou-se na concepção de que o humor se pode patentear recorrendo a várias técnicas como o exagero, o ridículo, a coincidência, o mal-entendido que, separadamente ou em conjunto, podem gerar a comicidade.

Sob a óptica da comunicação audiovisual, o termo humor tornou-se uma noção abrangente e multifacetada de todos os fenómenos instigadores do riso e citando Martin (2003: 314), "humor now refers to all forms of laughter, including jokes, stand-up comedy, television sitcoms, political satire, and ridicule." Este autor (2003: 315) acrescenta ainda que se pode referir a:

characteristics of a stimulus (jokes, cartoons, comedy films), to mental processes involved in creating, perceiving, understanding, and appreciating humor ("getting the joke"), or to the responses of the individual (amusement, exhilaration, smiling, laughter). Humor involves both cognitive and emotional elements.

Analisado por Ermida (2003; 2008: 5) como um satélite conceptual do humor, o **riso** é um dos fenómenos que pode acompanhar o estímulo humorístico, mas não se circunscreve a essa causa. Se afirmarmos que, desde os primórdios dos tempos, o homem riu, não será uma afirmação descabida (Ruch & Ekman, 2001). No entanto, a complexidade do fenómeno fisiológico do riso tem sido alvo de investigação escassa e incipiente (cf. Provine, 2004).

Acima de tudo, o riso é uma reacção fisiológica universal, activada por estímulos de várias ordens, não necessariamente de origem humorística (cf. Ermida, 2003: 32). Existem vários tipos de ocorrências capazes de despoletar o instinto físico do riso como, por exemplo, o de 'fazer cócegas', capaz de provocar uma reacção de difícil ou quase impossível autocontrolo para alguns indivíduos. Por outro lado, situações de grande tensão ou emotividade podem levar àquilo que vulgarmente se designa por 'riso nervoso', não sendo possível ao ser humano exercer qualquer tipo de autocontrolo comportamental. Para Critchley (2002: 8), há que distinguir o sorriso moderado, socialmente aceite, da gargalhada convulsiva e descontrolada, eventualmente sinal de desequilíbrio emocional, sem qualquer correlação com o humor.

Se reflectirmos sobre o riso numa perspectiva ontogenética, verificamos que a criança usa o riso como um modo de expressão precursor à fala, à medida que desenvolve aquilo que Halliday (1995: 397) cunhou como protolinguagem, etapa precedente à aprendizagem da língua materna. Neste estágio, o riso decorre de uma situação de prazer ou de uma ocorrência inesperada (Ermida, 2008: 31).

Todavia, a apreciação humorística emerge somente numa fase ulterior que, segundo McGhee (1979), corresponde ao desenvolvimento linguístico-cognitivo da criança. Na infância, entre os 2 e os 7 anos, as preferências assentam no humor visual e físico, em sons e vozes; entre os 8 e os 11 anos, evolve para uma concepção mais lógica e abstracta, e na adolescência (12-18 anos)

verifica-se maior irreverência e capacidade de abstracção no humor. Também Neuss (2006: 20) refere que as diferenças entre o humor das crianças e dos adultos assentam, sobretudo, na complexidade das ocorrências humorísticas, em particular, a nível verbal, ou seja:

at first sight, children's humour does not fundamentally differ from that of adults, since adults also like to laugh about exaggerations of all kinds and fun with language conventions. The difference is rather to be found in the complexity of witty comments and remarks. The phenomenon that children tend to engage in (verbal) humour on a different plane hinges on their cognitive and linguistic development.

Após esta breve reflexão sobre o humor e o riso, proceder-se-á em seguida a uma observação do humor no âmbito do domínio da TAV.

### 1.5.1. O humor e a TAV

L'humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit.

Laurian (1989: 6)

Mais do que cair na tentação ingrata de tentar definir o humor, interrogo-me sobre como traduzir o humor em contexto audiovisual. E como o fazer, quando o próprio produto audiovisual aparece etiquetado como 'cómico', quando uma plateia invisível de espectadores parece achar graça às falas e se ri com muita frequência.

Em minha opinião, o humor é uma das áreas problemáticas da TAV e da dobragem, em particular. Um dos objectivos deste trabalho será analisar a problemática da tradução do humor na dobragem das séries infanto-juvenis em Portugal. Aqui, o humor é observado como uma confluência de componentes linguísticos e culturais, veiculada por sons e imagens. Na óptica da TAV, analisa-se o humor veiculado pelo código verbal, pese embora não seja somente a dimensão verbal que concorre para a produção do humor. Todos os

elementos visuais, auditivos, verbais ou não verbais comportam sentido e contribuem directa ou indirectamente para a construção humorística. Partilho da opinião de Whitman-Linsen (1992: 147) ao afirmar que:

If film dubbing represents the quintessence of the art of translating and the rendering of humor sets the highest hurdles within this film dubbing, then the translating of visually-linked humor tops the hierarchy of supreme difficulties.

Interessa, assim, analisar a dimensão verbal do humor traduzido e dobrado para a língua portuguesa. Conquanto não possa ser apartado da sua dimensão cultural, pois está interligado às idiosincrasias culturais de cada povo e nação, o humor perfila-se como um aspecto digno de análise na dobragem em Portugal. Relembro as palavras de Díaz Cintas (2003: 253) quando refere que:

cierto es que el humor es un sentimiento social, distinto y peculiar en cada sociedad y que diferentes culturas (...) lo conceptualizan de manera diferente e encuentran lo cómico en situaciones dispares.

Quando se fala em traduzir o humor, fala-se em obstáculo, dificuldade, problema. A intersecção entre os Estudos do Humor e os Estudos de Tradução deu-se, sobretudo, a partir da década de 80, questionando-se a (in)tradutibilidade do humor e suscitando um debate ideológico e filosófico sobre a sua exequibilidade (cf. Vandaele, 2001). Autores como Diot (1989), Landheer (1989), Laurian (1989) e Leibold (1989) reflectiram acerca da problemática da tradução do humor que, segundo Vandaele (2001: 30), "tout comme la poésie, le calembour et la métaphore, [l'humor] est souvent mentionné parmi les cas prototypiques de ce qui défie le traducteur."

Ainda a propósito do grau de dificuldade atribuído à tradução do humor, Agost (1999: 108) garante que "el humor es también uno de los aspectos más difíciles de traducir, ya que implica un esfuerzo imaginativo y una creatividad especial, así como una competencia lingüística muy extensa." Neste sentido, Veiga (2006: 230) acrescenta que o tradutor de produtos audiovisuais legendados deverá possuir uma competência de tradução do humor audiovisual, composto inter-relacional das competências de tradução, técnica e humorística.

Relativamente aos Estudos em TAV, existe um número considerável de artigos e teses publicados sobre a tradução do humor audiovisual em geral ou sobre

algum aspecto particular, a saber, Chiaro (2004, 2005, 2011), Vandaele (2002), Martínez Sierra (2004), Sanderson (2009), Schröter (2005), Zabalbeascoa (1993, 2005), Fuentes Luque (2000), Martínez Tejerina (2008), Arampatzis (2011) e Schauflier (2012), trabalhos esses a que faremos referência, ainda que muito breve. Faça-se uma menção especial ao trabalho pioneiro da investigadora portuguesa Maria José Veiga (2006) que analisou o humor na tradução para legendagem do Inglês para o Português.

De salientar que a maioria destes trabalhos tratou a questão da possibilidade ou impossibilidade de traduzir o humor, as eventuais perdas de carga humorística, fruto do processo tradutivo, ou as questões linguísticas específicas do discurso cómico, entre outros aspectos.

Uma das investigadoras mais profícuas na relação entre o humor e a TAV, Delia Chiaro, ocupou-se particularmente do *Verbally Expressed Humor (VEH)*, considerando o humor como um dos tipos de linguagem mais complexos de traduzir pelo facto de lidar com duas das maiores premissas da teoria da tradução: da equivalência e da (in)tradutibilidade (2005: 135). Das razões apontadas acerca da dificuldade tradutiva do discurso humorístico, Chiaro (2011: 367) sublinha ainda a exploração extrema das opções linguísticas, dificilmente transponíveis de uma língua para outra sem perda de comicidade bem como um conhecimento enciclopédico implícito partilhado (ou não) por emissores e receptores. Acrescente-se ainda a singularidade cultural das dimensões cómicas (Chiaro, 2011: 367) ou seja, aquilo que faz rir um povo em detrimento de outro.

Tomando como ponto de partida as teorias subjacentes aos Estudos do Humor, Vandaele (1999, 2002) advoga um modelo interaccional da teoria da incongruência e da superioridade e exemplifica-o no comportamento humorístico dos signos verbais, gráficos e acústicos de dois filmes.

No âmbito da sua tese de Doutoramento, Martínez Sierra (2004) adopta um enfoque comunicativo sociocultural na detecção e caracterização das ocorrências humorísticas, e propõe uma observação analítica e comparativa das versões original e dobrada do produto audiovisual norte-americano *The Simpsons*. Baseando-se em Zabalbeascoa (1996), Martínez Sierra (2004)

avançou com uma proposta de taxonomia do humor, analisando a transponibilidade de um ou mais elementos humorísticos do texto de partida para o texto de chegada e, assim, avaliar de forma empírica as eventuais perdas de carga humorística. Esse conjunto sequencial de constituintes cômicos, que o investigador apelidou de *chistes*, pode ser formado por um só elemento (*chiste* simples) ou, com maior frequência, constituído pelo somatório de vários itens, tornando-se assim num *chiste* complexo. Podem ser constituídos por elementos linguísticos e paralinguísticos em consonância com constituintes visuais ou acústicos, entendidos isolada ou conjuntamente, com maior ou menor grau de vinculação cultural. Realço ainda que os dados quantitativos obtidos no seu *corpus* mostraram que os componentes visuais contribuíram para uma melhor compreensão do texto de chegada, derrubando a noção da imagem como um factor restritivo da TAV (2004: 417). Noutro estudo posterior, Martínez Sierra (2008: 233) constata a tradutibilidade do humor, registando-se um perda ligeira de carga humorística (14,4%) mantendo-se fiel à finalidade de reproduzir o humor.

Mais focalizado nos jogos de palavras, Sanderson (2009) alerta para a perda do efeito humorístico quando o trocadilho não se constrói em conformidade com o sema visual. Considerando os pressupostos epistemológicos da Teoria da Relevância de Sperber e Wilson (1986), fundamentados nas Máximas Conversacionais Griceanas, Sanderson (2009: 126) propõe um conjunto de estratégias específicas para a dobragem de trocadilhos e aconselha a manutenção do efeito cômico como prioridade tradutológica:

what we call in dubbing the seme *in praesentia* (as the original dialogue has been erased, only the visual content remains) becomes the translator's top priority in order to transfer the humorous illocutionary effect produced by the original puns to the TT.

Já Schröter (2005) analisou quantitativamente as instâncias de *language-play*, comparando 18 filmes originalmente falados em língua inglesa com as respectivas versões dobrada e legendada em quatro línguas. Interessado particularmente em fenómenos linguísticos de elevada complexidade - os *language-play* – termo agregador dos jogos de repetição (rimas, aliterações), das figuras de estilo (metáforas, símiles) para além dos *puns* ou *wordplay*



(trocadilhos), este investigador (2005: 84) comprovou que, no geral, os *language-play* são passíveis de ser traduzidos de modo satisfatório, com resultados ainda mais positivos no caso da dobragem (Schröter, 2005: 364).

Pioneiro na observação descritivista da tradução do humor nos textos audiovisuais, Zabalbeascoa (1993) propõe um modelo de prioridades e restrições aplicável, em particular, à dobragem das *sitcoms* em televisão. Para este autor, a escala de prioridades depende de certos factores operativos (participantes, contexto, língua, discurso), enquanto as restrições são de ordem textual, contextual e profissional. No caso das *sitcoms*, Zabalbeascoa (1993: 314) assinala como prioridade máxima a preservação do riso, dizendo que:

as translating involves making choices and sacrifices, when comic effect is the main reason for the existence of a text, as is the case of almost every television sit-com, then the translator will have to deal first and foremost with the problems that arise out of trying to get a laugh from the TT audience.

A possibilidade ou a impossibilidade de replicar as ocorrências humorísticas do produto original noutra língua e noutra cultura foi o que motivou Fuentes Luque (2000) a empreender um dos poucos estudos de recepção sobre o humor traduzido. Adoptando uma metodologia experimental e inovadora que consistia na medição das reacções dos espectadores numa escala quadripartida - sorriso, riso, estranheza e sem reacção - e posteriores respostas a um questionário, este investigador concluiu que se perdeu carga humorística ao traduzir para dobragem, embora em menor grau do que na legendagem.

O estudo académico realizado por Martínez Tejerina (2008) observou o fenómeno da tradução do humor sob o prisma dos jogos de palavras baseados na polissemia, tomando para análise, um *corpus* extenso constituído pela filmografia dos Irmãos Marx dobrada em Castelhana. Partindo da proposta de Delabastita (1989), esta autora propõe uma classificação alternativa à tradução de trocadilhos em que assinala as seguintes estratégias: tradução literal, neutralização, substituição, recriação e omissão. Esta taxonomia demonstrou grande aplicabilidade na minha análise empírica, como veremos no Capítulo 4. Os resultados evidenciaram que “la traducción de los juegos de palabras es

posible si se rechaza el concepto de identidad prescriptivista.” (Martínez Tejerina, 2008: 346). Mais uma vez, se outorga a prioridade ao efeito perlocutório do texto audiovisual que, no caso dos trocadilhos, só é possível frequentemente graças ao esforço intelectual do tradutor em encontrar soluções criativas nessa transferência linguístico-cultural.

Numa abordagem indirecta ao humor, Arampatzis (2011) recorre a produtos audiovisuais de ficção humorística como matéria-prima na análise das tendências tradutivas das variações linguísticas.

Por seu lado, Schaffler (2012) empreendeu um estudo experimental de recepção em TAV, utilizando duas versões alternativas de um filme de animação norte-americano legendadas para a língua alemã. Tomando como ponto de referência os jogos de palavras ou *wordplay*, a investigadora pretendeu aferir se uma tradução direccionada para o *skopos* do texto, que priorizasse a transferência do efeito humorístico, conseguia obter um maior grau de compreensão e satisfação do humor. A investigadora (2012: 173) avaliou quantitativa e qualitativamente os resultados obtidos, cruzando os dados com um grupo de controlo de nativos da língua inglesa e concluiu que “the skopos-oriented translation (...) was received significantly better than the existing version which prioritised formal equivalence. This is the case regardless of the viewer’s age, gender, or level of English knowledge.”

Reportando, por último, à tese de Maria José Veiga (2006), e tomando como ponto de referência as implicações linguístico-culturais do humor traduzido e legendado para a língua portuguesa, a investigadora propõe um conjunto de competências que concorrem para a tradutibilidade do humor, o que explica, em boa medida, “a projecção mediática que gozam em Portugal” (Veiga, 2006: 190). Tomando por base os Recursos Cognitivos preconizados por Attardo (1991), a autora considera que a tradução do humor define-se como um processo cognitivo multifacetado (2006: 231) em que os mecanismos linguísticos não podem ser apartados do valor comunicativo da imagem nos produtos audiovisuais (2006: 237). Daí advém a sua proposta de aliar a sensibilidade e a consciência humorísticas às qualidades tradutivas e técnicas

do tradutor de TAV, o que resultará na natureza específica da competência de tradução do humor audiovisual.

Ainda no âmbito da TAV, importa destacar alguns trabalhos dedicados ao universo infanto-juvenil. Um desses estudos é a tese de Doutorado empreendida por Iglésias Gomez (2009) onde se faz uma investigação exaustiva sobre a história das dobragens Disney em Espanha no período compreendido entre 1937 e 1977, cruzando essa análise com versões mais recentes dobradas em Castelhana. O autor empreende uma observação empírica da variação linguística, dos referentes culturais e dedica um capítulo extenso ao tratamento do humor e, analisando-o do ponto de vista do tradutor de guiões, exemplifica, através de inúmeras ocorrências tradutivas, como a comicidade foi mantida. O investigador (2009: 361) conclui a sua avaliação, avançando com algumas propostas operativas para docentes e investigadores e propondo que:

en la traducción del humor verbal el traductor debe concentrarse en traducir “funcionalmente” y no “formalmente” o, dicho con otras palabras, en traducir para producir un efecto equiparable (no necesariamente idéntico) al del chiste original, tomándose las libertades que hagan falta para ello. Que el efecto se consiga por la misma vía que en el guión original es deseable pero secundario.

Fica assim sublinhado pelo autor que a tradução do humor deve alicerçar-se em pressupostos funcionalistas para que a comicidade possa ser replicada no produto audiovisual dobrado.

Em suma, a análise sucinta sobre a literatura publicada sobre esta matéria e as reflexões pessoais serviram assim para dar uma visão abrangente das formulações teóricas e questões práticas respeitantes à tradução do humor no discurso audiovisual.

Como veremos na secção seguinte, o riso ficcional tornou-se um elemento omnipresente, (quase) indissociável do humor como é referido por Morreall (2009: 60) a propósito da ligação estreita entre estes dois elementos:

the pleasure in humor has a natural disposition to issue in laughter. That laughter serves as a contagious social signal: "We are safe. I enjoy this – you enjoy it too." And laughter is itself enjoyable. When we think that someone should be amused by something, we expect to see at least the beginning stages of laughter. And when we think that someone should not be amused by something, we do not expect to them to laugh.

Neste sentido, pretendo analisar o Riso Enlatado enquanto elemento semiótico numa perspectiva holística para, em seguida, reflectir sobre as suas implicações em relação à TAV.

### 1.6. Sobre o Riso Enlatado

What if the studio audience isn't laughing at what's supposed to be funny?  
What if there isn't a studio audience at all? There's always "sweetening"  
-tweaking a program's audio with a laugh track or some other canned response.  
This is the story of "canned laughter."  
Cellania [blogue] (2012)

Esta 'história' terá tido origem nas comédias radiofónicas dos anos 30 gravadas perante uma plateia que, deste modo, contagiavam com o seu riso os ouvintes em casa. Para o produtor Larry Gelbart, o riso gravado era "a carry-over from radio, where all shows had a live audience and listeners got used to the idea of people laughing at the other end" (Stark, 1988).

Esta prática facilitou a aceitação das gargalhadas artificiais que passaram a integrar grande parte das *sitcoms*. Designada por *Canned Laughter*, *Laugh Track*, Riso Pré-Gravado ou Riso Enlatado (doravante RE, adoptando o termo usado por Veiga, 2006), este artifício auditivo define-se como uma faixa sonora constituída por risos e gargalhadas pré-gravadas, inserida na pós-produção de determinadas séries televisivas cómicas com o objectivo de simular a presença de público a assistir ao vivo à emissão/gravação. Esta técnica sonora foi parodiada num *sketch* humorístico, emitido em 1954, protagonizada por Milton Berle e Mickey Roney, em que os dois humoristas abriam e fechavam uma lata

que produzia risos, troçando da sua utilização por outros comediantes. Na Figura 3, podemos observar Mickey Roney exemplificando o funcionamento da lata dos risos a Berle <sup>4</sup>.



Figura 3 – Imagem retirada de um *sketch* cômico de televisão sobre o *Canned Laughter*.

O historiador da televisão, Ben Glenn (2009) afirma que esta técnica de pós-produção remonta a tempos passados, muito antes da era electrónica ou digital. Já no séc. XVI, durante as actuações ao vivo das peças de William Shakespeare, era prática comum a colocação de indivíduos no meio da audiência supostamente com a intenção objectiva de desencadear determinadas reacções no público, nomeadamente as palmas ou o riso.

No mesmo sentido, veja-se o *claqueing*, prática iniciada por volta de 1820, na Ópera de Paris, e que se terá prolongado por mais de um século. Consistia na presença dispersa na assistência de indivíduos pagos, os *claqueurs*, que assistiam às sessões da ópera e, consoante a carga emocional e estética da actuação, reagiam em conformidade, procurando assim instigar determinados comportamentos nos espectadores (cf. Cialdini, 1993/2006: 159).

Há referências a esta prática na antiga Grécia e nos teatros Romanos, sendo posteriormente instituída e adoptada em várias salas de teatro europeias (*Encyclopædia Britannica*, 2013). O público tinha conhecimento desta actividade, chegando até a ser publicado um anúncio no *Musical Times* em Londres, como se demonstra na Figura 4:

<sup>4</sup> Este episódio, transmitido pelo canal de televisão norte-americano NBC em 21 de Setembro de 1954, foi o primeiro episódio da temporada sete de um programa de comédia intitulado "The Buick-Berle Show". O vídeo pode ser visionado na Internet através da seguinte ligação: [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=KVJ-fpLYJr8#!](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=KVJ-fpLYJr8#!)

**For applause on entrance, if a gentleman 25 lire**  
**For applause on entrance, if a lady 15 lire**  
**Ordinary applause during performance, each 10 lire**  
**Insistent applause during performance, each 15 lire**  
**Still more insistent applause 17 lire**  
**For interruptions with "Bene!" or "Bravo!" 5 lire**  
**For a "Bis" at any cost 50 lire**  
**Wild enthusiasm—A special sum to be arranged**

Figura 4 – Exemplo de um anúncio ilustrativo dos pagamentos propostos aos *claqueurs*.  
Fonte: Cialdini (1993/2006:159)

Na verdade, a presença de uma plateia de espectadores ao vivo aquando da gravação acarretava com frequência alguns contratempos. Fosse pela ausência de risos após a enunciação de uma piada ou pelas gargalhadas exageradas noutros momentos, certo é que se tornava difícil controlar a espontaneidade das reacções da assistência.

Esta capacidade de simular os risos e as gargalhadas da audiência só foi possível a partir dos anos 50, com a emissão da primeira *sitcom* com RE, transmitida pela NBC, *The Hank McCune Show* (1950-1953). À data constituiu uma inovação pois, não só permitia a eliminação da presença real do público, como flexibilizava a gravação de cenas de exteriores, introduzindo *a posteriori* os risos gravados.

Isto foi possível por causa da invenção da *Laff Box* por Charles Douglass, um engenheiro de som norte-americano que se dedicou a gravar, editar e a etiquetar milhares de diferentes tipos de risos e gargalhadas, vendendo estes efeitos sonoros a diversas produtoras televisivas através da empresa por si criada: *Northridge Electronics*.

Esta inovação permitia substituir as reacções físicas sonoras do público, dispensando a sua presença na gravação dos programas ou, no caso de haver uma assistência, 'domesticar' eventuais gargalhadas extemporâneas ou desajustadas da plateia, consoante a comicidade do texto.

Nas *sitcoms* filmadas ao vivo em frente da audiência, como o caso de *I Love Lucy* (1951-1957), era frequente a introdução do RE na fase da pós-produção para corrigir ou intensificar as reacções sonoras do público. Havia, no entanto, o cuidado em anunciar no início de cada episódio, como em *All in the Family* (1971-1979) que “the show was filmed in front of a live studio audience.” (Tueth, 2005: 58). A este propósito, na opinião do ensaísta Chuck Klosterman (2009), este artifício actuava como uma tentativa de manipulação consentida, como ele próprio refere:

It's also weird how in the '70s it was a big deal to mention how these shows were filmed in front of a live studio audience. It's like, we still need the laugh track to tell people when to laugh — because they still sweetened it with canned laughter — but we don't want them to think they're being manipulated.

Um dos intuitos era marcar e acentuar claramente os tempos e o ritmo próprio da comédia. Lukas Kaiser (2012), comediante e escritor, comenta que:

the laugh tracks on shows like *Cheers*, *All In The Family*, *I Love Lucy*, *Everybody Loves Raymond* and, sure, even *Seinfeld* (an undeniably classic show whose laugh track was weirdly often a mixture of live and fake audience reactions) were crucial for shaping the pacing, acting and humor of these shows.

Actualmente, esta combinação entre o RE e as reacções gravadas ao vivo, afigura-se ainda como uma estratégia usada com o intuito de retocar, suavizar ou reforçar os sons obtidos da audiência<sup>5</sup>. Importa referir que, mesmo em eventos ao vivo, transmitidos em directo, como nos espectáculos de entrega dos prémios *Emmy's* ou da cerimónia dos Óscares, se verifica a inserção de faixas sonoras pré-gravadas para melhorar ou aperfeiçoar os sons, sobretudo aplausos e risos (cf. Cellania, 2012).

Registe-se que, apesar de um número significativo de *sitcoms* utilizar o RE, uma das marcas identificadoras deste género televisivo, existem outras abordagens no que respeita ao uso do riso e às técnicas da comédia nas *sitcoms*. No blogue do jornal *Inlander*, Daniel Walters (2011) questiona a

---

<sup>5</sup> Muitos programas, para além das *sitcoms*, fazem uso de determinadas reacções do público, com diferentes finalidades, por exemplo, ovacionar um convidado ou rejeitar determinado comentário. Podem ler-se alguns exemplos, nesta ligação: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/StudioAudience>, acedida em 27.3.2012

## 1. A 'mal-amada' dobragem

---

pertinência dos ataques ferozes contra o RE, se considerarmos algumas premissas relevantes a favor e contra esse efeito sonoro. O jornalista distingue três tipos distintos de *sitcoms*, a saber:

- as '*movie-style sitcoms*' que se definem pela ausência total da inserção de risos existindo, porém, outras marcas sonoras que pautam os momentos de humor, como refere Walters (*ibidem*) "they do it with quirky music, quick cuts and key pauses." Significa que o espectador acaba por ser (também) condicionado (manipulado) por outros artifícios, que não o RE, internos ou externos ao texto humorístico;
- aquelas que são gravadas perante uma assistência autêntica: o uso da plateia e a respectiva gravação das reacções sonoras dos espectadores, parece respeitar com maior honestidade o impacto humorístico do programa junto do público. Como se pode ver na Figura 5, o produtor de *Big Bang Theory* colocou na Internet uma fotografia para comprovar a presença da assistência e exibindo as suas reacções registadas ao vivo, refutando as alegações da utilização do RE. Na verdade, esta contingência obriga a um número limitado de cenários e a construir a narrativa com esse óbice: a gravação só pode ser efectuada num único local.



Figura 5 – Imagem da plateia da *sitcom Big Bang Theory* na gravação de um episódio em 22.3.2010



- por fim, note-se as *sitcoms* com inserção do RE que, para Walters (2011), pode ser mais benéfica para a narrativa cômica do que a utilização de uma assistência ao vivo. Com a faixa dos risos, a equipa técnica não está sujeita a impedimentos cénicos (de filmar num só local) ou a reacções imprevistas ou exageradas do público. Assim, Walters (2011) afirma que:

Laughter can improve the rhythm of a show, or it can suffocate it. I tend to prefer that any laughter at all comes from me, the viewer. But when producers can control their own laughs – choosing when to add laughter, and how loud – laughter becomes a tool, like music or sound effects, not a risky variable.

Acrescenta, ainda, que o objectivo do RE não é indicar o que é cômico, mas simular a experiência de rirmos com os outros. Embora não seja fruto das reacções espontâneas da plateia, o RE pretende, no entanto, replicar as respostas espectáveis e desejáveis do público, fazendo-nos acreditar e participar nessa mesma audiência. Ajuda-nos a perceber os momentos cômicos e a sancionar a resposta física e emocional pretendida: o riso.

Numa perspectiva sociocultural, a inserção da faixa sonora artificial de risos gravados no produto audiovisual não é aleatória nem fortuita. Para Platow et al. (2005: 542) “through the use of canned laughter, influencing agents attempt to capitalize on the social nature of laughter to produce audience laughter”. A meu ver, resulta óbvio que a estimulação social de determinado comportamento nos indivíduos não é exclusivo da indústria audiovisual. Se pensarmos nas manobras engenhosas do Marketing e da Publicidade, percebemos claramente que o poder de influência da pressão social é usado e abusado de várias formas em inúmeros momentos (cf. Cialdini, 1993/2006: 117-119). A artificialidade do RE tem gerado interrogações éticas acerca da (i)lícitude da manipulação dos espectadores com o único objectivo de aumentar os rácios de audiência (cf. Furnham et al., 2011: 400). Certo é que a sua inclusão baseia-se na evidência de que o contexto social do visionamento televisivo pode ter um peso relevante na recepção e apreciação dos estímulos humorísticos (Martin, 2007: 128-129).

A esse respeito, no domínio da Psicologia, têm sido efectuados vários estudos (Furnham et al., 2011; Lieberman et al., 2009; Platow et al., 2005) sobre o RE.

Dois grandes eixos de investigação foram detectados, a saber, 1) na área comportamental do indivíduo e 2) como meio de validação social. Estes parâmetros estão intrinsecamente ligados a dois factores pertinentes no estudo do humor: a percepção e identificação de conteúdos humorísticos, e, por outro lado, o grau de apreciação e de fruição do humor.

As duas premissas consubstanciam-se pela presença do RE, enquanto artefacto sonoro, indicador da presença de elementos humorísticos no texto e potenciador da satisfação imprimida pelo riso dos outros.

Analisando o impacto comportamental no espectador, 1) o RE pode ser visto como um índice, um sinal, usado como um modo de induzir o riso. Gregori Signes (2007: 732) identifica-o como um “*keying marker*” que, à semelhança das pausas ou silêncios inusitados, trocas de olhares ou expressões faciais, desperta a audiência para a necessidade de rir:

Nevertheless, the difference between real conversations and sitcom dialogues is the use of laughter tracks, which somehow may force or at least induce the audience to reconsider the nature of the remark, whether acknowledged or unacknowledged by the characters themselves.

Aproveitado para estimular determinados comportamentos, o RE induz no indivíduo determinada reacção, apontando para a carga cômica do estímulo como referiu Lieberman et al. (2009: 498), dizendo que “the laughter of others serves a cueing function, alerting the audience member to the humorous potential of the stimulus, thus increasing the likelihood of a humor response.” Esta conclusão veio na sequência do estudo de Chapman (1979), em que este comprovou que o RE gerava mais risos mas não aumentava significativamente a avaliação do índice de comicidade dos espectadores em relação ao mesmo material (Chapman 1979, citado em Lyon, 2006: 5).

A observação experimental de Lieberman et al. (2009: 512) concluiu que o RE pode ser um reforço moderado ao apelo cômico de um programa de televisão mas não é estatisticamente relevante. No entanto, estes autores detectaram uma relação de proporcionalidade directa entre a má qualidade narratológica do texto e subsequente importância do RE. Narrativas densas e ricas não são aparentemente afectadas pela presença desse mesmo elemento, enquanto

noutros programas semiótica e narrativamente mais pobres parece existir um pequeno aumento na percepção e apreciação do humor.

Voltando agora à premissa acima referida do RE como meio de validação social, 2) destaque-se a investigação de Platow (2005; 2007) sobre a influência social no comportamento individual e na construção da identidade do 'eu'. Neste sentido, este investigador desenvolveu vários estudos experimentais sobre o RE enquanto factor de persuasão social, referindo-se à mediação social do riso: nós rimo-nos mais quando ouvimos os outros a rir e reagimos de acordo com as expectativas que nos são criadas. Trata-se de um 'outro nível de sentido', pois posiciona-nos num grupo e pressiona-nos a rir 'com', para nos sentirmos parte desse mesmo grupo. Platow (2007: 4) recorda-nos que o RE é inserido em:

many television situation comedies to cue people that something is funny (as a form of social proof) and encourage audience laughter. The clear purpose of canned laughter is to influence others to laugh too.

Ainda mais revelador foi o facto de os resultados comprovarem que o RE mostrou ser ainda mais eficaz em públicos pertencentes a um mesmo grupo etário/social com o qual nos identificámos. Platow (2007: 4) dividiu a amostra de estudantes universitários em dois grupos; um foi exposto a uma gravação com RE e outro sem RE. O grupo com RE foi ainda dividido em duas partes: a um deles foi referido que os risos pertenciam a um grupo de estudantes universitários e ao outro grupo foi dito que os risos pertenciam a um grupo de simpatizantes de um partido político da oposição. Os resultados obtidos revelaram que as reacções com este segundo grupo foram idênticas às obtidas com o grupo sem RE, ou seja, com uma influência significativamente menor. Significa que esta '*social proof*' é determinante nos comportamentos do público como meio de incentivar determinadas reacções, neste caso, em especial, o riso ou a gargalhada.

De igual modo, Ross (1998: 2) explica a inserção do RE na televisão ao reconhecer a importância de sentir os outros reagirem ao humor como forma de pertença a um grupo. Esta necessidade de aceitação pode justificar

situações em que a comicidade não é entendida pelo participante, como refere Ross (1998: 2):

If someone signals their intention to say something humorous, the listeners are immediately ready to laugh. People often laugh when given this sort of cue, regardless of whether they even got the joke.

No entanto, a investigação experimental de Lawson, Downing e Cetola (1998) comprovou que o grau de satisfação dos participantes com o material humorístico era menor na presença do riso enlatado do que perante o riso ao vivo. Assim, a exposição ao riso proveniente de uma audiência imaginária em relação a uma audiência real parece influenciar negativamente o efeito cognitivo na apreciação do humor.

Em termos gerais, verifica-se que estes estudos apontam para um traço comum: o efeito mobilizador de massas, pois o RE actua junto dos indivíduos como factor de agregação social, criando-lhes a vontade de rir com o outro (Mehu & Dunbar, 2008). A importância da pressão social é um elemento determinante no despoletar de reacções e de atitudes ou de comportamentos de determinado indivíduo ou grupo. Comprovando o cariz social do riso, Provine (2004: 215) atesta que “the necessary stimulus for laughter is not a joke, but another person.(...) Laughter was 30 times more frequent in social than solitary situations”. Assim sendo, a estimulação suplementar no caso dos programas televisivos provém do RE enquanto instigador dessa reacção fisiológica, pois o riso é contagioso, instintivo e inconscientemente controlado (2004: 215).

É certo de que o elemento 'comicidade' não é o único agente que despoleta o riso, podendo ser gerado por outros factores. Enquanto reflexo físico, instintivo e incontrolável, rimo-nos quando vemos alguém cair, eventualmente quando estamos nervosos ou mesmo só porque ouvimos alguém rir. O riso por contágio é também mencionado por vários investigadores como Provine (2004: 217) ou Martin (2007: 128), em que este salienta que “hearing others laugh induces this positive emotion, which in turn causes us to laugh”.

Retornando à questão do RE nas *sitcoms*, esse recurso continua a suscitar opiniões discordantes e controversas, comprovadas por afirmações como “I

can't think of anything philosophically stupider than laugh tracks", (Klosterman, 2009) e acusações de que "producers and directors added additional laughs to simulate hilarity. Think of it like steroids for sitcoms." (Courchaine, 2011). A manipulação do riso gravado gerou tal controvérsia que levou a respostas inequívocas como a de Chuck Lorre, produtor de várias *sitcoms*, aqui transcrita: "I do not, and have never, sweetened my shows with fake laughs. I've always thought it was a pretty hateful and self-defeating practice" (Adalian, 2011).

No entanto, testemunhos relevantes dão conta das qualidades estéticas e narrativas da faixa do riso. O Professor Robert Thomson recorda-nos da importância do RE no ritmo narrativo da comédia, dizendo que "it's not simply a cue as to what's funny. It's part of the delicate timing that goes with that kind of comedy." (In Stark, 1988). Por outro lado, a eliminação do riso do público obriga "writers to explore forms of timing and content that are more like movies than traditional television comedies." (Newcomb, citado em Stark, 1988). Mais ainda, a acusação de manipulação proposta pelos críticos do RE é refutada por Rick Altman (In Stark, 1988) ao dizer que:

one of the central functions of comedy is to bring the audience together. There's a sense of community reflected in the laugh track. It helps the individual viewer melt into an overall community of laughter.

Em suma, independentemente da contestação ou dos protestos proferidos na comunicação social, parece-me inegável que a história da comédia em televisão não pode ser escrita sem referirmos o impacto comunicativo do RE. Corroboro o comentário de Thompson (In Stark, 1988) quando afirma que "it's easy to understand and it doesn't require the viewer to pay close attention. Besides, when done well, it's very funny. And no one likes to laugh alone."

Pelas razões invocadas, a inserção do RE é claramente um artifício instigador do riso, indicando as ocorrências cômicas e sugerindo a reacção do riso em conformidade.

Importa agora referir as implicações deste elemento semiótico na TAV, olhando, em particular, para as menções que vários investigadores fizeram nas suas publicações.

### 1.6.1. O RE e a TAV

Tanto quanto me foi possível indagar, a relação entre RE e TAV tem sido bastante inexplorada, fazendo fé nas palavras de Romero Fresco (2006: 146): “the importance of a very interesting but often neglected audiovisual constraint: canned laughter”.

Analisado ocasionalmente por alguns académicos, como veremos nas próximas linhas, o RE aporta um nível suplementar de constrangimento ao esforço tradutológico o que, em consonância com a opinião de Romero Fresco (2006), propicia a sua inclusão no âmbito da tradução vulnerável, conceito cunhado por Díaz Cintas (1999: 34) a respeito da legendagem. Para aquele autor, a coexistência da faixa sonora original e da legenda faculta aos espectadores uma eventual comparação crítica entre ambos os textos pois “they may not have access to the ST, but they do expect a comic effect, regardless of whether the ST is actually funny or not.” (Romero Fresco, 2006: 142).

Já Fuentes Luque (2000: 61) refere-se a uma subordinação do texto a determinados elementos sonoros colaterais, “*as risas enlatadas*”, que irão marcar ou condicionar o humor patente na versão original e que tecnicamente não se podem (acrescento antes, não se devem) eliminar.

Questionem-se assim as razões da inserção deste artifício sonoro o que, de acordo com a opinião do académico Vandaele (2002: 247), explica-se pelo facto de os humoristas não poderem prever com exactidão se os seus textos conseguirão ter o efeito cómico pretendido: “that is why they can decide to “force humor” via **cues** that issue a more explicit invitation to humor.” (meu destaque).

Por seu lado, outro autor que tratou a pertinência do humor nos textos audiovisuais, Martínez Sierra (2008: 119) entende que o RE pode funcionar como uma pista explícita da presença da comicidade junto do público. Este autor considera-o como um “indicador claro” que mostra quando nos devemos rir, seguindo os critérios dos criadores dos programas, com o objectivo de

condicionar e contagiar a hilaridade do espectador, embora isto nem sempre aconteça (cf. Martínez Sierra, 2004: 181).

Na sua investigação sobre o humor e a TAV, Sanderson (2009: 127) explica que as *sitcoms* norte-americanas “tend to be based on an attempt to establish a regularity of humorous illocutionary effects emphasized by the subsequent emission of canned laughter”.

A produção reactiva do riso é consequência da presença de pistas ou de sinais verbais, visuais e sonoros, o que leva Ermida (2008: 37) a traçar um paralelismo entre o RE e os enunciados das anedotas:

A good example of these clues is the so-called 'canned laughter' that is used in TV sitcoms, and so are the hints which, in everyday language, so often serve an introductory function to jokes (“Have you heard the one about. . . ?” or “The funniest thing happened to me. . .”)

Significa, assim, que a presença do RE vai assinalar sonoramente a existência de ocorrências humorísticas no produto audiovisual de partida e implicar a sua replicação no texto de chegada. Este facto, para Romero Fresco (2006: 142), vai condicionar “the translator's choices if s/he is to fulfil the viewers' expectations of some kind of comic effect at that particular point in the programme.” Para este investigador, este componente sonoro supera até as limitações impostas pelos vários tipos de sincronismo na tradução para dobragem.

Não se pense, no entanto, que os constrangimentos sentidos pelos tradutores se restringem à dobragem. A propósito da percepção do humor legendado, Antonini (2005: 212) recorda que o humor no ecrã é transmitido a nível visual e verbal e que a introdução do RE nas *sitcoms* indica aos espectadores que “something funny is going on or has just been uttered and expect to share in the laughter.” Detectando inconsistências entre a existência do RE e a carga cômica de determinadas legendas em Itália, a autora (2005: 223) empreendeu uma investigação e concluiu que:

When viewers are not able to understand the partially or nontranslated verbal humor of subtitled filmic products and share in the canned laughter punctuating a joke, pun, etc., they will draw on what they hear

but do not understand in the source language in order to find a reason to “join” the canned laughter they hear on the screen.

Esta opinião não é, no entanto, partilhada por Zabalbeascoa (1996: 255) ao afirmar que:

if something is not funny, the canned laughter alone is not usually going to make it funny: rather it will make the viewer feel that something is seriously wrong with the programme, either in its original version or in the translation.

Também Martínez Sierra (2004: 181) afirma que a subjectividade do humor pode comprometer o hipotético contágio provocado pelo RE ou, por outro lado, “si no captamos algo por una deficiencia en nuestro conocimiento del mundo o, sencillamente, lo visto no nos hace gracia, en lugar de reír más bien nos preguntaremos qué ha tenido de gracioso esa escena.”

Para Veiga (2006: 7), no plano das *sitcoms*, o humor situacional prevalece sobre o humor verbal em que as personagens interagem entre si, despoletando uma série de apontamentos humorísticos, sendo que as falas são relegadas para segundo plano. Veiga (2006: 7) chega até a referir que:

O ‘riso enlatado’ que caracteriza as ‘sitcoms’ nem sempre se encontra num plano coincidente com aquilo que gera o riso ou um sentimento positivo e agradável perante um estímulo humorístico, embora o possa instigar.

A possibilidade de eliminar a faixa sonora do RE é aventada por Zabalbeascoa (1996: 255) embora seja raramente utilizada, o que vai ao encontro daquilo que me foi revelado pelos profissionais da dobragem em Portugal, e que está devidamente explicitado no subcapítulo 2.3.1.

Proponho, em seguida, uma incursão descritiva pela dobragem em Portugal nas suas diversas vertentes: uma abordagem diacrónica, o impacto na televisão e no cinema, o processo técnico do ponto de vista dos profissionais e, por fim, a repercussão desta modalidade tradutiva junto da opinião pública.



## Capítulo 2 – A dobragem em Portugal

Num país onde predomina a legendagem de produtos audiovisuais estrangeiros existem, em meu entender, sérias reticências em relação à opção de se dobrarem esses produtos. As palavras do escritor Miguel Esteves Cardoso (In *Público*, 4.7.2011) espelham claramente a ideia que muitos portugueses sentem acerca da dobragem:

As dobragens dos filmes são **mutilações** em que se substitui o som original - a música da língua e a arte das interpretações vocais - por **violentos enxertos falados em língua portuguesa**, por actores que não foram escolhidos pelos realizadores dos filmes originais e são infalível e tragicamente incultos em relação à cultura-matriz, por conhecê-la a meio-gás e julgar que compreendem a língua de partida ao ponto de poder representá-la e dar um jeitinho, tornando-a portuguesa só de nome.(meu destaque)

Neste excerto, a linguagem metafórica empregue pelo autor, referindo-se às ‘mutilações’ das vozes originais substituídas por ‘violentos enxertos’, mostra o grau de desagrado e até agressividade demonstrados por vezes contra a prática da dobragem.

Noutro comentário veiculado por Vítor Afonso no blogue *O homem que sabia demasiado* (2009) pode ler-se:

Para além de desvirtuar uma componente importante da interpretação de um actor ou actriz - a voz - a dobragem é, deveras, um sistema contraproducente, até porque deturpa a identidade artística de uma obra fílmica. Ao invés, o sistema de legendas exercita a leitura da língua-mãe ao mesmo tempo que se interioriza a voz da língua original (na interpretação original do actor).

Ambos os comentários enfatizam a interferência artística da dobragem no componente auditivo da obra audiovisual, influenciando negativamente o resultado final da obra no seu todo.

Mas não existem somente vozes discordantes. Em 2008, perante uma plateia de jornalistas, o realizador António Pedro Vasconcelos defendeu a utilização da dobragem como modo de dar maior visibilidade internacional aos filmes portugueses. Argumentou, também, que “não há política de lusofonia sem

dobragens” pois estas servem como meio impulsionador da língua portuguesa nas antigas colónias africanas (In *Jornal de Notícias*).

Recuperando o objectivo inicial de compreender o fenómeno da dobragem em Portugal será apresentada uma perspectiva histórica e aferida a evolução da oferta televisiva e cinematográfica. Será, ainda, analisado o ponto de vista dos profissionais que trabalham no terreno. Por último, dar-se-á conta da apreciação do público relativamente à dobragem, obtida por via de um questionário efectuado através da Internet. Pretende-se, assim, facultar uma visão abrangente dos processos, dos intervenientes e dos espectadores, directa ou indirectamente relacionados com a dobragem.

### 2.1. Do passado ao presente

Ao invés dos países europeus mais próximos como a Espanha, França, Itália e Alemanha onde a dobragem se apresenta como a modalidade tradutiva principal, em Portugal optou-se por legendar os produtos filmicos e televisivos falados em línguas estrangeiras.

Analisando brevemente as razões históricas que terão estado na génese desta opção em Portugal, temos de recuar até à introdução do filme sonoro, na década de 30, altura em que eclodia o cinema português sob a égide do Estado Novo. Na verdade, o cinema era considerado pelo regime de Salazar como um poderoso “veículo ideológico” (Geada, 1977: 74), o que justificava “uma censura rígida feita aos filmes nacionais e estrangeiros e os largos subsídios concedidos às superproduções de exaltação patriótica”.

A par do sucesso de filmes nacionais como *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933), *A Aldeia da Roupa Branca*, (Chianca de Garcia, 1938) ou de *O Pai Tirano* de António Lopes Ribeiro em 1941, o cinema estrangeiro suscitava também um interesse crescente da parte do público (Ribeiro, 2011).

Neste sentido, a primeira dobragem de uma longa-metragem estrangeira efectuada em Portugal data de 1936 e tratava-se do filme francês *Son Excellence Antonin* (1935), realizado por Charles-Felix Tavano, ao qual foi

dados o título *O Grande Nicolau* (In Centro Virtual Camões). Este projecto contou com o apoio da distribuidora Filmes Império e da Tobis Portuguesa e contou com a voz dos actores Vasco Santana, Ribeirinho, entre outros, estreando-se nas salas de cinema de Lisboa e Porto em Janeiro de 1936 obtendo, como refere o dito artigo:

assinalável sucesso de público. No entanto, porque a publicidade - referindo, embora, tratar-se de dobragem - salientava a participação daquelas populares vedetas, parte da assistência, incauta, protestaria por não os ver em acção...

Outras tentativas de dobrar filmes em português aparecem referenciadas no texto de Manuel Cintra Ferreira (1988) acerca da história do Teatro Politeama em Lisboa. Fala-se da exibição, em 1940, de películas com dobragem parcial como, *O Chapéu Florentino (Der Florentiner Hut)*. Para este filme terá sido filmado um prólogo por Arthur Duarte e apresentado por Manuel Santos Carvalho, em que se citava em verso o título e o nome dos artistas. Consta, pelo relato, que terá sido mais uma tentativa fracassada de dobragem.

A par destas tentativas mal sucedidas, as películas estrangeiras eram exibidas com legendas o que, segundo Geada (1977: 75), teve como consequência afastar o público das salas de cinema devido à elevada taxa de analfabetismo. Perante uma audiência predominantemente iletrada, a dobragem de filmes estrangeiros seria eventualmente mais adequada ao perfil do espectador comum; porém, a legendagem foi a opção tradutiva predominantemente adoptada pelo Estado Novo como forma de dissuasão e de manipulação ideológica.

Receando a interferência ideológica e cultural nefasta do cinema estrangeiro, é aprovada pelo regime Salazarista a Lei nº 2:027 de 18 de Fevereiro de 1948, a propósito da dobragem e legendagem de filmes estrangeiros, como se pode ler na Figura 6.

### IV

#### **Dobragem e legendas de filmes estrangeiros**

Art. 13.º Para garantir a genuinidade do espectáculo cinematográfico nacional, não é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa, salvo os produzidos em regime de reciprocidade, superiormente reconhecida.

Art. 14.º Fica proibida a importação de filmes de fundo estrangeiros falados em língua portuguesa, completos ou incompletos, com excepção dos realizados no Brasil e dos reconhecidos superiormente como produzidos em regime de reciprocidade.

Figura 6 – Excerto da Lei nº 2:027 de 1948 publicado no Diário da República

Esta Lei, que preconizava a defesa da língua portuguesa e da produção cinematográfica nacional, tratava-se essencialmente de um meio de restringir o acesso do povo às produções estrangeiras e de censurar conteúdos mais perniciosos para o sistema político em vigor. Numa sociedade com mais de 60% de analfabetos, a legendagem era uma maneira de desencorajar o consumo de filmes estrangeiros e de incutir o visionamento da produção nacional mais moldável aos valores Salazaristas. Veja-se o Decreto-Lei nº 22:966, publicada no Diário da República em 1933:

Considerando que a cinematografia sonora é um poderoso meio de educação e cultura que bem merece a atenção dos poderes públicos; tendo em conta a sua valiosa influência na vida social e reconhecendo-se, por outro lado, que essa influência pode ser utilizada com grande proveito para a Nação.

Ao invés dos regimes fascistas, italiano e espanhol, que legislaram sobre a obrigatoriedade da dobragem como medida de incremento das respectivas línguas nacionais e de controlo ideológico, o governo português optou pela exibição de filmes estrangeiros legendados, sujeitos sempre à obtenção prévia do visto da censura. Diogo (2001: 305) recorda que “para além dos cortes de imagens e legendas (era frequente aparecerem longas cenas não legendadas), procedia-se também a adulterações da tradução dos diálogos na língua original.”

Aquando da criação do Instituto Português do Cinema, através da Lei nº 7/71 de 7 de Dezembro, promulgada pelo Presidente Américo Tomaz, a par da

revogação da Lei nº 2:027 citada anteriormente, surgem indicações curiosas acerca do tratamento tradutivo dos filmes:

BASE XXI
1. É permitida a dobragem em língua portuguesa de filmes estrangeiros, desde que seja executada em Portugal e não afecte a qualidade do filme.
2. Em regulamento serão definidas normas de qualidade a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes.
3. O Instituto Português de Cinema poderá impor a exibição de cópias legendadas ou não permitir a dobragem dos filmes de reconhecido valor artístico ou cultural.
4. É obrigatória a legendagem em português dos filmes falados em outras línguas quando destinados a exibição comercial.
5. A exibição de filmes estrangeiros sonorizados em língua portuguesa fora do País, com excepção dos filmes brasileiros, dos jornais e das revistas de actualidades, só poderá ser autorizada em casos especiais devidamente justificados.

Figura 7 – Excerto da Lei nº 7/71 de 7 de Dezembro, publicada em Diário da República.

Refira-se que a legislação faz menção clara a que se possa “permitir a dobragem” desde que “não afecte a qualidade do filme”, advogando a obrigatoriedade da legendagem para os filmes do circuito comercial. Fica também sujeito ao critério daquele organismo impor a legendagem ou impedir a dobragem para “filmes de reconhecido valor artístico ou cultural”. No ponto 2, menciona-se um regulamento sobre normas de qualidade a serem definidas que, tanto quanto pude apurar, nunca terão sido elaboradas. A meu ver, este documento corrobora uma tendência ideológica e política, claramente adversa à dobragem, durante todo o período do Estado Novo.

A revogação desta Lei é operada posteriormente pelo Decreto-Lei n.º 350/93 de 7 de Outubro, em que se menciona no Artigo 24º a obrigatoriedade da legendagem ou dobragem em português dos filmes comerciais falados originalmente noutras línguas.

Após a alteração do regime político em 1974 e até ao presente, a legendagem manteve-se como modalidade tradutiva principal para produtos audiovisuais estrangeiros. Existiram, no entanto, alguns casos residuais de programas dobrados em língua portuguesa para uma audiência adulta exibidos na televisão portuguesa como foi a *sitcom* norte-americana *Friends* exibida pela

SIC a partir de Outubro de 1998 mas que não obteve grande sucesso sendo retransmitida com legendas entre 2005 e 2006 pela RTP.

Actualmente, a indústria audiovisual continua a apostar na legendagem, por via daquilo que Antonini e Chiaro (2009: 97) chamam de “an issue of habit”. O consumo do cinema e da televisão legendados resulta de um processo de habituação e de aculturação e explica as preferências do público português. A este respeito, Luyken et al. (1991: 112) realçam que, regra geral, os gostos dos espectadores não parecem ser tanto motivados por razões estéticas ou económicas, mas pelo hábito, ou seja, pela familiarização com determinada prática tradutiva continuada em cada país.

Contudo, sobretudo a partir de 1994, a dobragem tem vindo lentamente a ganhar terreno, em particular nos produtos destinados às faixas etárias mais jovens. Saiu do âmbito da animação e passou para as longas-metragens e séries infanto-juvenis de animação e de imagem real, que são distribuídas e exibidas quer nas salas de cinema, quer na televisão na respectiva versão dobrada.

Este novo posicionamento da indústria do audiovisual baseia-se no artigo 17º da Convenção dos Direitos da Criança (UNICEF, 1989) que contempla o direito de “acesso da criança à informação e a documentos provenientes de fontes nacionais e internacionais diversas, nomeadamente aqueles que visem promover o seu bem-estar social, espiritual e moral, assim como a sua saúde física e mental.” Este direito implica a emissão de produtos audiovisuais produzidos especificamente para esta faixa etária, tendo em atenção não só as necessidades e os gostos, bem como as características cognitivas, físicas, psicológicas e, obviamente, as competências linguísticas deste grupo.

Embora não haja legislação respeitante à escolha da modalidade tradutiva em Portugal, tanto nos filmes como nos programas televisivos destinados aos mais jovens, é prática comum a utilização da dobragem. Como se aprofundará no Capítulo 3, esta opção justifica-se pelo facto de a compreensão e a assimilação dos conteúdos se tornar possível a um leque mais abrangente de espectadores, sobretudo às faixas etárias mais novas, aqueles com maiores

dificuldades na leitura das legendas. A este respeito, Karamitroglou (2000: 253) afirma que:

Since, however, children watch television mostly for fun and less for information/ education purposes and dubbing can allow an audience with limited reading abilities to access a product it is natural for children to favour dubbed material precisely because it involves less cognitive effort.

O autor alude ainda que o esforço cognitivo ao ler as legendas poderá afectar o grau de contentamento da criança e minimizar a apreciação do contexto visual e acústico (2000:140). Mais ainda, a dobragem propicia uma imersão (in)consciente da criança num universo imaginário que se torna real ao ser compreendido e apreendido na sua própria língua. Neste sentido, Pereira e Pinto (2011: 109) acrescentam que:

a program's dubbing cannot be seen as an impoverishment of the product. If this job is done well and guided by demand patterns, it could benefit the children because it gives them access to a product that was produced in another country, but was translated locally.

Importa agora olhar para os produtos audiovisuais dobrados, em termos da oferta televisiva e cinematográfica nacional, para aferir do valor quantitativo destes produtos. Karamitroglou (2000: 197) alerta para o facto que “the accustoming of the audience with an existing norm in terms of language transfer method plays an even more significant role.”

Assim sendo e como foi alvitrado na Introdução, estamos a vivenciar uma alteração gradual de comportamentos e de atitudes, que poderá vir a mudar significativamente as preferências dos futuros espectadores portugueses e a sua aceitação da dobragem.

### **2.2. Os produtos audiovisuais dobrados**

A ausência de estudos académicos sistemáticos sobre dobragem em Portugal, bem como a sua ‘invisibilidade’ junto da opinião pública (cf. Introdução) justificam, por si só, as páginas que se seguem. Se atentarmos ao impacto linguístico, cultural, social e educacional que esta prática tradutiva tem no seio

das crianças e dos jovens portugueses, verificamos que a sua relevância é inversamente proporcional à atenção dada pela comunicação social à dobragem.

Verifica-se uma enorme escassez de informação relativamente a esta modalidade tradutológica. Numa incursão breve à Internet, encontram-se unicamente referências dispersas acerca dos nomes dos dobradores, sejam eles actores, apresentadores ou comediantes, entre outros, que dão voz a personagens específicas em filmes dobrados. A divulgação promocional é feita através de entrevistas, da exibição dos *'making of'* ou de reportagens televisivas sobre as gravações em estúdio. Servem sobretudo como estratégia de marketing levada a cabo pelos distribuidores e raramente aludem ao director de dobragem e nunca mencionam o nome do tradutor.

Com o intuito de melhor entender o fenómeno dos produtos audiovisuais dobrados em Portugal, proponho um estudo empírico acerca da evolução da dobragem no contexto televisivo e cinematográfico nacional.

### 2.2.1. No pequeno ecrã

Desde o início das emissões regulares de televisão em Portugal em 1957, grandes transformações se operaram, quer a nível tecnológico, quer na oferta televisiva. Nos primeiros anos, a transmissão televisiva assentava em tecnologia analógica, por radiodifusão terrestre e, mais tarde, por satélite. Recentemente, aconteceu a passagem para as redes mistas de fibra óptica e cabo coaxial e, nos últimos anos, assistimos à introdução parcelar da televisão digital terrestre (TDT). No ano de 2012 deu-se a implementação das emissões digitais em todo o território nacional, o que implicou um grande avanço tecnológico e um maior número de serviços oferecidos ao espectador, bem como uma maior versatilidade e abrangência dos produtos audiovisuais em oferta.

Em plena era digital, a sofisticação a que chegou a tecnologia audiovisual ultrapassa até a nossa imaginação. O ecrã da televisão deixou de ser um



instrumento emissor ‘com plenos poderes’, tornando-se agora nada mais do que uma mera ferramenta de visualização de produtos audiovisuais pronta a ser usada por qualquer um da forma que lhe aprouver. Os espectadores televisivos tornaram-se os ‘senhores do comando’, podendo escolher um programa para ver em directo ou talvez gravá-lo (ou outro/outros ao mesmo tempo) para mais tarde visionar de acordo com a sua vontade. Este novo modo de perceber a televisão veio alterar radicalmente a indústria televisiva e, em especial, a indústria do entretenimento tão dependente da capacidade de gerar receitas e produzir lucros.

Além disso, assistiu-se nos últimos anos, a uma mudança de paradigma no contacto com os meios de comunicação: a televisão deixou de ser um mecanismo agregador do núcleo familiar, em que toda a família se reunia em redor do televisor para assistir à emissão, para se tornar agora um recurso potencialmente privado e individual. Falo de novas realidades socioculturais, aquilo que Livingstone (2007: 303) apelidou de “bedroom culture”, um espaço físico e simbólico em que “leisure becomes increasingly media-dominated and as rooms (or people) rather than the household become the unit for acquisition of screen media”. Algumas das razões apontadas por Livingstone (2007: 316-317) remetem para (1) a multiplicação e popularização dos meios tecnológicos na esfera privada do quarto (Internet, PC, LCD), para (2) a substituição do espaço exterior pela tranquilidade e protecção do lar e para (3) a alteração dos comportamentos sociais mais focados na interacção interpares do que nas relações familiares, em particular, nos estratos etários mais jovens.

O visionamento televisivo não está mais confinado às práticas tradicionais familiares, mas libertou-se também dos condicionalismos tecnológicos porquanto o computador pessoal passou a ser o ecrã preferencial, já que a Internet permite também o acesso rápido e fácil aos conteúdos televisivos e ao entretenimento em geral. Em contrapartida, o próprio televisor diminuiu em volume mas aumentou as competências. Extrapolou a sua função original de difusor das emissões televisivas, tornando-se um local privilegiado e centralizador dos serviços multimédia, actuando como rádio, clube de vídeo, *karaoke*, gravador, *music box*, ou até como ponto de acesso à Internet, um

## 2. A dobragem em Portugal

---

ecrã cada vez mais interactivo e mais adaptável aos gostos, preferências e necessidades do espectador. A ubiquidade da televisão modificou o perfil do espectador, potenciou o seu modo de contacto e obrigou a uma reavaliação do conceito de audiência, de público(s) e de recepção dos materiais audiovisuais.

Em retrospectiva e num breve olhar à evolução da televisão em Portugal, importa referir que, até 1992, as emissões televisivas limitavam-se a dois únicos canais nacionais – RTP1 e RTP2 – ambos financiados por capitais estatais. As transmissões regulares do primeiro canal da Rádio Televisão Portuguesa iniciaram-se em Março de 1957 e só abrangiam cerca de 65% do território português e, em 1968, arrancou o segundo canal, a RTP2, ambos com horários de emissão parciais, concentrados sobretudo no período da noite e da hora de almoço, mas que foram aumentando gradualmente. Destaque-se uma grelha de programação vocacionada para o entretenimento, em que programas como o *Zip-Zip* (1969), um *talk-show* humorístico gravado ao vivo, a telenovela brasileira *Gabriela* (1977) ou o primeiro concurso televisivo, *A Visita da Cornélia* (1977) alcançaram um sucesso histórico (cf. Sobral, 2012:146).

A emissão a cores aconteceu a partir de 1980, o que implicou a modernização dos meios técnicos e conseqüente diversificação de programação ( cf. Teves, 2007). Surge a primeira telenovela portuguesa *Vila Faia* (1982), o que segundo Sobral (2012: 147) “vem acentuar o gosto do público português pelo formato telenovela” e abrir horizontes para novas realidades temáticas e novos conteúdos.

As emissões de dois canais generalistas privados, a SIC em 1992 e a TVI em 1993, disponibilizados em sinal aberto, vieram alargar substancialmente a oferta televisiva. De acordo com Sobral (2012: 148):

Os operadores privados de televisão permitiram não só aumentar a oferta de programas, como introduziram modificações na forma de se fazer televisão no nosso país e estabeleceram uma relação de proximidade com o telespectador.

Com as transmissões do serviço por cabo a partir de 1994, iniciou-se uma nova etapa na difusão televisiva dando origem à proliferação de novos canais de sinal fechado, tanto de cariz generalista como temático. Tinha-se inaugurado uma nova era da concorrência em que a guerra pelas audiências dominava as propostas dos canais generalistas, seja através de produção nacional ou pela importação de formatos estrangeiros (Sobral, 2012: 148).

Na primeira década do século XXI, assistiu-se a uma transformação profunda no panorama televisivo português, marcado pela crescente relevância dos canais privados, ultrapassando as quotas de audiências da RTP. Este facto levou à reestruturação da televisão pública em que o canal 2 assumiu um novo conceito televisivo mais aberto à sociedade civil e menos condicionado pelos factores comerciais (Borges, 2007: 4).

A proliferação do número de canais oferecidos pelos operadores do serviço de cabo contribuíram para uma fragmentação do panorama televisivo, mais diversificado e concorrencial. Em 2012, verificou-se que os canais generalistas de sinal aberto competiram lado a lado com os canais por cabo, uma vez que o somatório dos *ratings* destes canais resultou no segundo lugar das audiências logo depois da TVI, líder frequente desde 2005. Dependendo do operador escolhido, os serviços subscritos podem conter entre 35 a 170 canais, generalistas e temáticos, sendo que os mais populares são o canal informativo SIC Notícias, o canal de filmes *Hollywood* e em terceiro lugar, o *Disney Channel*. (Marktest, 2013).

Actualmente, a situação da televisão em Portugal traduz-se na concomitância dos canais privados e públicos, de sinal aberto e por subscrição, disponíveis para aplicações móveis (*RTP Mobile*), por satélite e pela Internet, favorecendo a proliferação da oferta dos conteúdos televisivos. Vive-se a época do “*egocasting*”, (Rosen, 2005 citado em Sobral, 2012: 153) em que o telespectador assume o controlo da televisão e passa a seleccionar aquilo que quer ‘consumir’. Torna-se cada vez mais complexo identificar e analisar o perfil dos espectadores, transformados agora em consumidores de produtos multimédia, tão variáveis quanto os seus gostos, preferências e hábitos.

Num trabalho em que se pretende analisar a dobragem em Portugal, é inevitável a opção pelo segmento etário infanto-juvenil já que este é o público-alvo dos produtos dobrados.

Em primeiro lugar, considero inquestionável o impacto sociológico que a 'caixa mágica' tem na formação das crianças e dos jovens, onde a televisão se assume como um meio privilegiado de contacto com o mundo que os rodeia. A este propósito, partilho da opinião de Bignell (2004/2008: 308) que diz:

watching television is pleasurable for children but it is also an important part of their gradual integration into society as a whole [because] it provides a resource for working through conscious and unconscious understandings of their identity, and their social position in relation to adults. (meu parêntesis)

Do mesmo modo, Pereira e Pinto (2011: 104) realçam que:

television is among the most significant of the socializing agents of our times. It teaches children and youth facts, behaviors, values, norms, how the 'world works', and it contributes to the formation of worldviews.

Contudo, os mesmo autores (2011: 104) alertam para o facto de que "all these take place even when broadcasters have no educational or instructional intentions, a clear curriculum, or a formalized set of educational goals." Na verdade, quando falamos de televisão para públicos infanto-juvenis, falamos de programação produzida e difundida por adultos, pelo que Pereira (2006: s.p.) adverte que "as grelhas de programação para a infância são representações sugestivas sobre a audiência infantil, reflectindo suposições sobre os hábitos e ritmos de vida das crianças, os seus gostos, interesses e preferências".

Torna-se assim pertinente perceber a importância da programação dedicada a este grupo etário, em termos de tempo de emissão, da sua distribuição pelos canais generalistas e das opções tradutológicas dos produtos audiovisuais estrangeiros. No que concerne a programação para crianças e jovens, são poucos os estudos relevantes efectuados e publicados sobre a oferta televisiva nos canais generalistas portugueses. Destacam-se os trabalhos publicados por Ponte (1998) que se debruçou sobre o período de 1957 até 1991, complementado por Pereira (2007), dando continuação à análise da oferta da

programação infantil dentro da baliza temporal de 1992 a 2002. Parafraseando Lopes e Pereira (2007:29), o seu trabalho veio continuar a história da televisão para crianças iniciada por Cristina Ponte, alargando assim a abrangência deste estudo de 1957 até 2002.

Conquanto ambos os estudos se refiram unicamente aos canais generalistas de sinal aberto, considero que, actualmente, esta abordagem é manifestamente insuficiente, devido ao aumento substancial de estações de televisão acompanhado pela popularização do fornecimento do serviço por cabo. Deste modo, distinguir-se-ão dois marcos temporais distintos na apreciação da Programação Infanto-Juvenil (doravante PIJ):

- a primeira fase diz respeito aos primeiros anos de implementação da televisão em Portugal, o início das emissões a cores em 1980, a introdução gradual da PIJ nos canais públicos e o alargamento da oferta com os canais privados;
- a segunda fase refere-se à entrada no mercado televisivo dos canais temáticos infanto-juvenis, disponíveis por cabo (a partir de 1997) que vieram ampliar significativamente a oferta quantitativa e qualitativa da PIJ.

Recuando ao passado, Ponte (1998) distingue dois períodos diferenciados na programação para públicos infanto-juvenis. O primeiro refere-se à época circunscrita entre a data de início da televisão em Portugal, em 1957 e a Revolução de Abril de 1974.

Nas décadas de 60 e 70, a grande maioria dos programas estrangeiros emitidos eram legendados como a animação produzida pelos estúdios da *Walt Disney* ou *Hanna-Barbera* como, por exemplo, *O Show do Gorila Maguila* (1968)<sup>6</sup>. Em alguns casos, a RTP recorria a programas dobrados em Português do Brasil. A primeira série de animação dobrada da língua francesa para português foi o *Carrossel Mágico* emitida em 1966, seguindo-se depois alguns momentos esporádicos de dobragem como o programa precursor da série educativa *Sesame Street* de Jim Henson e que, à data se chamava *Abre-*

---

<sup>6</sup> O blogue *Desenhos Animados* possui informações muito completas e fiáveis sobre a história dos desenhos animados na televisão portuguesa. Disponível em <http://desenhosanimadospt.blogspot.com>

## 2. A dobragem em Portugal

---

te *Sésamo*, recriando alguns *sketches* com as personagens do lendário formato norte-americano.

Em 1974, iniciaram-se as emissões de um programa de televisão intitulado *Cinema de Animação*, apresentado por Vasco Granja, que exibía semanalmente uma grande variedade de programas de animação, produzidos no Bloco de Leste, na Europa, nos EUA e Japão, o que tornou Granja no principal dinamizador do cinema de animação na televisão portuguesa. Recordo-me de existir, na época, uma parte significativa da animação *Disney* dobrada em Português do Brasil ou legendada, como se pode verificar na Figura 8. A título ilustrativo, veja-se o programa de Vasco Granja disponível em linha no canal de vídeos YouTube onde se mostra um excerto da curta-metragem de animação *First bad man* de 1955 com legendas.



Figura 8 – Imagem exemplificativa de um filme de animação com legendas.

Fonte: YouTube, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QP14KP1EisY>

O segundo período, entre 1975 e 1991, foi pautado pela criação do Departamento de Programas Infantis e Juvenis na RTP e pelo início das emissões a cores em 1980. Nessa época, a programação infantil ficaria marcada pela transmissão de programas produzidos em Portugal como, por exemplo, o *Fungagá da Bicharada* (1975), o *Clube Amigos Disney* (1986) e a partir de finais de 1989, a exibição da série *Rua Sésamo* destinada ao público

pré-escolar. Tratava-se de uma versão adaptada para a língua e cultura portuguesas do original norte-americano, *Sesame Street*, estreada em 1969 na televisão pública norte-americana (Morrow, 2006: IX). Os objectivos educativos a par do componente lúdico protagonizado pelas personagens fictícias dos Marretas (*The Muppets* criados por Jim Henson na versão original) fizeram deste programa um caso de sucesso em Portugal (cf. Lopes & Pereira, 2007: 21). O formato caracterizava-se por cenas gravadas numa hipotética rua portuguesa protagonizadas por actores portugueses, por vários documentários e animações feitos em Portugal, em paralelo com *sketches* da série original dobrados por actores portugueses (In *Desenhos Animados*)<sup>7</sup>. Fruto do sucesso e do conhecimento obtidos com a produção da *Rua Sésamo*, foi lançada pela RTP, a produção nacional original, o *Jardim da Celeste* (1997), à data da escrita desta tese, com exhibições regulares na RTP Internacional e RTP África.

Com o início das emissões dos dois canais privados, SIC e TVI, perdeu-se o monopólio televisivo da RTP. As grelhas diárias da SIC incluíam animação estrangeira (*Rugrats* e *Ren e Stimpy*) e programas de entretenimento de produção nacional, como o *Bueréré*, aumentando-se a oferta aos fins-de-semana com o *Super Bueréré*, *Zip Zap*, *Disney Kids*. Já na TVI, assistia-se à *Hora do Recreio* e *A Casa do Tio Carlos* à semana e ao popular *Batatoon* emitido diariamente em directo entre 1998 e 2002 (cf. Pereira, 2007: 78-79).

Contudo, a multiplicação de canais televisivos não redundou num aumento da diversidade na oferta de programas. A ficção e a animação continuaram a ocupar uma posição predominante em todos os canais. Um dos aspectos inovadores foi a introdução a partir dos anos 90, tanto nos canais públicos como nos privados, dos 'programas contentor' em que segundo Pereira (2006: s.p.):

a estação actua como distribuidora de programas de produção estrangeira adquiridos nos mercados internacionais, se bem que 'embrulhados' com o 'papel' próprio de cada estação, contando também com animação em estúdio e passatempos. A parte da produção própria de um 'contentor' é minoritária no que diz respeito ao volume total de horas de duração.

---

<sup>7</sup> <http://desenhosanimadospt.blogspot.pt/2008/10/rua-ssamo1-srie.html>

Esse novo formato televisivo concentrou num só espaço de emissão diferentes tipos de produtos audiovisuais desde a animação, concursos, informação específica para os mais novos, alterando radicalmente o modo e o tempo de contacto com esta faixa etária.

A partir de 1997, as emissões regulares dos canais por cabo contribuíram para um aumento quantitativo da oferta da PIJ. Foram gradualmente surgindo, no contexto televisivo nacional, alguns canais temáticos dirigidos aos mais jovens como o *Cartoon Network* (emitido em língua inglesa) e o *Canal Panda* em 1997 seguidos pelo *Disney Channel* (2001), *Nickelodeon* (2005), *Baby TV* (2005) entre outros, dependendo do operador utilizado.

À data de Junho de 2013, os dois maiores operadores – Meo e Zon - disponibilizam 7 e 8 canais temáticos respectivamente, dedicados a este segmento etário. Os canais *Panda*, *Panda Biggs* e *SIC K* são “serviços de programas televisivos temáticos infantil e juvenil de cobertura nacional e acesso não condicionado com assinatura” (In ERC, 2009) sendo produzidos em Portugal.

Os restantes canais - *Disney Channel*, *Disney Junior*, *Nickelodeon*, *Boomerang*, *Baby TV*, *Jim Jam* e *Baby First* - pertencem a cadeias internacionais. Dos mencionados, os canais *Baby TV*, *Jim Jam*, *Panda* e *Baby First* destinam-se a um público pré-escolar (até os 6 anos), em que a programação contempla, sobretudo, animação de forte índole visual e sonora, mas que o componente linguístico é incipiente, não sendo por isso relevante para esta investigação.

A maioria destas estações emite ininterruptamente, oferecendo um leque vasto de opções e possibilidades no visionamento televisivo dos mais jovens. O facto é que não se pode descurar a importância que os canais infanto-juvenis têm vindo a adquirir de modo crescente nos hábitos e consumo televisivo desta faixa etária. Sendo certo que, actualmente, a grande maioria dos lares



portugueses recebem a televisão por subscrição<sup>8</sup> e estes canais são de acesso livre nos maiores fornecedores do serviço por cabo, o mapeamento da dobragem televisiva em Portugal deve tomar em linha de conta não só os canais públicos e privados, mas também aqueles que são fornecidos por subscrição.

Partilho da opinião veiculada por Tavares (2008:53) de que:

O aparecimento de canais temáticos dirigidos ao público infantil, através da televisão por cabo, veio alterar o conceito da programação infantil, criar novos espaços e ideias sobre um tipo de programação diferente da que existia até aquela data.

Ao transmitir 24 horas por dia, sete dias por semana, os novos canais ganharam relevância social e uma nova dimensão comercial em que o público infantil tornou-se num mercado aliciante e auspicioso para os produtores e distribuidores.

Nesta análise diacrónica, falta ainda observar a evolução quantitativa da carga horária da PIJ dos 4 canais generalistas de sinal aberto em Portugal. Esse registo fora já efectuado por Pereira em 2007 e contemplava o diferencial temporal entre 1992 e 2002. Posteriormente, a autora (2009) publicou novos dados referentes a um ano de PIJ entre 2007 e 2008.

Prosseguindo esta observação, tornou-se assim imperativo aferir se essa tendência se manteve nos anos subsequentes pelo que empreendi uma observação empírica em 2010 e repeti o mesmo processo em 2012. O intuito principal foi registar comparativamente, com um intervalo de dois anos, possíveis alterações na PIJ, no tempo total de horas de emissão e a maior ou menor prevalência da dobragem como opção tradutiva de programas estrangeiros.

Esta análise iniciou-se com o levantamento dos programas infanto-juvenis em exibição nos canais generalistas da televisão portuguesa, tomando como ponto de referência a semana 7 do ano de 2010 (efectuado entre 7 e 13 de

---

<sup>8</sup> As estatísticas fornecidas pela ANACOM referem que existem cerca de 77,9 assinantes por cada 100 famílias o que comprova a abrangência do serviço e a sua forte implementação no mercado. Informação disponibilizada aqui: <http://www.anacom.pt/render.jsp?contentId=1127091> acedida a 10.7.2012

## 2. A dobragem em Portugal

Fevereiro). Para esse efeito, foi cruzada a informação obtida através de uma revista de grande divulgação, *TV Sete Dias* e os sítios *Web* de cada estação televisiva. A partir deste ponto, pude aferir quais os programas, a que horas e em que canais são transmitidos no período em questão.

O mesmo processo foi replicado na semana 7 do ano de 2012 (efectuado entre 12 e 18 de Fevereiro de 2012) de modo a comparar os dados já obtidos.

Canais	ANO 1993 (Pereira 2007:32)		ANO 2002 (Pereira 2007:32)		ANO 2007-08 (Pereira 2009:63)		ANO 2010		ANO 2012	
	horas de PIJ/ano	% programação geral	horas de PIJ/ano	% programação geral	horas de PIJ/ano	% programação geral	horas de PIJ/ano	% programação geral	horas de PIJ/ano	% programação geral
RTP 1	864	12,7	426	4,9	176	2,0	204	2,3	204	2,3
RTP 2	459	7,5	1180	14,3	2275	26,0	2656	30,3	2516	28,7
SIC	80	1,9	1394	15,9	979	11,6	550	6,3	511	5,8
TVI	309	8,4	678	7,7	730	8,8	893	10,2	954	10,9
Totais	1712		3678		4160		4303		4185	

Tabela 1 - Dados comparativos da oferta de PIJ entre 1993 e 2012

Observando a Tabela 1, podem extrair-se algumas conclusões. Olhando em primeiro lugar para o diferencial entre 1993 e 2002, verifica-se que o total de horas por ano de PIJ passou de 1.712 para 3.678, número este que regista uma subida de mais de 200%. Esta alteração resulta do aumento dos tempos de emissão particularmente na SIC e na TVI, mas também nos canais públicos. No entanto, atesta-se a transferência dos conteúdos infanto-juvenis da RTP1 para a RTP2 e é este o canal que mantém a liderança na oferta de PIJ à data de 2012. Este dado explica-se sobretudo pela vocação mais informativa e educacional do que comercial que, ao abrigo da reestruturação dos canais públicos, foi atribuída à RTP2 (Borges, 2006:4). Resumidamente, verificou-se neste estudo que, em 2010, 61,7% da PIJ foi transmitido na RTP2, 4,7% na RTP1, 12,8% na SIC e 20,8% na TVI. Comparativamente, a observação da semana 7 em 2012 revelou percentagens muito semelhantes (60,1%, 4,9%, 12,2% e 22,8% respectivamente) o que poderá significar uma certa estabilização da oferta de PIJ na televisão generalista portuguesa.

Quanto às questões linguísticas do serviço de televisão, a legislação actualmente em vigor (Lei n.º 27/2007, de 30 de Julho), refere que as obras audiovisuais emitidas devem ser “faladas ou legendadas em português” e os canais televisivos devem “dedicar pelo menos 50 % das suas emissões, com exclusão do tempo consagrado à publicidade, televenda e teletexto, à difusão de programas originariamente em língua portuguesa” (secção V, artigo 44, ponto 1 e 2). Mais do que avaliar se este imperativo legal é cumprido, interessa saber qual a modalidade tradutiva utilizada pelas estações televisivas no tratamento dos programas estrangeiros para a infância e juventude.

No que diz respeito às décadas de 60, 70, 80 e 90, existe informação escassa sobre qual a modalidade tradutiva usada na PIJ. Alguns blogues na internet a par da *Wikipedia* disponibilizam referências, factos e vídeos dos desenhos animados emitidos à data. Refiro-me a blogues como “Desenhos animados”, “Animania pura” e “Séries de animação”. Embora sejam fontes não oficiais, estes blogues oferecem um manancial de informação interessante. À falta de dados de proveniências mais convencionais, entendi cruzar a informação disponível nos três sítios e compilar uma listagem de produtos de animação emitidos pela televisão portuguesa desde os anos 60 até ao final da década de 90, como se pode verificar pormenorizadamente no Documento 1 (DVD apenso) Esta compilação está dividida em décadas e dela consta somente o título da série/programa, o ano da primeira emissão, bem como o canal onde foi transmitido e se o produto foi dobrado ou legendado.

Numa perspectiva diacrónica, o Gráfico 1 revela claramente a evolução dos recursos tradutivos nos programas infanto-juvenis desde os primórdios da televisão em que a dobragem raramente era a opção tradutiva escolhida e que grande parte dos produtos era legendada nos dois canais da RTP. Esta tendência manteve-se até ao início dos anos 90 e só fruto das emissões regulares dos canais privados – SIC e TVI – a dobragem se desenvolveu exponencialmente, até porque a maioria dos programas legendados emitidos na década de 90 se concentram entre 1990 e 1993 (cf. Documento 1).

## 2. A dobragem em Portugal

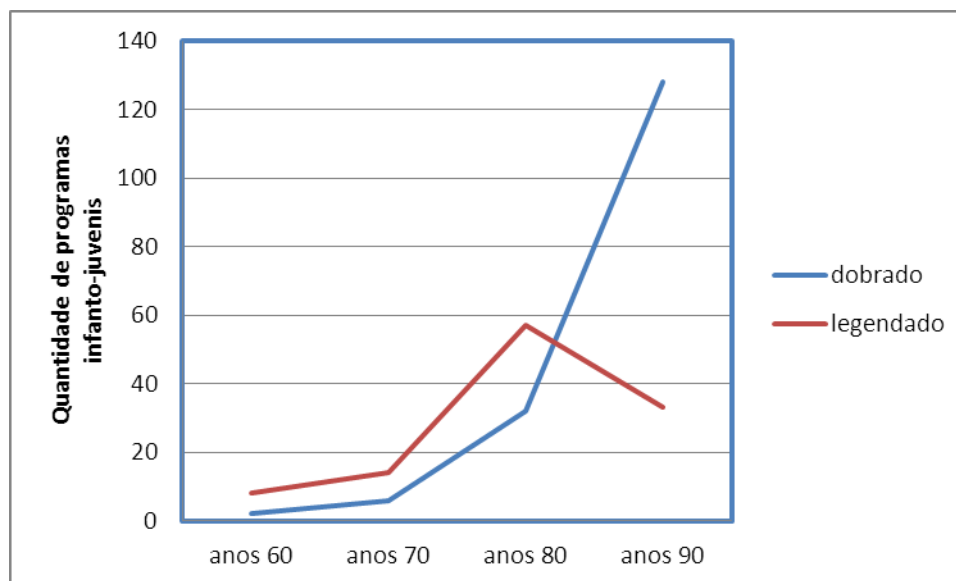


Gráfico 1 – Evolução da modalidade de tradução na PIJ entre 1960 e 1999

Importa salientar que nesta listagem não foram incluídos os programas de produção nacional, todos aqueles transmitidos com dobragem brasileira ou só com locução e ainda os produtos estrangeiros sem diálogos por, obviamente, não necessitarem de transferência interlinguística.

Nesta abordagem diacrónica faltou ainda observar os dados referentes ao período entre 2000 e 2010, omissão justificada pela elevada quantidade de programas e pela diversidade da oferta de canais nos lares portugueses, pois esse levantamento demoraria muito tempo. Na realidade, a tendência verificada nos finais da década de 90 acentuou-se e a opção pela dobragem passou a ser uma constante. Entendeu-se que, no âmbito desta investigação, esse lapso temporal não seria significativo, porque havia já uma estabilização da opção da dobragem, mas que se impunha uma observação sistemática e criteriosa da situação vigente.

Assim, tomando em linha de conta a observação empírica de PIJ nos canais de sinal aberto da televisão portuguesa, efectuada em 2010 e 2012, procurou-se avaliar quantitativamente o tempo de emissão a três níveis: produtos estrangeiros dobrados, produtos estrangeiros legendados e produtos de produção portuguesa.

4 canais de sinal aberto RTP1/RTP2/SIC/TVI	2010		2012	
	Total min/semana	% PIJ	Total min/semana	% PIJ
Programas dobrados	3958	79,7%	3457	71,6%
Programas legendados	70	1,4%	115	2,4%
Programas de produção portuguesa	937	18,9%	1257	26,0%

Tabela 2 - Tabela comparativa entre dobragem, legendagem e produção nacional

Procedendo a uma simples análise comparativa, os dados da Tabela 2 comprovam que a legendagem é praticamente inexistente nos dois momentos temporais observados, limitando-se à emissão de um único filme legendado, em contraponto com a preponderância da opção pela dobragem. No Anexo 1, pode observar-se que não existiram alterações significativas na PIJ, porquanto a maioria dos programas se manteve no ar, apesar do intervalo temporal de 2 anos.

Observa-se um aumento de produção nacional em relação à produção estrangeira, o que explica a diminuição relativa da dobragem no ano de 2012. Importa ainda realçar a supremacia da língua portuguesa uma vez que a soma de programas dobrados e a produção nacional correspondem a 98,6% e 97,6% do volume total de PIJ em 2010 e 2012 respectivamente (cf. Chorão, 2012:115-127).

As emissões regulares dos canais temáticos por subscrição vieram dinamizar e popularizar a transmissão de produtos dobrados, no sentido em que a dobragem monopoliza a adaptação interlinguística dos programas estrangeiros. Na minha observação, não foi encontrado qualquer exemplo de legendagem no período em análise o que poderá indiciar que esta só será usada em momentos esporádicos ou não será sequer opção.

Nesta secção, procurou abordar-se o impacto dos programas televisivos dobrados vocacionados para este segmento etário, tomando em consideração

## 2. A dobragem em Portugal

---

os estudos anteriormente efectuados, acrescentando uma compilação diacrónica de dados.

### 2.2.2. No grande ecrã

Conquanto o objecto em análise neste estudo se insira no domínio da televisão, não se pode deixar de incluir a categoria do cinema para públicos infantis nesta investigação, uma vez que a (quase) totalidade destes produtos é dobrada em língua portuguesa. Justifica-se ainda mais se atentarmos no número crescente de licenças atribuídas a filmes classificados para maiores de 4 e 6 anos (classificação etária estabelecida pelo Decreto-Lei nº 396/82) e exibidos nas salas de cinema portuguesas como podemos verificar no Gráfico 2.

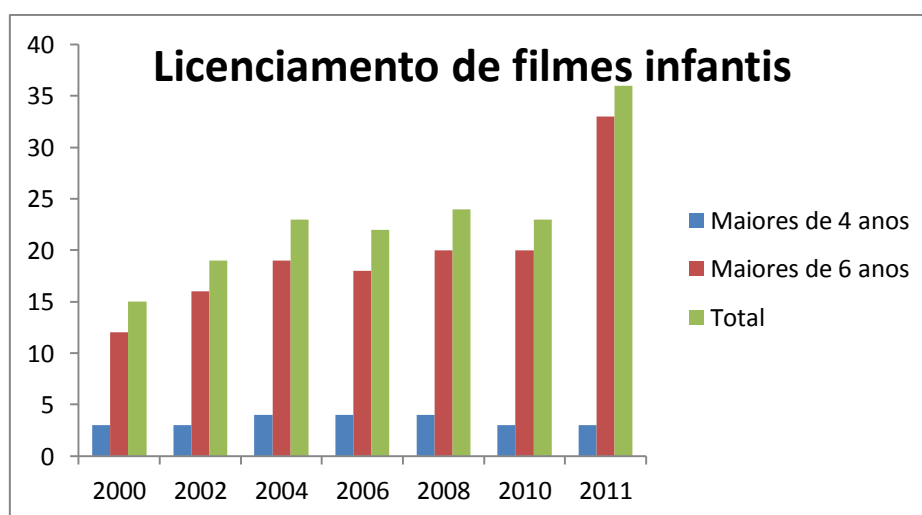


Gráfico 2 – Gráfico representativo da evolução quantitativa de filmes infantis licenciados em Portugal de acordo com a classificação etária. Fonte: IGAC 2012

Em minha opinião, os 36 filmes infantis licenciados em Portugal em 2011 (mais do dobro em comparação com o ano 2000) comprovam a sua popularidade, facto ainda mais relevante para este trabalho se pensarmos que a (quase) totalidade destas películas é dobrada. Tal como acontece noutros países europeus em que a legendagem é a modalidade preferencial na tradução para cinema, em Portugal, a dobragem é preferida quando se trata de produtos fílmicos infantis (cf. Chiaro, 2009:144).

Em retrospectiva, até aos anos 90, os filmes infanto-juvenis estrangeiros exibidos nas salas de cinema nacionais eram dobrados em Português do Brasil (*Dobragens em Portugal*, TVI, transmitido em 1/1/2012). De facto, a primeira longa-metragem infantil dobrada para Português Europeu foi o *Rei Leão* em 1994 produzida pela *Disney*. A versão portuguesa foi dirigida por Carlos Freixo, director de dobragem e voz de algumas personagens e foi realizada no Estúdio da Matinha. Considerada um caso de sucesso, Freixo explica (In *Público*, 3.12.2009) “a aposta foi ganha. A versão portuguesa foi considerada a segunda melhor a nível mundial. Não mais voltámos ao Português do Brasil”. A esse respeito, numa reportagem televisiva, a jornalista Sílvia Martins (*Dobragens em Portugal*, TVI, 1.1.2012) esclarece que:

Foi o tudo ou nada. Se não resultasse com o *Rei Leão* voltar-se-ia às dobragens brasileiras mas o caminho aberto acabou por dar frutos (...) Os grandes estúdios começaram a confiar a Portugal as dobragens nacionais dos filmes de animação.

A partir desse momento, a grande maioria dos filmes direccionados para este segmento etário, quer para exibição no cinema, quer para venda em DVD, passou a ser dobrada e legendada em Portugal. Importa realçar que, com frequência, as salas de cinema portuguesas exibem simultaneamente a versão legendada e a versão dobrada do mesmo filme. Tenta-se assim atrair um público mais eclético e diversificado, indo ao encontro dos hábitos e tradições culturais do país e, ao mesmo tempo, disponibilizando a versão dobrada a grupos etários mais jovens que sentem ainda dificuldades de apreensão e de leitura de legendas.

Considerando que “só a Disney conta já com mais de 130 longas-metragens dobradas em Portugal” (*Dobragens em Portugal*, TVI, 1.1.2012), a dobragem alcançou credibilidade internacional embora seja ainda pouco reconhecida pela opinião pública. Na mesma reportagem televisiva, Martins (*Dobragens em Portugal*, 1.1.2012) afirma que “hoje em dia, já longe dos preconceitos de outros tempos, o talento fala cada vez mais em português” mas acrescenta “por detrás de um trabalho pouco reconhecido por cá mas que dá que falar lá fora, estão os rostos de quem trabalha a pensar nos mais novos.”

Esta falta de notoriedade torna-se ainda mais evidente se pensarmos que não existe, em Portugal, um registo oficial do tratamento tradutivo que é dado aos filmes estrangeiros a exhibir nas salas de cinema portuguesas. Tanto quanto me é dado saber, o organismo oficial sob tutela do Estado Português, a Inspeção Geral das Actividades Culturais (IGAC) limita-se a atribuir as licenças de exibição e a fornecer a classificação etária dos filmes. Em informação transmitida através de comunicação pessoal via telefone (7 Maio 2012), foi-me explicado que o modo como os filmes são transmitidos não é relevante para esta instituição e que a escolha da modalidade tradutiva bem como a qualidade das traduções são da exclusiva responsabilidade das distribuidoras. Embora não exista legislação actualizada sobre a exibição dos créditos da legendagem e da dobragem, tanto para cinema como para televisão, está em vigor a Lei n.º45/85 de 17 de Setembro publicada no Diário da República, acerca do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, em que no artigo 171 se refere que:

O nome do **tradutor** deverá sempre figurar nos exemplares da obra **traduzida**, nos anúncios do teatro, nas comunicações que acompanhem as emissões de rádio e de televisão, na **ficha artística dos filmes e em qualquer material de promoção**. (meu destaque)

No entanto, essa informação parece ficar reservada aos distribuidores e com dificuldade se consegue ter acesso aos créditos. Creio que o facto de não haver um registo oficial dos intervenientes no processo de dobragem fílmica (e televisiva) descredibiliza a indústria audiovisual, tornando os seus agentes como pessoas ‘não existentes’, ‘invisíveis’ aos olhos da opinião pública<sup>9</sup>. A meu ver, a compilação dos créditos significaria maior transparência do processo criativo da dobragem no seu todo e fomentaria o interesse académico pela actividade.

Para colmatar esta lacuna, decidi construir uma base de dados sobre a dobragem de filmes infanto-juvenis que apresento sucintamente nesta secção. Como se pode ver na Figura 9, a estrutura adoptada foi organizada com base no título do filme e fazendo referência ao nome do director de dobragem e ao estúdio responsável pela produção, gravação e edição do filme.

---

<sup>9</sup> Na secção seguinte dar-se-ão conta de alguns argumentos que poderão explicar o anonimato da dobragem em Portugal, fazendo fé no depoimento de um profissional do sector, Jorge Paupério.



✓	<a href="#">A Bela Adormecida</a>	Carlos Freixo	Matinha/Soundub
	<a href="#">A bela e o monstro</a>	Carlos Freixo	Matinha/Soundub
	<a href="#">A bicharada contra-ataca</a>	Jorge Pauperio	Somnorte
	<a href="#">A Dama e o Vagabundo</a>	Carlos Freixo	Matinha/Soundub
	<a href="#">A fuga das galinhas</a>	Carlos Freixo	Matinha/Soundub
✓	<a href="#">A guerra dos clones</a>	Jose Jorge Duarte	On Air
✓	<a href="#">A história de uma abelha</a>	Claudia Cadima	On Air
	<a href="#">A idade do gelo 2</a>	José Jorge Duarte	On Air
✓	<a href="#">A idade do gelo 3</a>	José Jorge Duarte	On Air
✓	<a href="#">A idade do gelo 4</a>	José Jorge Duarte	On Air
✓	<a href="#">A ilha do Impy</a>	Carla de Sá	On Air
✓	<a href="#">A lenda de Despereaux</a>	José Jorge Duarte	On Air
✓	<a href="#">A lenda dos guardiões</a>	José Jorge Duarte	On Air

Figura 9 - Excerto da base de dados sobre a filmografia infanto-juvenil dobrada em Portugal

Para obter informações sobre determinado filme em particular, cada título tem uma hiperligação que abre a ficha técnica dessa película onde constam os dados relevantes sobre a obra original - título original, nome do realizador, o ano, o país e o estúdio responsável pela produção - bem como o ano de estreia e a empresa distribuidora em Portugal. Especificamente em relação aos intervenientes no processo de dobragem constam o nome do estúdio, do director, do tradutor e dos actores dobradores e outras informações (*trailer*, fontes consultadas) como se pode observar na Figura 10.

### Ficha técnica

<b>Título em Português:</b>	<b>A idade do gelo 4: deriva continental</b>
<b>Título original:</b>	Ice Age: Continental drift
<b>Data de estreia:</b>	2012
<b>Realizador:</b>	Steve Martino e Mike Thurmeier
<b>Produção:</b>	Blue sky studios
<b>País:</b>	EUA
<b>Ano:</b>	2012
<b>Distribuidora:</b>	Castello Lopes Multimedia
<b>Estúdio:</b>	On Air
<b>Director de dobragem:</b>	José Jorge Duarte
<b>Tradutor(es):</b>	Carmen Cabrita
<b>Actores dobradores:</b>	Peter Michael, Luís Rizo, Cláudia Cadima , Heitor Lourenço
<b>Trailer:</b>	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Hc3JUN1Cy-g">http://www.youtube.com/watch?v=Hc3JUN1Cy-g</a>
<b>Observações:</b>	<a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Ice_Age:_Continental_Drift">http://pt.wikipedia.org/wiki/Ice_Age:_Continental_Drift</a>

Figura 10 - Exemplo da ficha técnica de um filme infanto-juvenil dobrado constante da base de dados.

O principal objectivo deste levantamento foi concentrar num só espaço virtual todas as informações válidas e pertinentes sobre os agentes profissionais intervenientes no processo criativo da dobragem. Em Portugal, os dados sobre os créditos dos filmes encontram-se dispersas em diversas fontes digitais ou são totalmente inexistentes. Pretende-se assim disponibilizar estes dados a todos os interessados pela matéria, creditando a estes profissionais o valor e atenção devidos. Fica a ressalva de que existem ainda fichas técnicas de filmes incompletas e que, até à data, não foi possível obter informação.

Pretende-se granjear resultados em duas vertentes: por um lado, dar visibilidade pública ao processo e ao produto dobrado, aos seus principais agentes e intervenientes e, para além disso, dar provas irrefutáveis da prevalência da dobragem sobre a legendagem no universo infanto-juvenil e assim alcançar o reconhecimento académico desta modalidade de tradução audiovisual ainda negligenciada em Portugal.

Para concluir, os dados apurados mostraram que, à data de Dezembro de 2012, foram contabilizados 207 filmes dobrados em Portugal, em que quase todos (à excepção de dois) são dirigidos para audiências infanto-juvenis. A grande maioria das películas trata-se de cinema de animação, onde se inclui a categoria de animação computadorizada e *stop motion*, já que só foram detectados 14 filmes de imagem real, todos vocacionados para este segmento etário. Creio que estamos perante uns *corpora* relevantes para um estudo aprofundado sobre a tradução das longa-metragens infantis em Portugal.

Considerando que este projecto se prolongará para além do enquadramento temporal desta investigação, continuará, no entanto, a ser actualizado e supervisionado pela autora e contará com o apoio do núcleo de investigação em TAV do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto.

### 2.3. Na óptica dos profissionais

É bom dobrar bem, falar bem Português,  
ensinar bem as crianças como é que se fala.  
Cláudia Cadima (*Dobragens em Portugal*, TVI, 1.1.2012)

Nesta incursão ao universo algo desconhecido da dobragem em Portugal, não poderia faltar a perspectiva dos profissionais actuates, tanto na área da televisão, como na do cinema. Pereira e Pinto (2011:108) sublinharam a relevância cultural e social desta actividade:

creating the dubbing is a demanding job in terms of language appropriation, interpretation, diction, and musical adaptation. Furthermore, it is important to note how this activity can contribute to improving the quality of a particular program and helps it to adapt and adjust international products to the culture and identity of a specific country.

A substituição funcional do enunciado oral da língua de partida por outra elocução equivalente na língua de chegada resulta de um processo técnico laborioso que inclui vários intervenientes, desde tradutores, actores/dobradores, directores de dobragem, produtores, engenheiros e técnicos de som, entre outros.

Numa visão global e sem atender às convenções específicas de cada país, tomando Chaume (2012:29-37) como referência, o processo da dobragem compõe-se de várias etapas, a partir do momento em que os direitos do produto são adquiridos pelo distribuidor. A fase da **tradução e ajuste** pressupõe dois intervenientes: o tradutor, responsável pela primeira versão traduzida e o adaptador/ajustador de diálogos (função esta que pode ser desempenhada pelo tradutor) em que a maior preocupação será a adaptação e sincronização das falas à língua de chegada. Em seguida, o texto traduzido pode passar por um assistente de dobragem que fará a segmentação em *takes* e acrescenta os símbolos convencionados pelo estúdio com as indicações necessárias para a gravação. A fase da **gravação** é precedida pela selecção de vozes, feita pelo director de dobragem, que também dirige e orienta os actores no momento da interpretação vocal em estúdio. Os actores dobradores interpretam as falas traduzidas, tentando adequar as suas interpretações às 'bocas' das personagens originais. A fase final é a da **pós-sincronização** sonora, em que cabe ao engenheiro de som editar as gravações efectuadas e misturá-las com os efeitos sonoros originais de modo a obter um produto final idêntico ao original. No caso da realidade portuguesa, existem algumas diferenças comparativamente ao processo acima citado, fazendo fé nos depoimentos obtidos no decurso da minha investigação.

Nesta secção, pretende-se dar conta de como se realiza o processo industrial em Portugal, desde o contacto dos distribuidores com o estúdio de dobragem até à entrega do produto final. Esta apresentação baseia-se em informações obtidas de diversas proveniências: nas páginas *Web* oficiais das *majors* (principais distribuidores ou estúdios internacionais), dos estúdios de dobragem, dos canais de televisão, em artigos da imprensa, em blogues, entre outros e, sobretudo, através de entrevistas pessoais, de contactos telefónicos e por correio electrónico, como veremos na secção seguinte.

Com esta metodologia, tentei obter a maior quantidade possível de informação e validá-la pelo cruzamento entre várias fontes, já que é inexistente qualquer organismo oficial que registre os dados e monitorize o mercado português da dobragem. Recordo o citado anteriormente, de que o IGAC (Inspeção Geral das Actividades Culturais) não possui qualquer registo referente aos créditos da dobragem e legendagem dos produtos audiovisuais, e que essa informação é detida pelos agentes directamente envolvidos na operação, a saber, as distribuidoras e os estúdios de dobragem no caso do cinema, e os canais de televisão no que respeita às emissões televisivas. Além do supra citado IGAC, existem ainda a SPA - Sociedade Portuguesa de Autores, o ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual e a Cinemateca, os dois últimos com responsabilidades na área do audiovisual, com enfoque na produção fílmica nacional. Contactei telefonicamente os três organismos e todos me informaram acerca da inexistência de dados referentes à dobragem da produção audiovisual estrangeira.

Como parte do meu percurso investigativo, fiz um levantamento dos estúdios de dobragem e, à data de Dezembro de 2012, contabilizei catorze estúdios de dobragem em Portugal, a maioria destes concentrados na zona da grande Lisboa, como se pode verificar na Tabela 3.

## 2. A dobragem em Portugal

Estúdios de dobragem	Local	Sítio Web/contacto	Experiência em
<b>112 Studios</b>	Paço de Arcos	<a href="http://www.112studios.pt">http://www.112studios.pt</a>	Animação para televisão
<b>Cinemágica</b>	Vila Nova de Gaia	Rua 28 de Janeiro, 350 Telf. 223771136	Anime; cinema, televisão
<b>Dialectus</b>	Linda a Velha	<a href="http://www.dialectus.pt/">http://www.dialectus.pt/</a>	Animação para televisão
<b>Matinha/Soundub</b>	Lisboa	<a href="http://www.matinha.com/">http://www.matinha.com/</a>	Cinema; televisão
<b>Nacional Filmes</b>	Lisboa	<a href="mailto:geral.superanimacao@gmail.com">geral.superanimacao@gmail.com</a>	Cinema; televisão
<b>Novaga/Digital Azul</b>	Lisboa	<a href="http://www.digitalazul.pt">http://www.digitalazul.pt</a>	Animação para televisão
<b>On Air</b>	Lisboa	<a href="http://onair.pt/1">http://onair.pt/1</a>	Cinema; televisão
<b>Pim Pam Pum</b>	Lisboa	<a href="http://www.pimpampumestudios.com">http://www.pimpampumestudios.com</a>	Televisão
<b>PSB</b>	Lisboa	<a href="http://www.psb.pt/">http://www.psb.pt/</a>	Televisão; cinema
<b>Santa Claus Audiovisual</b>	Cascais	<a href="http://www.santaclausaudiovisual.com/">http://www.santaclausaudiovisual.com/</a>	Televisão
<b>Somnorte</b>	Vila Nova de Gaia	<a href="http://www.somnorte.com/Somnorte/Home.html">http://www.somnorte.com/Somnorte/Home.html</a>	Cinema e televisão
<b>VS 2.0</b>	Lisboa	<a href="http://www.vs2.pt/home">http://www.vs2.pt/home</a>	Cinema; televisão
<b>Valentim de Carvalho</b>	Paço de Arcos	<a href="http://www.valentim.pt/estudios/">http://www.valentim.pt/estudios/</a>	Animação
<b>Via Satélite</b>	Lisboa	<a href="http://www.facebook.com/pages/Via-Sat%C3%A9lite/145583545481487">http://www.facebook.com/pages/Via-Sat%C3%A9lite/145583545481487</a>	Animação

Tabela 3 – Lista dos estúdios de dobragem em Portugal

Ao nível de dobragem para cinema, destacam-se três empresas, responsáveis pela grande maioria dos títulos, a saber, *On Air*, *Estúdios da Matinha/Soundub* e *Somnorte* (cf. base de dados). Os outros estúdios têm um volume de trabalho mais reduzido e dedicam-se sobretudo a animação para televisão. Tive a oportunidade de visitar pessoalmente três estúdios de dobragem – *Via Satélite*, *Estúdios da Matinha/Soundub* e *Somnorte*, e de assistir nos dois primeiros à gravação de alguns *takes* de animação e de série de imagem real.

Refira-se que efectuei várias tentativas de contacto por correio electrónico com outras empresas sem grande retorno. Ainda assim, após alguma insistência acerca dos objectivos científicos e académicos da minha pesquisa, consegui contactar e entrevistar alguns profissionais dos diversos sectores envolvidos. No cômputo geral, considero que obtive um retorno significativo, suficientemente revelador do contexto profissional da dobragem em Portugal. Todos estes depoimentos estão descritos na listagem de testemunhos que se encontra na página xiii.

Além das fontes electrónicas atrás referidas (artigos da imprensa, blogues, etc.), existem ainda documentos audiovisuais - entrevistas e reportagens emitidas na televisão e/ou difundidas através do canal de vídeo *YouTube* - em que os actores, os directores de dobragem e outros intervenientes falam das suas experiências, e que serão consideradas como depoimentos válidos no âmbito desta investigação.

Esta compilação de testemunhos, de dados e de opiniões espelha, em boa medida, a complexidade da indústria da dobragem em Portugal e as suas peculiaridades. Dado não existirem, até à data, mais estudos relevantes sobre a dobragem em Portugal, espero que esta investigação possa contribuir para que esta actividade ganhe credibilidade e relevância científica no meio académico e o reconhecimento merecido da sua importância junto do público.

### **2.3.1. O processo *in loco*: da tradução até ao produto final**

Nesta secção far-se-á uma exposição das várias etapas do processamento real da dobragem em Portugal, desde a contratação do serviço, até à entrega do produto final, elaborada com base numa compilação de testemunhos de diversos profissionais da área. Para facilitar a leitura e compreensão do texto, será indicada entre parêntesis rectos as siglas para o(s) nome(s) da(s) pessoa(s) que me facultou(facultaram) a informação sem qualquer referência suplementar. A referida lista de depoimentos encontra-se no início desta tese (página xiii).

O processo inicia-se com a contratação do estúdio de dobragem e do director de dobragem, contactados pelas empresas distribuidoras ou pelos estúdios internacionais ou *majors*, nomeadamente, *Disney, Nickelodeon, Universal, etc.* [MG; CM; NR; JP; LS]. O Estúdio da Matinha, parceiro em Portugal do estúdio espanhol *Soundub*, tem a exclusividade na dobragem dos produtos *Disney* à data de Dezembro de 2012 [CF].

Após a aprovação do orçamento, procede-se ao *casting* de vozes, enquanto o guião segue para o tradutor [JP]. Este é escolhido tanto pelo director de dobragem [JP; CM] como pela distribuidora ou pela produtora [CM]. Embora não exista preparação específica prévia para ser tradutor para dobragem [MG], os estúdios preferenciam tradutores já com experiência [JP; CF].

É entregue ao **tradutor** o produto vídeo (em DVD ou enviado pela Internet) e o guião “*as recorded*”, ou seja, o “*script*” final com a temporização das falas [JF; MG; CM; JP]. Carlos Freixo salienta a imprescindibilidade de traduzir o guião sempre acompanhado com a imagem. Este é um factor determinante, considerado como tal, por tradutores [MG; RS; JF] e directores de dobragem [CF; JP]. A tradutora Joana Freixo salienta que a imagem é:

a ferramenta mais importante no momento da tradução. Eu diria que é impossível fazer-se uma tradução para audiovisual não estando atento à imagem. Muitas vezes para o texto fazer sentido em português tem de se alterar o sentido original e é a imagem que nos serve de base para essa alteração. Tudo tem de bater certo com o que o espetador vê. (*sic*)

Em contraponto com a dificuldade da sincronização das falas com as ‘bocas’, Salgueiro considera que a imagem pode ser benéfica para o tradutor e não uma limitação:

Muitas vezes a imagem é essencial para compreender o contexto visto que nem sempre o guião original é suficiente para compreender tudo o que está envolvido.

Em alguns casos, o guião pode estar mal temporizado e cabe ao tradutor corrigir os tempos [MG; CF], de modo a evitar versões mal temporizadas que obrigam a cancelar a gravação da voz de determinada personagem [CF].



Quanto às **imposições linguísticas**, verificou-se que existem regras ditadas pelos estúdios produtores, em especial pela *Disney*, e que isso é limitativo da acção do tradutor [RS]. No caso das séries da *Disney*, por exemplo, é entregue ao tradutor uma carta criativa com uma sinopse da história, das personagens [CF; CM; NR] e o “que se pode falar ou que não se pode falar, as palavras que se podem dizer, o que não se pode dizer” [CM]. O tradutor Miguel Graça fala na existência de:

uma página, literalmente, que é impressa, que está à vista de todos no estúdio e que nós também temos em casa. De vez em quando há uma actualização da lista. (...) Tinha mais a ver com politicamente correcto e o politicamente incorrecto do que propriamente restrições a nível de asneiras ou coisas desse género.

Questionado sobre a presença de **didascália** ou de símbolos no texto traduzido adicionados pelo tradutor, Miguel Graça referiu a não necessidade de indicações cénicas, pelo facto de actores e directores terem acesso à imagem e som originais, ou seja, “qualquer didascália que eu faça, é quase redundante, porque eles estão a ver o que deve ser feito”. A única excepção será a inserção em parênteses e em letra maiúscula de dois tipos de indicações: Reacções e Rir. Este comentário vai ao encontro dos documentos exemplificativos dos *takes* para dobragem disponibilizados pelos estúdios *Matinha/Soundub* e *On Air*, apensos neste trabalho (Anexo 2). Detectou-se, no entanto, ocorrências esporádicas de indicações como ‘Suspirar’, ‘Cantar’ e ‘Necessária’.

O tópico da **sincronização das falas na fase da tradução** levantou alguma disparidade de opiniões. A preocupação com o *lip-sync* é exclusiva do director de dobragem [CM], embora outros testemunhos refiram que essa preocupação existe já no momento da tradução [NR; MG; JP; CF; JF; RS]. Joana Freixo salienta até que, ao realizar a tradução, pronuncia o texto já traduzido em simultâneo com o diálogo original das personagens para “perceber se encaixa bem”.

No caso particular da *Disney*, o texto traduzido é revisto em Espanha pelo *territory* português, ou seja, pelo responsável pelas questões relativas a determinada área geográfica, e que pode ainda propor alterações ou censurar

certo tipo de linguagem, em especial, insinuações sexuais, religião, droga, [CM].

Regra geral, a **adaptação dos diálogos** é feita também pelo director de dobragem [NR; CF]. De acordo com a lista de créditos facultada pelo estúdio *On Air*, como podemos ver na Figura 11, a indicação do adaptador coincide com o director de dobragem, por vezes, apelidado de direcção de diálogos (no caso de existirem faixas de música, a adaptação musical está a cargo do director artístico) [RB].

FICHA TÉCNICA	
ESTÚDIO DE SOM	ON AIR
DIRECÇÃO DE ACTORES	Claudia Cadima
ADAPTAÇÃO	Claudia Cadima
TRADUÇÃO	Nuno Cotter
TRADUÇÃO LÍRICA	Paulo Lourenço
ENGENHEIROS DE SOM	Gonçalo Ferreira Renato Quaresma
DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO	Raul Barbosa
ASSISTENTES DE PRODUÇÃO	Isabel Barbosa Ana Figueiredo

Figura 11 - Exemplo da ficha técnica de um filme. Fonte: On Air

Na *Somnorte*, existe a figura do adaptador (embora só para dobragem de cinema) como afirma Jorge Paupério:

alguém que normalmente faz dobragens e está habituado a fazer dobragens que pega no texto e começa no fundo a dizer o texto em voz alta, a ver se realmente aquilo cabe tudo, coincide, e normalmente faz pequenas adaptações, pequenas correcções. Depois dessas coisas vai para a tradutora que valida, autoriza ou não.

O **prazo de entrega da tradução** depende do produto e da sua duração. No caso das séries, a tradução demora dois ou três dias por episódio de uma série [CM]. Miguel Graça indica quatro horas como o tempo médio necessário para traduzir um episódio de uma série de imagem real (*Hannah Montana* e *Hotel Doce Hotel*), e cerca de duas horas e meia para uma série de animação. Salaria ainda a existência de prazos muito apertados, e de lhe ser solicitada frequentemente a tradução de 4 episódios de uma só vez.

A partir do momento em que o tradutor entrega a versão final traduzida, deixa de ter qualquer controlo sobre as possíveis alterações que venham a ser efectuadas aquando da gravação das vozes como refere Miguel Graça: "...o texto vai para lá e eu já não pego nele. Esse texto é tratado, quer pelo director de dobragem, que é uma espécie de encenador do actor, quer pelo próprio actor." Também Rita Salgueiro afirma que "depois de entregar a tradução, o meu trabalho está concluído".

O **casting das vozes** para as personagens é feito pelo director de dobragem [CM; NR] e aprovado pelo cliente [JP]. No caso da *Disney*, Carlos Freixo aponta a existência de dois tipos de personagens, as de aprovação local (pelo director de dobragem ou pela *Disney Iberia* em Espanha) e as de aprovação internacional enviadas para a sede da *Disney* em Burbank. Nesta altura, não é ainda disponibilizado o produto fílmico, pelo que os testes são feitos com base numa carta criativa e um 'kit de testes' com uma série de trechos com as diferentes personagens sujeitas a aprovação [CF].

Em geral, são feitos *castings* de três vozes por personagem [JP; CF] no caso dos filmes, e a escolha baseia-se também nos atributos interpretativos do actor [CM]. Existe algum cuidado na selecção dos actores dobradores, em particular entre as semelhanças vocais e prosódicas das vozes escolhidas e as personagens originais. Uma razão apontada é o aproveitamento do "som original, os ruídos, os berros e, portanto, quanto mais parecida for a voz, melhor é, porque não se vai notar a diferença e isso concorre para a qualidade do filme." [JP]. Já no caso das séries para televisão, Carlos Macedo refere que não existiu grande preocupação com o "*matching voice*" (exemplificando-o com a série *Hannah Montana*) por opção do cliente.

Além disto, existe outro requisito que se afigura como determinante: o mediatismo das figuras que emprestam a voz às personagens ficcionadas (*Dobragens em Portugal*, TVI, 1.1.2012). A directora de Marketing da Lusomundo, Isabel Lima (*Dobragens em Portugal*, TVI, 1.1.2012) explica como se processa essa escolha:

nós fazemos um levantamento das possíveis celebridades que possam assumir aquele papel mas depois o resultado final em termos de registo de voz é aprovado ou não nos Estados Unidos.

Esta personalidade representa aquilo que Jorge Paupério chama de *Star Talent*, um nome mediático utilizado para promover o filme nos meios de comunicação social e atrair as audiências.

Jorge Paupério destaca ainda a relevância do factor imagem até na selecção de vozes, quando refere que:

hoje em dia com as técnicas de desenho (isto para não falar da imagem real) com as técnicas de desenho, em que eles desenharam inspirados no actor que dobram, portanto, aquela voz corresponde a uma fisionomia e essa fisionomia é um determinado actor que fez aquela voz. Ora se nós encontrarmos uma voz o mais parecida possível com o original, parece que as coisas colam melhor. Há uma certa simbiose. (*sic*)

Existe igualmente uma preferência generalizada pela **utilização de actores** em detrimento de não actores [JP; CF; CM], devido às capacidades performativas necessárias para uma boa interpretação das personagens.

Outro aspecto a considerar é a **segmentação do texto** em *takes*, da responsabilidade de cada estúdio, sendo que cada estúdio tem as suas próprias convenções [RB] e não seguem normas rígidas [CM]. No entanto, no que concerne a dois dos principais estúdios – *On Air* e *Matinha/Soundub* – parece existir algum consenso no uso das linhas para contagem dos takes [CM; RB], como se pode verificar no Anexo 2.

No momento de **gravação**, o director de dobragem tem a última palavra, ou seja, em última instância é ele o responsável por grande parte das alterações ao texto traduzido [JF; CM; CF; NR]. Carlos Freixo diz que “eu faço muita adaptação em estúdio, eu adapto muita coisa em estúdio”. Mesmo quando a tradução era feita por ele próprio, sentia a necessidade de adaptar o texto, sobretudo devido aos ritmos diferentes de cada actor ou à necessidade de sincronia labial. Carlos Freixo exemplifica:

Às vezes são coisas tão simples como inverter uma frase, dita ao contrário. Por exemplo, tenho um Ó [ɔ] no final, ‘Há cem anos que isto

acontece' e acaba em Ó, basta 'isto acontece há cem anos' e já me está a acabar em Ó.

Por seu lado, Carlos Macedo afirma que “tenta-se nunca desvirtuar o texto, como é óbvio, mete-se sempre palha, aquilo que chamamos palha que é uns ‘para’, ‘compreende’, sem alterar muito as frases que o tradutor esteve a fazer”.

Já Miguel Graça considera que a responsabilidade pelas **modificações do texto** é partilhada, “quer o director de dobragem quer os actores alteram com frequência as traduções feitas para dobragem” porque para o tradutor “é muito complicado termos a capacidade de acertar 100% nas capacidades do actor e na cabeça do actor para aquilo encaixar na perfeição.” Da parte dos outros tradutores, existe a concordância plena pelas alterações efectuadas ao texto traduzido durante a gravação de vozes [JF; RS]. Eu própria tive a possibilidade de observar a indicação de alterações ao texto original no momento da gravação feita pelo director de dobragem, por via da necessidade de adaptar as falas traduzidas aos diálogos proferidos pelas personagens originais. Como podemos observar na Figura 12, a imagem revela um excerto de uma folha de *takes*, utilizada por uma das personagens durante as gravações, e na qual se pode visualizar algumas alterações manuscritas ao texto traduzido.

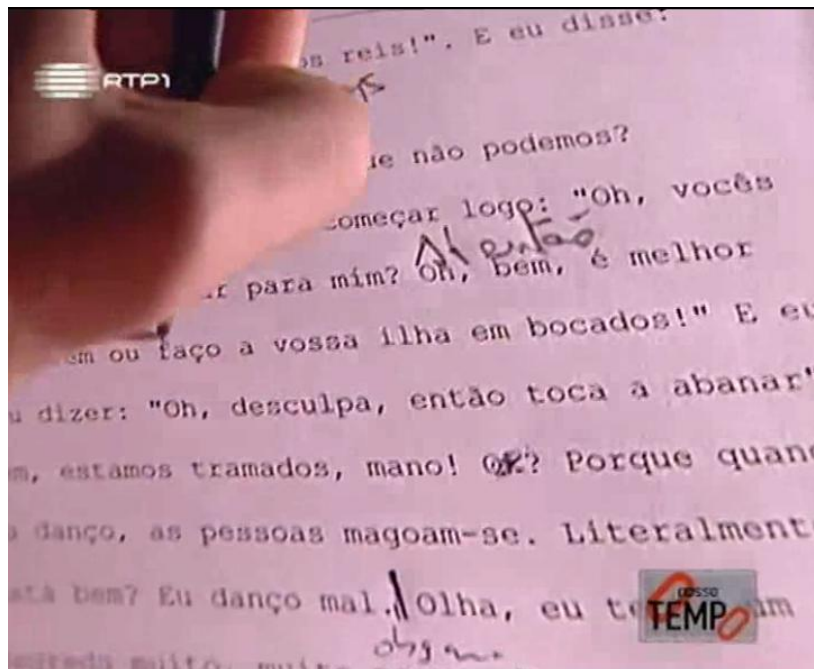


Figura 12 - Imagem de uma folha de *takes* usada em dobragem.  
Fonte: Reportagem *O Nosso Tempo*, RTP1, 18.12.2012 (06'44")

Quanto à função da **direcção de actores**, Jorge Paupério advoga uma fidelização quase absoluta ao texto de partida, afirmando que:

isto não tem nada que saber, é copiar o original. Se a personagem está exaltada, temos que estar exaltados, senão as coisas não rimam. Quanto mais se copiar, quanto mais igual for ao original, mais fantástica fica a dobragem e mais 'parece mesmo que está a falar português'.

A questão da **isocronia** surge referenciada pela possibilidade de efectuar ligeiras adaptações, de modo a sincronizar as falas proferidas pelos actores dobradores com as vozes originais, pequenos ajustes que são efectuados pelos técnicos de som [CM; CF]. Carlos Macedo afirma que:

agora mesmo que a gente não acerte na entrada da boca dá sempre para chegar, para aconchegar, os actores já vão ficando habituados a isso. Às vezes, quando falha a entrada da boca, já se sabe que fica um bocadinho maior, para depois poder chegar para trás.

Em relação aos aspectos linguísticos, parece existir uma certa dualidade de critérios com a **domesticação da linguagem**. Carlos Macedo refere que:

evitamos sempre os estrangeirismos, eu pelo menos evito. Gosto de defender a minha língua. E depois tem essas situações mas há outras em que fica bem, não desvirtua, não é ofensivo, não vai estragar a personagem, não vai estragar a história, até se justifica.

De igual modo, as **referências culturalmente localizadas** receberam respostas ambivalentes: (1) devem ser adaptadas à cultura portuguesa [NR]; (2) devem ser mantidas no original [CM; JP] mesmo que não tenham qualquer leitura no contexto cultural português [MG; JP]. Tendo em consideração as imposições dos estúdios, Carlos Freixo confessa preferir adaptar à realidade portuguesa, sempre que possível: "Na *Disney* não me deixam. É passado nos Estados Unidos, o dinheiro é dólares." Em contrapartida, dá um exemplo diferente no caso da *Nickelodeon*:

há um filme todo que eu fiz que é 'Os Meninos do Coro' que era os *Rugrats*, o filme que eu fiz, adaptei-o todo para Portugal, ou seja, eles perdiam-se na serra de Sintra e andavam no IC 19. Era tudo, esse foi tudo adaptado. Era da *Nickleodeon*, e a *Nickleodeon* não pôs problemas nenhuns. [CF]

Em alguns casos, Jorge Paupério admite a possibilidade de se acrescentarem linhas de texto à fala original no momento da gravação quando o actor não está visível na imagem.

Para Miguel Graça, a existirem alterações das referências culturais, essas terão de ser da responsabilidade da direcção de dobragem:

a haver uma adaptação (...) vamos imaginar que, no original, se dizia, o George Clooney é tão bonito, nós poderíamos eventualmente ...há dobragens que passam para o nome de um actor português. (...) Isso é possível de acontecer! Mas não da parte do tradutor. Quem decide isso, é a própria direcção de dobragem.

Para Miguel Graça, as **frases idiomáticas** mereceram uma atenção particular da parte do tradutor, levando-o a procurar equivalentes lexicais aproximados ao sentido original.

Existe um cuidado transversal em adequar a linguagem ao público a que se destina [CM; MG; CC] pois “aquelas personagens que estão ali (...) dizem aquilo que nós dizemos. Isso ajuda muito a identificar os miúdos e a identificarmos em Português com as dobragens que se têm feito.” [CC] (*Dobragens em Portugal*, TVI, 1.1.2012). Esta identificação com as personagens dobradas aparece também referido em relação a um **registo linguístico** mais feminino ou mais masculino, ou seja, as séries vocacionadas para os rapazes não se compadecem de uma linguagem “soft” [CM]. No entanto, existem algumas restrições linguísticas impostas pelas *majors*, em particular, pela *Disney*, nomeadamente em relação ao uso de termos de cariz religioso (‘Ó meu Deus’, ‘Aleluia’) [MG; CM] e de gíria/calão (‘rabo’, ‘mano’, ‘meu’, ‘bora’) [MG; CM]. Também a adopção de registos linguísticos diferentes do Português padrão não é aceite com facilidade pela *Disney*, como refere Macedo: “a *Disney* não gosta muito que nós falemos à Porto ou a Alentejano”. O exemplo da longa-metragem da *Dreamworks*, *Shrek*, é mencionado por Cláudia Cadima como um marco na dobragem portuguesa porque “finalmente deu-se a liberdade de usar sotaques, de usar certas palavras que não se usava até então, que fazem parte do dia-a-dia dos miúdos, que fazem parte do dia-a-dia da juventude”. Também Carlos Macedo aponta o mesmo filme como um ponto de viragem na dobragem portuguesa:

foi muito difícil conseguir que isso acontecesse. Teve de se insistir muito, explicar que não tinha mal nenhum, que não ofendia ninguém, e foi uma guerra muito grande mas conseguiu-se ganhar essa guerra.

As **questões prosódicas** são também apontadas pelo tradutor Miguel Graça ao explicar uma certa dicção exagerada em língua portuguesa, o que não se coaduna com as diferenças das características silábicas da língua inglesa:

basta ouvirmos uma dobragem em português para percebermos que aquilo é tudo muito bem dito (...) Bem dito demais! É quase muito teatral entre aspas. Há uma grande preocupação que tudo seja dito com uma dicção demasiado clara, muito boa (...) é impossível estar a exigir a um actor que tenha essa boa dicção e que fale em metade do tempo o que o actor inglês diz, por causa das tais sílabas a mais que nós temos na nossa língua entre aspas.

Interrogados acerca da relevância do **humor**, as afirmações realçam o grau de exigência e esforço suplementares. Referindo-se à importância dos "tempos" da comédia, Cláudia Cadima salienta, em particular, os aspectos prosódicos das enunciações humorísticas porque assevera que “na dobragem mais especificamente, é necessário saber usar a subtilidade de certas entoações para determinados fins.” Já Jorge Paupério assinala a complexidade de dobrar um humor mais subtil, quando a carga humorística se baseia em referências verbalizadas, em oposição à simplicidade de outras séries em que se detecta um “humor meio imbecil”. Para Carlos Macedo, os trocadilhos são muito usados em séries norte-americanas, o que implica chegar a um consenso na tentativa de manter a comicidade, até porque “às vezes tem de se inventar coisas completamente estúpidas para puxar a graça ou inventar qualquer coisa, uma estupidez que se disse, que é para conseguir agarrar as gargalhadas porque estão lá gravadas.”

Outra perspectiva é facultada pela tradutora Rita Salgueiro que considera que os produtos humorísticos “requerem mais adaptação por forma a fazerem sentido em português. A imagem muitas vezes está associada à graça e não podemos alterar a imagem, por isso é necessário reinventar muitos diálogos para que façam sentido”. Acrescenta ainda a dificuldade acrescida das séries cómicas com os risos enlatados o que para “arranjar soluções em determinadas cenas exige puxar muito pela imaginação e criatividade de forma



a contornar os problemas. Há situações em que chega a ser desesperante, mas há sempre uma solução.”

Na óptica de Joana Freixo, as dificuldades referidas assentam particularmente nas questões linguísticas, em particular, nas piadas e trocadilhos, que se tornam num “dos maiores desafios” porque “há também piadas que só fazem sentido na língua original, sendo um processo por vezes moroso encontrar algo que faça as pessoas rir.” Esta tradutora confessa que “não é fácil fazer o público rir e pensar que as crianças são um público mais fácil é um erro”.

Outro aspecto relevante questionado no âmbito desta investigação foi a pertinência do **Riso Enlatado** nas várias fases do processo de tradução e dobragem. Em geral, os testemunhos dos vários intervenientes apontam para a importância do RE no texto original e a sua, por vezes, difícil adaptação em dobragem. O director de dobragem e actor dobrador, Carlos Macedo, assinala que:

como em qualquer outro “enlatado” não dobrado é algo que já está predefinido para que o público reaja (ou que se pretenda que reaja). O único problema é termos em atenção que quando dizemos a frase tenha lógica que exista essa mesma reacção pré-gravada. O que às vezes não é possível, por questões de construção do argumento em português e não se pode alterar o que já está previamente gravado.

No entanto, a hipótese de alterar o texto original é aludida por Carlos Freixo, ao afirmar que, “às vezes tem aquilo, lá os risos e eu, no original, já não acho graça, e depois se o português se vai cingir ao original, aquilo não tem mesmo graça nenhuma”. A solução encontrada passa por “esquece o que eles estão a dizer, esquece o argumento, vamos arranjar uma história, e então é estar a reescrever, a reinventar uma coisa que caiba ali e que tenha alguma graça!”

Por outro lado, Cláudia Cadima realça o efeito contagioso do riso e, em particular do RE como uma estratégia da comédia utilizada para “indicar que naquele determinado momento uma frase, uma cena ou uma situação “são mesmo para rir”.”

Na óptica do tradutor, a tradutora Joana Freixo considera o RE como uma das situações mais difíceis de contornar pois, por vezes, “é necessário dar completamente a volta ao texto e nem sempre a piada fica como queremos”.

Esta opinião é corroborada por Rita Salgueiro ao afirmar que “se no original houver gargalhadas e a piada não faz sentido em português, é necessário inventar uma situação que tenha graça porque os risos vão lá estar.” O também tradutor Miguel Graça atribui uma influência considerável ao RE, admitindo uma certa propensão inconsciente em aperfeiçoar o texto original, revelando que:

o riso pré-gravado faz com que o tradutor “imponha” a si próprio uma qualidade de “autor”, na tentativa de remendar a pouca ou nenhuma comicidade do original. Obviamente que, na maioria dos casos, isso é impossível de concretizar pela condicionante do original.

Outra opinião é alvitrada por Jorge Paupério, relativizando o condicionamento imposto pelo RE ao declarar que “nós quando estamos a gravar nem sequer os estamos a ouvir e depois quando aquilo passa às vezes coincide, é muito bom, outras vezes não.”

Questionada sobre a possibilidade de alterar o RE, Cláudia Cadima confirmou essa possibilidade, mas afirmando que essa modificação não faria sentido. Também Carlos Macedo referiu que essa hipótese é possível se as faixas sonoras estiverem separadas, mas que nunca o fez, porque não existiu alguma situação em que isso fosse necessário. Além disso, Macedo salienta as implicações psicológicas do RE, resultado da experiência e conhecimento da indústria da *Disney*:

estar a mexer nas gargalhadas e pôr no sítio onde há... e muitas vezes acontece não se vai dizer graça nenhuma e não se vai apagar a gargalhada, porque aquilo está feito assim, as coisas estão todas contadas. É tudo muito bem estudadinho, o argumento, as gargalhadas que entram de xis em xis tempo. É outro campo, já é o campo psicológico dos episódios. Aquilo é uma máquina de fazer argumentos e é uma máquina de produção (*sic*).

Por seu lado, Carlos Freixo desaprova qualquer alteração, argumentando que, a acontecer, iria perverter o ritmo e o tempo da comédia:

eles têm pausas, é como no teatro, uma pessoa lança a piada e fica à espera que se riam! Se ele faz a pausa ali, não faz sentido! Fica a faltar qualquer coisa naquele sítio se tirar dali o riso!

Miguel Graça acredita que essa situação não seja possível e é-lhe desconhecida, pois eventuais alterações significariam que “existiria alguém que “avaliasse” o nível de comicidade no original e na tradução, algo que, pelo menos no meu tempo, era impensável.”

Após esta análise geral das várias fases do processo de dobragem, falta ainda sistematizar e reflectir sobre as opiniões e os comentários numa perspectiva mais abrangente obtida nos vários depoimentos recolhidos.

### 2.3.2 Questões gerais sobre a dobragem portuguesa

Tomando em consideração uma **visão holística da dobragem**, dar-se-á conta de questões avulsas, mas relevantes para a caracterização do fenómeno em Portugal. Alguns profissionais apresentaram argumentos distintos para justificar a opção da dobragem: (1) potencia a apreensão da imagem pelo espectador, já que a presença da legenda é um factor potencialmente distractivo [CM; CF]; (2) possibilita o acompanhamento auditivo do programa enquanto se realizam outras tarefas [JP]; (3) permite o acesso ao produto, em particular, por parte daqueles que não conseguem acompanhar a rapidez da leitura da legenda [CF].

No que toca às diferenças em **dobrar imagem real ou animação**, existe uma certa concordância em que o grau de dificuldade da dobragem de imagem real é mais elevado, em boa medida, resultado da necessidade do *lip-sync* [CM; JP; NR]. Já Carlos Freixo admite não gostar de trabalhar com imagem real e até de não gostar de assistir a filmes de imagem real dobrados:

eu prefiro ver a versão original desse filme do que ver a versão dobrada mas porquê? (...) dobrar um boneco é uma coisa, dobrar um actor não é a mesma coisa! (...) Estou habituado à voz! Ver o Humphrey Bogart dobrado! Só em Espanha! E é para rir! Não sou grande fã!

A complexidade da dobragem dos **produtos fílmicos** revela-se também na duração do processo, particularmente em comparação com os **produtos para televisão**. A título de exemplo, Carlos Freixo afirmou que as gravações para

um filme demoram em média 15 dias, porque estão dependentes da gravação individual de cada actor e no caso da gravação de ‘ambientes’ (aquilo que se entende como gritos com ou sem falas) torna-se necessário agrupar três homens e três mulheres.

Noutro sentido, a complexidade manifesta-se também na necessidade de se atender ao facto da exibição em ecrã da sala de cinema exigir uma maior preocupação com o sincronismo do que no caso da televisão. Foi o que revelaram as palavras de Carlos Freixo quando admitiu que:

tento sempre o mesmo cuidado seja para cinema seja para televisão.(...) O grau de dificuldade... há coisas que eu posso deixar passar em televisão, a nível de sincronismo, que em cinema é muito mais complicado. Se eu tiver uma cara, num ecrã, tenho de ter mais atenção na adaptação.

Também a este propósito, Carlos Macedo referiu que:

o filme geralmente é mais trabalhoso. Como repararam, fizemos há um bocado 20 minutos sempre a andar. No filme, a facilidade já não é tanta porque tem bocas de todo o tamanho porque é um ecrã. Há uma preocupação muito maior com a dramaturgia, com a história, com a interpretação.

A questão dos **prazos de entrega** do produto já finalizado mostrou que a grande diferença encontra-se sobretudo entre os limites muito curtos para as séries (normalmente transmitidas em televisão e só posteriormente distribuídas em DVD), e nos prazos mais longos para os filmes, o que combina com as maiores preocupações estilísticas, artísticas e linguísticas referenciadas por todos os depoimentos [CM; MG; CF].

A respeito da **política de preços** seguida no sector, parece existir uma grande disparidade de valores, dependendo dos estúdios e dos clientes [JP; CF; CM]. Miguel Graça distingue os estúdios de menor envergadura afirmando que “trabalhar na Matinha não é a mesma coisa que trabalhar na *Dialectus* ou *On Air*. Aquilo que é considerado como a fina flor é a Matinha, que foi onde eu trabalhei.” Regra geral, os filmes são proporcionalmente mais bem pagos do que as séries, dependendo sobretudo se o filme é direccionado para cinema ou se destina só à disponibilização em DVD [MG]. Refere, ainda, que o tradutor recebe entre 2% e 5% do valor orçamentado ao cliente incluído nos 20%

atribuídos ao estúdio, os actores cerca de 30% e o director de dobragem 50% do valor total [MG]. Embora não havendo uma uniformidade de procedimentos, nos dois maiores estúdios portugueses – *On Air* e *Matinha/Soundub* – cada actor é pago à linha, sendo que cada linha pode conter até 60 caracteres, incluindo espaços [RB, CM].

Em comparação com os custos da legendagem, Jorge Paupério afirma que a dobragem tem sofrido uma grande desvalorização nos últimos anos, e que dobrar um filme será três a quatro vezes mais dispendioso do que a legendagem, devido aquilo que chama de ‘esmagamento de preços’. Este facto é também invocado a propósito da mudança para a legendagem da parte de alguns canais por cabo como, por exemplo, do canal Odisseia que desistiu de usar o *voice-over* nos seus programas [JP].

Quanto à **formação académica** dos intervenientes, verifica-se que a sua proveniência vem da área do Teatro, e que todos iniciaram a sua carreira como actores/dobradores e posteriormente passaram a directores [CM; CF; JP; CC]. Como referido anteriormente, em relação às vozes, existe igualmente uma opinião consensual de que devem ser actores a dar voz à maioria das personagens [CM; JP; CF; NR]. Revelou-se uma conexão muito estreita com o teatro, onde se movimentam os profissionais da dobragem, pertencentes a círculos artísticos muito fechados e restritos [MG]. Foi salientada que a apetência dos agentes teatrais pela indústria do audiovisual se deve sobretudo às questões financeiras, um modo fácil de aumentar os insuficientes rendimentos obtidos só com a prática teatral [MG; CF].

A questão da **qualidade da dobragem** em Portugal é também referida em vários depoimentos, distinguindo sobretudo o facto de alguns estúdios não evidenciarem qualquer preocupação com o resultado final do produto [CF; CM; JP]. Para Carlos Macedo, na origem deste problema, estão razões economicistas (os preços pelo serviço são muito baixos) e sociológicas, estas últimas referenciadas como a incapacidade do público em avaliar o produto e passo a citar: “depois o povo também não vai perceber a diferença” e “a maioria das pessoas consome aquilo e pronto, mas é um produto mau”. Acresce ainda o facto de tudo ser feito à pressa, chegando a existirem cinco ou

seis tradutores a traduzir a mesma série, o que concorre para a qualidade deficiente do produto [CM]. De igual modo, Carlos Freixo distingue a boa da má dobragem feita em Portugal, dando como exemplo os canais *Panda* e *Nickelodeon* que se limitam a gravar o texto traduzido sem intervenção do director de dobragem, o que vai dar “uma má imagem à dobragem” [CF]. Tal não acontece com as *majors*, que “preferem pagar e ter bons actores a fazer, bons directores a dirigir do que ter um produto que depois fica ali” [CM].

Outro aspecto referido dá conta da crescente **aceitação do público** dos produtos dobrados, consequência da boa dobragem que se faz em Portugal. Carlos Freixo adianta que:

há poucas pessoas a dizerem mal dos filmes do Shrek dobrados. Do Rei Leão (não é por ser eu a fazer) nunca ouvi ninguém dizer mal da versão dobrada do Rei Leão! É assim, há uns filmes que as pessoas consideram bons filmes e boa dobragem e depois há má dobragem e até eu digo mal da má dobragem.

O testemunho de Carlos Macedo acrescenta que a qualidade da obra e, em especial, da interpretação dos actores resulta na gradual aceitação da dobragem:

As pessoas estranham ao princípio mas depois aquilo vai andando. Muita gente que não gostava de dobragem, chegavam ao fim de cinco, dez minutos do filme, esqueciam completamente que aquilo era dobrado, começaram a entrar e a gostar, o que é isto!

A qualidade do desempenho das vozes portuguesas é também mencionada pelo actor e director de dobragem Rui Paulo, ao considerar que a utilização de actores para esses papéis é a razão primordial para que as dobragens portuguesas sejam das melhores do mundo.

Malgrado existir uma certa uniformidade de opiniões, detectaram-se pontos de vista divergentes em relação à percepção individual da **dobragem e à sua função comunicativa**. Cláudia Cadima alude que:

na dobragem devemos cingir-nos a "dobrar" para a língua nacional o que está a ser dito numa língua estrangeira. O produto em si não pode ser modificado em mais nenhuma vertente. Uma dobragem não pode ser uma alteração do original, a não ser no entendimento da língua.

Já Carlos Freixo refere que a dobragem “não é uma tradução pura e dura, é uma adaptação (...) E é um trabalho criativo!”. Realça ainda que a tradução é sempre “uma interpretação sobre um texto original” e que, no caso dos produtos infanto-juvenis, reconhece:

a imensa responsabilidade em transmitir às crianças o que se passa. A maneira como uma pessoa interpreta ou adapta um texto pode influenciar positiva ou negativamente uma criança. [CF]

Em contrapartida, Jorge Paupério manifesta outra opinião:

A dobragem para o nosso entendimento é apenas uma ferramenta para as pessoas entenderem o que o actor está a dizer, está a dizer numa língua que nos é estranha. Por isso, nós utilizamos a ferramenta da dobragem para que as pessoas entendam o que ele está a dizer. Não é uma adaptação, uma adaptação era outra coisa.

A opinião veiculada pelo tradutor Miguel Graça mostra outra percepção:

Traduzir o texto obviamente é importante, ser fiel ao texto é importante, mas o mais importante é conseguir encaixar as coisas, eu até lhe chamaria mais uma versão do que propriamente uma tradução.

Questionado sobre os desafios que a dobragem enfrenta, Carlos Freixo confessou que o maior desafio “seria tornar toda a dobragem, uma dobragem de qualidade e que as pessoas acreditassem que eles [os actores originais] estão a falar português”, algo ainda mais difícil quando se trata de uma longa-metragem de imagem real.

No âmbito geral, estes comentários revelaram diferentes percepções e até opiniões contraditórias proferidas pelos vários profissionais do sector, o que pode ser justificável, de certa maneira, pelo modo de actuação próprio de cada estúdio. Carlos Macedo explica-o desta maneira:

Reafirmo que cada estúdio tem o seu método porque em Portugal não existe um convénio (infelizmente) ou normas para as dobragens como existe noutros países, nomeadamente os que referiste. Sem dúvida que deveríamos partir para uma profissionalização deste sector, mas por enquanto é difícil e faz-se o que se pode! (*sic*)

Questionado sobre a ‘invisibilidade’ da dobragem, Carlos Freixo admite que este facto advém da excessiva importância da televisão e que “a visibilidade

não tem a ver com a dobragem, tem a ver com o que as pessoas procuram, só é visível quem aparece na televisão. A dobragem é uma voz!”.

Para Jorge Paupério, o facto de não existir nenhum organismo oficial, em Portugal, que regule e inspeccione a indústria de dobragem explica-se pelo somatório de vários factores. Em primeiro lugar, na sua origem, terá estado o pagamento dos Direitos Conexos pela RTP, que se tratava de um valor percentual pago aos artistas, consoante as reemissões dos programas e dependendo dos contratos. O início da actividade dos canais privados trouxe um aumento significativo de trabalho para os estúdios que, aliciados por esse facto, prescindiram desse valor. Uma das maneiras de evitar esse pagamento era a não exibição da ficha técnica, o que permitia ocultar os nomes dos intervenientes na dobragem. Por outro lado, os estúdios propunham preços muito reduzidos aos clientes, ao mesmo tempo que muitos actores recém-formados aceitavam trabalho a qualquer preço. Assim, chegou-se ao ponto em que “agora não se paga direitos conexos, os preços estão reduzidos para um quinto, um quarto do que eram antigamente. Não há a mínima deontologia profissional” [JP].

Em meu entender, estamos perante uma indústria fragmentada, regida por um certo proteccionismo dos interesses pessoais e corporativos, em que cada agente tenta isoladamente manter o *status quo*, preservar os contactos privilegiados entre parceiros, afastando eventuais concorrentes do mercado.

Denota-se descontentamento por parte de alguns intervenientes, sobretudo ao nível dos actores e dos tradutores. Atente-se na crítica de Jorge Paupério que ressalta o “completo desprezo pelo trabalho do actor, pelo preço do actor.” Esta insatisfação é ainda expressa a outro nível pelo tradutor Miguel Graça, em particular sobre o desdém a que a tradução é vetada em todo o processo da dobragem, e que diz assim:

Isto é um mercado onde a tradução é vista como uma coisa quase menor. Não vão buscar o tradutor ABC porque é muito bom, a tradução é algo que tem de ser feito, pronto e acabou-se.

De algum modo, esta afirmação explica porque a figura do tradutor desaparece quando o texto traduzido é entregue, já que a partir desse momento não terá



qualquer possibilidade de intervir no resultado final do produto. Deste modo, na indústria da dobragem, em Portugal, verifica-se a situação contrária à opinião defendida por Chaume (2004b: 36) de que o tradutor deve ser:

the sole link in the dubbing chain that is able to make such changes and at the same time take into account both the source and target texts, as he or she (...) is the only person who is familiar with both languages at stake.

Uma nota breve acerca da inexistência de formação ou qualificação, ao nível do ensino superior, de tradutores especializados em tradução para dobragem. Malgrado a quantidade significativa de produtos estrangeiros emitidos em Portugal continua a verificar-se uma lacuna a nível da especialização de tradutores, futuros profissionais em TAV nas suas diferentes modalidades. Para além de módulos leccionados nos cursos superiores em Tradução, só a Universidade de Lisboa promoveu uma Pós-Graduação em TAV, à data de 2010, segundo os dados de Pinto (2012: 353). Já no corrente ano, a Universidade Católica Portuguesa disponibilizou uma Pós-Graduação em Tradução para o Audiovisual, e o ISCAP-IPP integrou um módulo de Legendagem de Textos Audiovisuais na Pós-Graduação em Tradução Assistida por Computador. Ainda assim, subjaz a carência de formação específica em Tradução para Dobragem, havendo apenas alguns *workshops*, promovidos por empresas de tradução<sup>10</sup> sem enquadramento científico ou académico.

Em suma, à semelhança de outros países, o processo de dobragem em Portugal é essencialmente constituído por uma cadeia sequencial de profissionais que trabalham para proporcionar um produto audiovisual sem barreiras linguísticas. Existem várias idiosincrasias que foram sendo apontadas ao longo desta secção que merecem uma análise mais profunda e alargada, talvez no âmbito de outro estudo.

---

<sup>10</sup> <http://dialectus.pt/index.php/pt/formacao> acedido em 19 de julho de 2013.

### 2.4. Para o grande público – estudo quantitativo sobre a preferência pela legendagem ou pela dobragem

Na ausência de estudos concludentes sobre a opinião e a percepção do público português em relação à dobragem, decidi levar a cabo um questionário através da Internet, utilizando a plataforma *Limesurvey*, numa tentativa de aferir se os portugueses preferem a legendagem à dobragem. Embora este seja um debate tradutológico ultrapassado noutros países e no meio académico dos Estudos de TAV, em Portugal não se tinha conhecimento deste levantamento em termos académicos.

O inquérito foi disponibilizado em linha durante o período de Julho de 2012 e Janeiro de 2013, tendo sido contabilizadas 1312 respostas completas (1346 incompletas). Optou-se por conceber um questionário breve com perguntas simples e directas e de fácil preenchimento de modo a evitar desistências.

Como se pode observar no Documento 2, constante no DVD apenso a este trabalho, o questionário compôs-se de duas partes: (1) um grupo onde constaram informações pessoais básicas como sexo, idade, habilitações literárias e hábitos de consumo televisivo com o intuito de identificar o perfil do respondente e (2) outro grupo relativo à televisão em que se quis aferir dos gostos e das preferências do espectador no que concerne os tipos de programas e respectivas opiniões sobre a dobragem e a legendagem dos produtos estrangeiros. Este desenho foi concebido para que o objectivo final da inquirição não fosse demasiado óbvio ou que se pudesse induzir determinada resposta.

Dos dados obtidos, foram retiradas algumas ilações que passo a explicitar.

Procedendo à análise do perfil dos inquiridos, verificou-se que quase 65% foram do sexo feminino e o segmento etário com maior percentagem de respostas foi o dos 15 aos 21 anos (34,3%), como se pode verificar no Gráfico 3.

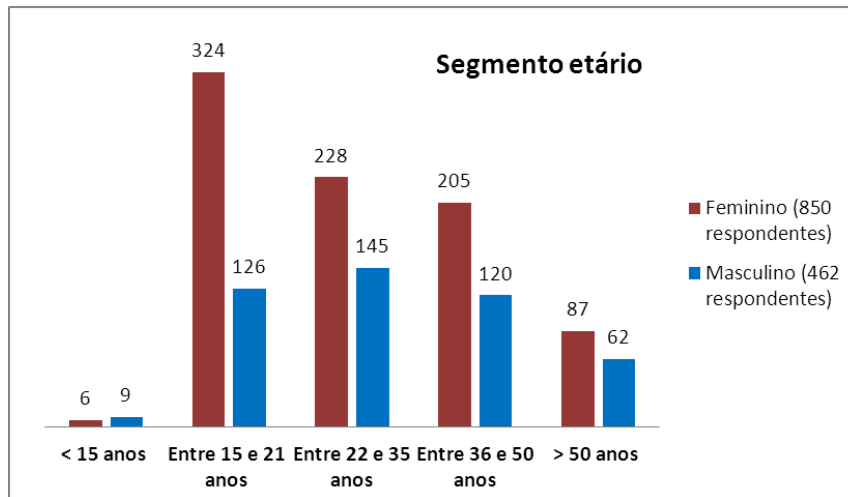


Gráfico 3 – Gráfico representativo dos respondentes de acordo com a faixa etária

Refira-se ainda que o menor número de respostas foi obtido pelo segmento dos menores de 15 anos (15 indivíduos, o que corresponde a 1,14% das respostas), que se pode explicar pela sua pouca apetência por este tipo de questionário, concebido para preenchimento autónomo, sem a supervisão de adultos.

O grau de escolaridade evidenciado foi bastante elevado, uma vez que mais de 60% dos inquiridos possuía um diploma do Ensino Superior e só 26 indivíduos frequentam ou frequentaram o Ensino Básico, dos quais 13 tinham menos de 15 anos (vide Gráfico 4).

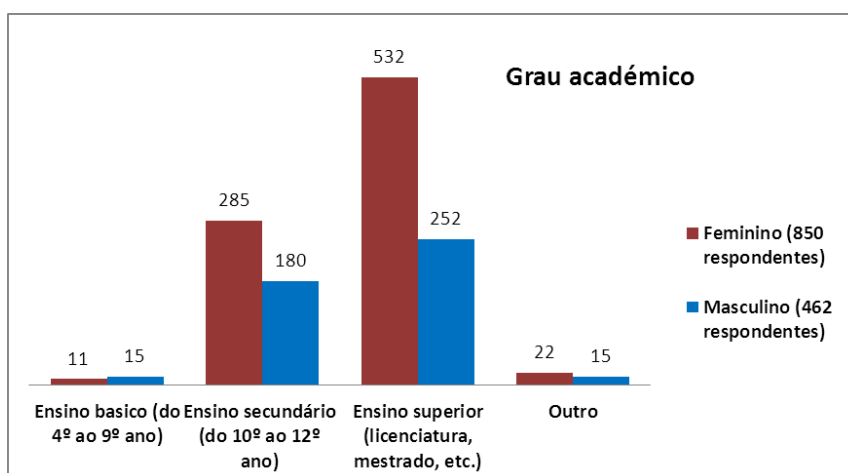


Gráfico 4 – Gráfico representativo das habilitações académicas

## 2. A dobragem em Portugal

No geral, o hábito de ver televisão recebeu 93,52% de respostas afirmativas (1226) e só um valor residual de 6,48% respondeu negativamente (85 indivíduos). Dentro destes, 78 respondentes invocaram razões de falta de tempo, má qualidade dos programas, publicidade em excesso, maior apetência pela Internet ou até inexistência do aparelho receptor. Dos inquiridos telespectadores, 67% despendem entre menos de uma hora até duas horas por dia a assistir à televisão. Não se detectaram diferenças assinaláveis na comparação entre os segmentos etários como se pode observar no Gráfico 5.

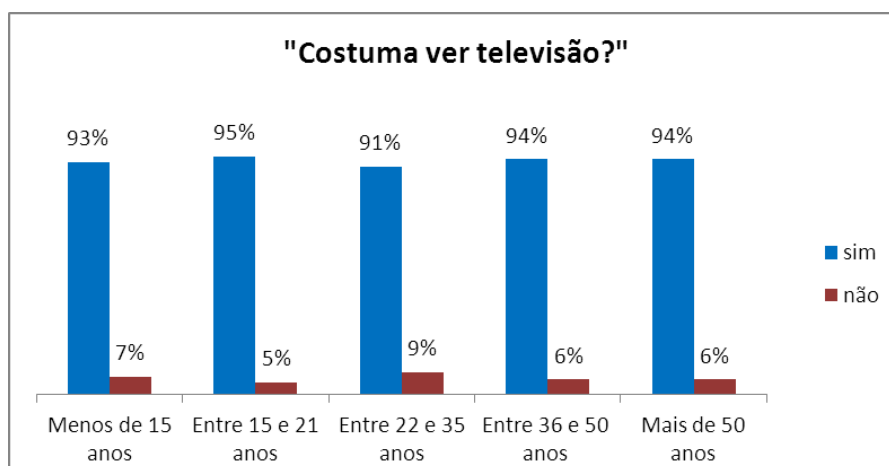


Gráfico 5 – Gráfico representativo dos hábitos televisivos de acordo com a faixa etária

Analisando agora as preferências televisivas de acordo com as diferentes faixas etárias, os resultados obtidos eram expectáveis, como se pode verificar no Gráfico 6.

- os filmes obtiveram um resultado consistente, acima dos 60% em todas as idades;
- os rácios dos programas de informação e dos documentários aumentaram consistentemente à medida que a idade avança, do mesmo modo que os programas infanto-juvenis são escolhidos preferencialmente pelas camadas mais jovens;
- a programação orientada para o desporto parece agradar particularmente às gerações mais jovens, e as séries de ficção granjeiam a preferência das faixas etárias entre os 15 e os 50 anos.

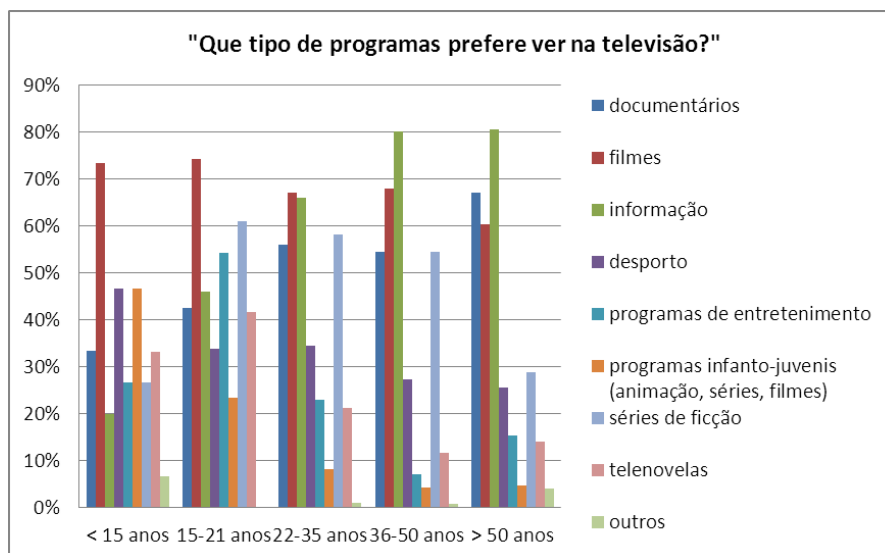


Gráfico 6 – Gráfico representativo das preferências televisivas de acordo com a faixa etária

Quanto à questão da preferência entre a dobragem e a legendagem, a análise parcelar dos dados permitiu-me extrair alguns resultados significativos (vide Gráfico 7):

- no segmento dos menores de 15 anos (15 respondentes) detectou-se que o rácio de respostas favoráveis à dobragem é superior àqueles que a detestam e àqueles que lhes é indiferente;
- o segmento 15-21 anos demonstrou ainda algum grau de aceitação da dobragem, pois 13% das respostas foram positivas embora 70% tenha uma opinião contrária;
- nos restantes segmentos, existe uma clara rejeição da dobragem, com respostas negativas a rondar e a ultrapassar os 80%;
- a categoria 'Depende' pressupunha uma resposta aberta, em que os respondentes manifestaram uma opinião favorável em relação à dobragem, referindo argumentos como a qualidade das dobragens, as vozes dos actores e sobretudo o tipo de filmes, privilegiando as películas de animação na sua escolha.

## 2. A dobragem em Portugal

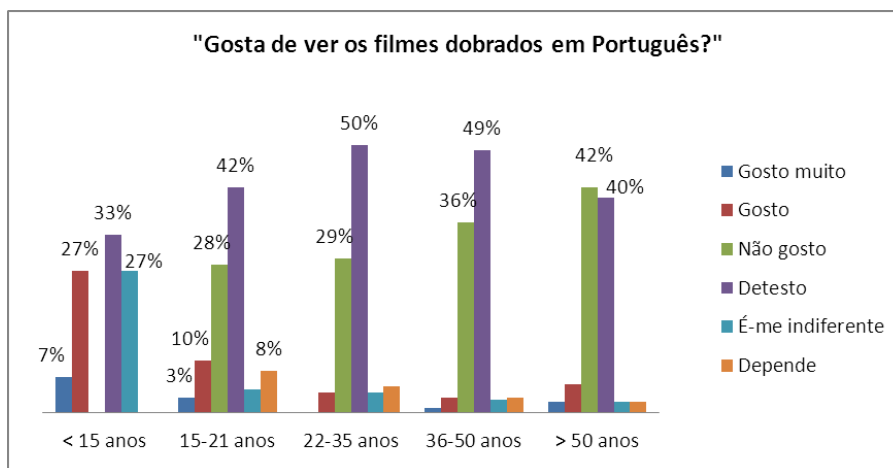


Gráfico 7 – Dados quantitativos referentes à questão sobre a dobragem de filmes

Em contraponto, interessava agora aferir da opinião dos inquiridos sobre a legendagem de filmes estrangeiros e, como se pode observar no Gráfico 8, dessas respostas podem extrair-se algumas conclusões:

- existe uma clara preferência pela legendagem (superior a 85% das respostas) em todos os segmentos etários;
- a soma dos comentários negativos apresenta valores praticamente residuais;
- a partir do segmento 15-21 anos, a resposta 'gosto muito' vai progressivamente diminuindo mas, em contrapartida, a situação inverte-se na opção 'gosto'. Esta tendência pode ser explicada pela maior dificuldade das camadas etárias mais velhas em acompanhar a leitura das legendas;
- Nesta secção, a categoria 'Depende' obteve também algumas respostas interessantes, em que os respondentes referem a qualidade das legendas ou o facto de estarem escritas em bom português ou conforme o idioma original ou a linguagem utilizada no filme, e até as características prosódicas das personagens e o seu registo linguístico para justificarem a sua resposta.

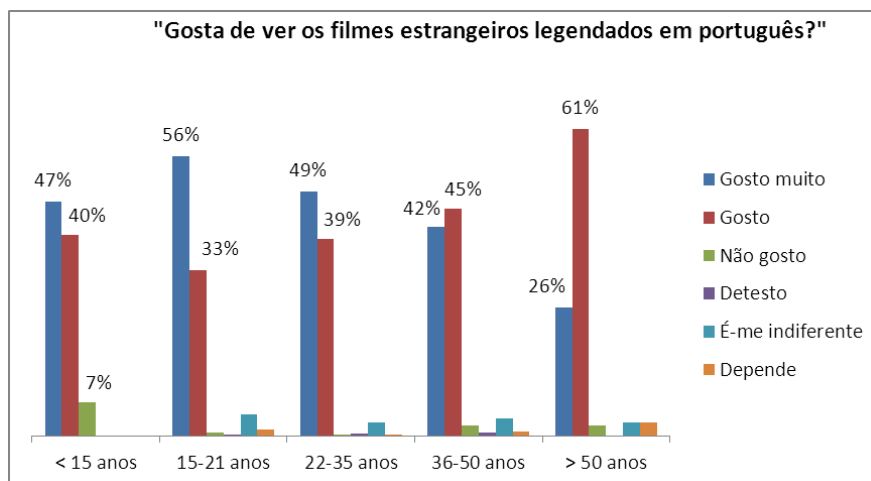


Gráfico 8 - Dados quantitativos referentes à questão sobre a legendagem de filmes

Por último, questionados sobre o tipo de programas que gostariam de ver dobrados, a escolha global dos respondentes caiu sobretudo nos documentários (33,69%), seguida pelos programas infanto-juvenis (33,23%). Analisando segundo os diferentes segmentos etários, esta escolha verificou-se sobretudo nos inquiridos com idade superior a 36 anos. A faixa mais jovem foi a única que escolheu os filmes como primeira opção. A opção 'programas infanto-juvenis' sobe gradualmente nos vários estádios, mas desce significativamente na camada acima dos 50 anos, talvez pela reduzida apetência por este tipo de formato televisivo (vide Gráfico 9).

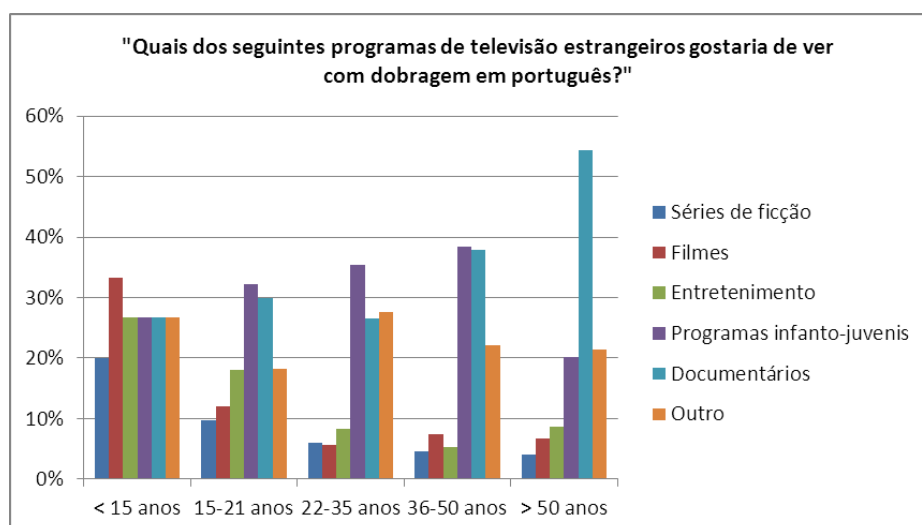


Gráfico 9 - Dados quantitativos referentes ao uso da dobragem

Importa ainda realçar que a opção OUTRO foi usada sobretudo para reforçar a rejeição da dobragem com respostas como “Nenhum”, “Detesto dobragens”, “Nada”, “Odeio dobragens”, “Não quero nada dobrado”<sup>11</sup>. As poucas respostas afirmativas contemplam séries, programas infantis até determinada idade, programas desportivos e noticiários.

Numa primeira análise, os resultados obtidos permitem confirmar a preferência da opção legendagem sobre a dobragem no tratamento tradutivo dos produtos estrangeiros. Apesar do tamanho reduzido da amostra e de não ter sido efectuado algum tratamento estatístico, estes resultados vieram confirmar a percepção de que actualmente os Portugueses preferem, em geral, a legendagem à dobragem<sup>12</sup>.

Em jeito de conclusão deste capítulo, importa ainda realçar que o estudo da dobragem em Portugal ainda tem um longo caminho a percorrer, e que com o presente trabalho pretendeu dar-se um contributo efectivo pela recolha e análise de informações, até aqui por compilar e de dados relevantes e válidos para futuras investigações.

Julgo que um dos objectivos da minha investigação foi alcançado ao desvendar-se um pouco do enquadramento histórico, sociocultural e profissional da dobragem em Portugal.

---

<sup>11</sup> Aquando da concepção do questionário, foi propositada a não inclusão da opção ‘nenhum’, de modo a ‘obrigar’ os inquiridos a decidirem por uma das restantes opções.

<sup>12</sup> Os resultados globais do questionário são disponibilizados no Documento 3 no DVD apenso a este trabalho.



### Capítulo 3 – O público infanto-juvenil e a dobragem no contexto televisivo português

Computer, video, radio and television and other kinds of audiovisual material  
have become just as important as books  
as far as the education and entertainment of young people is concerned  
O'Connell (2003b:226)

Tal como a citação sugere, estamos perante um virar de página no qual os materiais audiovisuais têm um grande impacto na vivência das nossas crianças e jovens. São eles os principais consumidores de produtos dobrados em Portugal, o que justificou o enfoque deste trabalho nestes públicos. Recordando a hipótese alvitrada na Introdução, estaremos nós a assistir a uma mudança de paradigma, a um novo tipo de público, eventualmente mais receptivo à dobragem de programas televisivos?

Recorde-se que, desde o seu advento, a televisão foi a grande promotora da comunicação de massas, assumindo a função primordial de entreter e informar os vários estratos do tecido social. Contudo, a proliferação das novas tecnologias veio alterar a sua influência. Podemos observar que, actualmente, nos países ocidentais, a Internet tornou-se omnipresente por meio de múltiplos formatos e suportes físicos, destronando a supremacia televisiva vigente até aos anos 90. O ecrã da televisão foi substituído pelo ecrã do computador, do *tablet*, do *smartphone* e por outros aparelhos tecnológicos em que a informação e o entretenimento estão acessíveis a toda a hora, em qualquer lugar.

Actualmente, será possível estarmos perante um novo perfil de utilizador, um novo espectador de televisão. Pode isto significar que as novas tecnologias conduzirão à fragmentação ou desmembramento do público, entendido aqui como noção abrangente e unívoca do destinatário/receptor dos meios de comunicação. Livingstone (2004: 76) afirma que:

it seems that mediated communication is no longer simply or even mainly mass communication ('from one to many') but rather the media now facilitate communication among peers (both 'one to one' and 'many to many').

Verifica-se um maior egocentrismo no consumo televisivo, em que cada indivíduo assiste aos programas onde, quando e como quer. Este facto mudou radicalmente aquilo que apelidamos de audiência, fazendo fé nas palavras de Livingstone (2004: 78):

Audiences and users of new media are increasingly active - selective, self-directed, producers as well as receivers of texts. And they are increasingly plural, whether this is conceptualised as multiple, diverse, fragmented or individualised.

Aqui, o conceito de audiência aplica-se aos receptores do texto audiovisual, do grupo particular de espectadores que consome conscientemente o produto, e para o qual ele foi produzido, e não a massa indistinta que acaba por visionar um programa (cf. Karamitroglou, 2000: 76) o que nos leva directamente para o público-alvo do meu objecto de estudo: o **segmento infante-juvenil**.

No âmbito do presente trabalho, as páginas seguintes serão dedicadas à caracterização deste público, à especificidade da dobragem vocacionada para este segmento etário, nomeando ainda os produtos audiovisuais televisivos destinados aos mais jovens e confluindo na delineação dos traços particulares distintivos de um novo formato televisivo: as *teencoms*.

#### 3.1 Para a caracterização do público infante-juvenil

O segmento infante-juvenil caracteriza-se por ser um grupo heterogéneo, "com gostos e interesses muito próprios, associados à sua faixa etária (Menezes, 2011: 184). Assim, farei uso da proposta de Pereira (2009: 57) a qual distingue o grupo **pré-escolar**, que compreende as crianças com idades entre os 2 e os 5 anos; o grupo **infantil** com idades entre os 6 e os 11 anos e o **juvenil** constituído por adolescentes ou jovens com idades entre os 12 e os 16 anos. No caso desta tese, o público em apreço está circunscrito aos grupos de indivíduos cujas idades se situam entre os 6 e os 16 anos a que se designa de

**público infanto-juvenil.** Porém, estou ciente que uma caracterização enquanto grupo conexo e coeso é uma tarefa quase impossível na medida em que, e citando Pereira (2006: sp):

a infância não é uma categoria homogénea – o que significa e a forma como é vivenciada depende de factores como o género, a raça ou etnia, a classe social, a área geográfica, entre outros.

Significa isto que, como afirma O’Connell (cf. 2003a: 104-105), no seio do espectro infanto-juvenil, existem necessidades, capacidades e preferências absolutamente distintas, tornando este segmento num público heterogéneo e diversificado em termos socioculturais, cognitivos e linguísticos.

Referindo-se à designação de “infanto-juvenil” no caso da literatura, concordo em parte com a objecção de Yuste Frías (2006: 191) de que é redutor e limitativo englobar num mesmo conceito dois estratos etários (as crianças e os adolescentes) tão diferentes. Um dos argumentos usados remete para o facto de os adolescentes serem eles próprios decisores e leitores com alguma autonomia, ao contrário das crianças que dependem, em boa medida, dos adultos. No entanto, creio que esta distinção não será tão estanque e definida no que respeita aos produtos audiovisuais. O consumo televisivo pelas crianças faz-se frequentemente de forma autónoma, sem depender dos adultos e está sobretudo determinado pelos gostos, preferências e competências individuais destes espectadores, entre outros factores.

Numa perspectiva de mercado, Pereira (2006: sp) realça o carácter pouco atractivo deste público na medida em que não é estimulante nem concorrencial para operadores dos serviços televisivos e canais de televisão no contexto televisivo português:

O público infantil não é um *target* comercial equiparável ao dos públicos adultos; é um grupo muito específico, que discrimina ou expulsa outras audiências da sintonia do canal em que os programas infantis estão a ser emitidos.

Outra particularidade deste grupo reside no desfazamento existente entre o produtor e o consumidor, ou seja, são os adultos que escolhem, produzem e emitem os produtos que vão ser consumidos pelas crianças. O’Connell (2003b: 227) refere-se à existência de dois tipos de público-alvo: a “audiência primária”,

constituída pelos mais novos como destinatários principais dos produtos e a “audiência secundária”, composta pelos pais, educadores e todos aqueles que, de modo directo ou indirecto, participam nas leituras/ visionamentos. Este factor pode conduzir a uma certa conflitualidade de interesses e de posicionamentos díspares, face aos produtos audiovisuais.

No entanto, esta ambivalência implica uma maior consciencialização, no que toca à produção estrangeira, das expectativas e particularidades da audiência primária que são os principais destinatários do texto infantil, embora noutra língua e noutra cultura. Cabe ao tradutor assumir aqui a dupla função de mediador linguístico e cultural, ciente da sua responsabilidade para com este importante grupo de consumidores do texto audiovisual que, tal como Remael (2001: 19) refere:

it might therefore (...) become increasingly important for translators, as for TV producers, to focus more on the **audience they aim to reach** rather than on the one a supposed source text may have wanted to reach. (meu destaque)

Tratando-se de um produto audiovisual, a questão do público receptor é determinante, o que leva De Rosa (2010: 7) a considerar a TAV para públicos infante-juvenis como duplamente “subordinada”, uma vez que “si tratta tanto di una forma di *medium-constrained translation*, quanto di una modalità traduttiva vincolata al destinatario”. Na verdade, creio que este argumento se poderia utilizar em relação a todos os destinatários de textos audiovisuais mas, no caso do segmento infante-juvenil, esta ‘vinculação’ assume ainda maior preeminência devido a vários aspectos diferenciadores deste grupo, como veremos em seguida.

Reflectindo, em particular, sobre as **crianças**, o grupo compreendido entre os 6 e os 11 anos, partilho da opinião de Tortoriello (2006: 55) de que “we are dealing with an audience that wants to get the message immediately; children do not have a lot of time for obscure stuff”. A meu ver, isto significa que este público define-se por uma percepção instantânea da imagem, em detrimento do componente verbal. A sua natureza infantil apresenta-se como uma condicionante para o tradutor, tanto ao nível da forma como do conteúdo do texto audiovisual, seja pelas capacidades linguísticas mais reduzidas, como

pelas competências experienciais e de conhecimento enciclopédico, típicas da sua idade. A este respeito, Schauffler (2012: 71) aconselha que “the translator ideally takes into account that he or she is translating for an audience whose world view and vision of life are not yet fully formed and might be relatively simplistic.”

Partindo do pressuposto de que a obra original foi concebida para esse público alvo, a linguagem do produto traduzido deverá adequar-se a esse imaginário infantil. Em termos concisos, as capacidades linguísticas e cognitivas dos mais jovens podem implicar a necessidade de simplificação dos elementos verbais a nível sintáctico e semântico e de ajustamento dos conteúdos às vivências reais dos potenciais receptores. Por outro lado, o tradutor deve ter em atenção as competências lexicais reduzidas das crianças e recriar uma linguagem simplificada apropriada para esta faixa etária (cf. O’Connell 2003b: 229), o que vai ao encontro do preconizado por Iglésias (2009: 19) a propósito da dobragem de guiões para cinema infantil:

lo que considero una norma de la traducción de guiones para cine infantil, a saber: que el traductor de un guión a partir del cual se va a doblar una película infantil lo simplificará como juzgue necesario a fin de hacerlo más aceptable para sus destinatarios.

O critério da compreensão do produto traduzido deve ser prioritário, ou seja, a presença de marcas culturais desconhecidas não deve comprometer o entendimento do receptor. Como aconselha O’Connell (2003a: 125), “content may be simplified, for example, either by removing specific source culture references entirely or substituting target culture references”. A justificação baseia-se na norma da aceitabilidade, preconizada por Toury (1995), procurando replicar o efeito proposto pelo texto original no público de chegada.

Justificam-se, ainda, preocupações acrescidas em relação aos conteúdos verbais ou visuais que possam violar a sensibilidade dos mais novos ou comprometer os intuitos educacionais e/ou lúdicos destes produtos. Refiro-me, por exemplo, a expressões verbais com conotações sexuais implícitas ou explícitas, ao uso de linguagem inapropriada e alusões socialmente inaceitáveis.

Em contrapartida, o público **juvenil**, aqui englobando as idades entre os 11 e os 16 anos, implica etapas mais evoluídas de conhecimento e de percepção linguístico-cultural. Regra geral, os adolescentes têm maior autonomia, sabem verbalizar as suas preferências, ao mesmo tempo que os hábitos de visionamento parecem ser mais condicionados pela influência entre pares (cf. Pasquier, 1996).

Refira-se ainda que o carácter multifacetado e heterogéneo do público infanto-juvenil não pode significar uma maior ligeireza ou facilitismo no tratamento tradutivo. Existe igualmente o risco de subestimar os mais jovens, subtraindo-lhes o prazer de usufruir de eventuais elementos estilísticos e linguísticos que existiam no texto original. O'Connell (2003b: 229-230) explica este facto traçando um paralelismo com a tradução literária infanto-juvenil e sublinhando que:

the preference for fluent rather than abusive translation strategies, or for *acceptable* rather than *adequate* translation when translating for children, is explained in terms of the fact that a) adults often think children are unable to tolerate 'as much strangeness and foreignness as adult readers' and b) the peripheral position of translated children's texts in most cultures results in the translator opting for conventional rather than innovative linguistic solutions.

A fazer fé nos depoimentos obtidos nas entrevistas efectuadas a dois directores de dobragem, aludidas na secção 2.3, existe, no meio profissional, a noção de que este público é pouco exigente. Carlos Macedo (comunicação pessoal) afirma que “os miúdos papam tudo!”, do mesmo modo que Carlos Freixo (comunicação pessoal) também o assinala:

É evidente que dá uma má imagem à dobragem, embora os miúdos comam e comem o Panda e o Nickelodeon e não ligam nenhuma, estão a ver, estão a falar português! [*sic*]

Em contraponto com estes testemunhos, cito as palavras do actor dobrador Henrique Feist (*Dobragens em Portugal*, TVI 1.1.2012) a respeito deste grupo:

As crianças são as maiores críticas de todos quando vêem um desenho animado e se não gostarem, se não for credível... É o melhor público que se pode ter e ao mesmo tempo o pior público que se pode ter.

Em suma, o perfil heterogéneo do público infanto-juvenil aqui apresentado revelou, no entanto, alguns traços comuns (embora a diferentes níveis) que se caracteriza pela especificidade das suas competências linguísticas, culturais e cognitivas a par da inexperiência vivencial. Dado que este grupo etário é o principal destinatário da maior parte dos produtos dobrados em Portugal, interessa agora observar como se concretiza a dobragem para este público e quais as eventuais restrições que lhe são aplicadas.

#### 3.2. A dobragem para o público infanto-juvenil

A melhor parte é saber que nós fazemos parte de um imaginário infantil.  
Henrique Feist (*Dobragens em Portugal*, TVI 1.1.2012)

A dobragem é a modalidade tradutiva mais usada nos produtos audiovisuais infanto-juvenis estrangeiros, à semelhança do que acontece noutros países tradicionalmente legendadores, corroborando a noção de Gottlieb (2001: 85). Em Portugal, existe uma certa aquiescência em relação à utilização da dobragem no caso dos públicos mais jovens como se pode comprovar pela opinião de José Navarro de Andrade<sup>13</sup> entrevistado pela investigadora Sara Pereira (2007: 127) e que passo a citar:

Há um âncora fundamental nos desenhos animados que é a língua.  
Os *Pokémon* são portugueses, porque falam português e nem pensar em legendar, têm de ser mesmo dobrados.

Noutro testemunho recolhido num documento vídeo transmitido na televisão portuguesa, o director de dobragem e actor dobrador, Rui Paulo, afirma que a necessidade de dobrar os filmes é actualmente uma exigência do público português:

---

<sup>13</sup> À data de 2003, director de Programas Internacionais e *Head of Acquisitions* do canal privado SIC (Pereira 2007:114).

Dobrar os filmes de desenhos animados das majors, os filmes de cinema é um dado adquirido. Não há sequer hipótese de não acontecer porque, se isso não acontecer, as empresas de distribuição não vão distribuir o filme ou não vão fazê-lo lucrar [sic]. (Canal Q, 21.1.2011)

Este depoimento coloca o enfoque nas leis do mercado em conformidade com as expectativas dos consumidores infanto-juvenis, os quais reclamam produtos audiovisuais falados em português. Da parte dos fornecedores do serviço televisivo, a opção pela dobragem vai ao encontro dos seus deveres linguísticos na transmissão de obras faladas em português<sup>14</sup>. Tal permite aliviar a hipótese do recurso à dobragem poder ilibar parcialmente as televisões da responsabilidade de promover a produção nacional, já que uma das suas funções é contribuir para a difusão e promoção da língua portuguesa.

Importa agora observar os factores condicionadores da dobragem de produtos infanto-juvenis sob duas perspectivas: a do destinatário e do tradutor.

No que toca ao destinatário, como observámos na secção 3.1, este tipo de público detém características específicas mais propícias ao uso da dobragem. Na base destes factores está a incapacidade de ler legendas pelos mais novos ou as dificuldades com a sua leitura no seio das crianças mais velhas (cf. Karamitroglou, 2000; O'Connell, 2003a; Schauffler, 2012). Assim, o receptor infantil pode beneficiar da dobragem ao nível da literacia e da percepção cognitiva e emocional.

Partindo da formulação proposta por Koolstra et al. (2002), onde se compararam as vantagens e desvantagens da dobragem e da legendagem, tentarei expor brevemente os benefícios da primeira, de acordo com a especificidade deste segmento etário e sem qualquer intuito valorativo.

Em relação ao processamento da informação, a dobragem facilita a compreensão, a descodificação e a apreciação da obra audiovisual, porque o receptor infantil não se distrai com a leitura e não implica um grau de esforço intelectual elevado, e é compatível com a elaboração simultânea de outras tarefas. De acordo com Koolstra et al. (2002: 339) esteticamente, a união entre

---

<sup>14</sup> Recordo que o artigo 44 da secção V da lei 27/2007 de 30 de Julho refere que 50% das emissões televisivas devem ser consagradas à difusão de programas originariamente em língua portuguesa (cf. secção 2.2.1).



imagem e som mantém-se sem a “poluição das linhas de texto” no ecrã o que permite à criança focalizar a sua atenção na imagem. Retomando o raciocínio dos referidos autores (2002: 340), a dobragem estimula o desenvolvimento das competências linguísticas na língua materna, permitindo uma assimilação gradual das estruturas léxicais e sintáticas do discurso oral.

A meu ver, a dobragem possibilita a imersão total do receptor no imaginário infantil sem impedimentos visuais, pois as legendas podem comprometer a compreensão e apreciação do texto, dificultando à criança um maior envolvimento na narrativa audiovisual.

Do ponto de vista do tradutor, a utilização da dobragem significa que a duração das falas traduzidas deva estar sincronizada com o texto de partida por via de se manter o mesmo canal de comunicação, o que pode (ou não) facilitar o seu ajustamento, sem necessidade de condensar ou omitir partes do discurso como na legendagem. Por outro lado, a eliminação total da faixa original pode propiciar a inserção de texto suplementar em determinados momentos (*off screen*) em prol de uma melhor compreensão ou descodificação da mensagem por parte do receptor.

No entanto, a dobragem para públicos infanto-juvenis implica dificuldades suplementares exigidas ao tradutor, porque a sua actuação está condicionada a dois níveis: 1) às características intrínsecas do produto audiovisual; e 2) à especificidade do receptor. No primeiro caso, em relação ao produto, existem condicionalismos de mercado e de sincronia na dobragem para públicos infanto-juvenis. No que concerne a especificidade do receptor, as competências linguísticas, culturais e cognitivas implicam também uma atenção suplementar no processo tradutivo como se percebe na Figura 13.

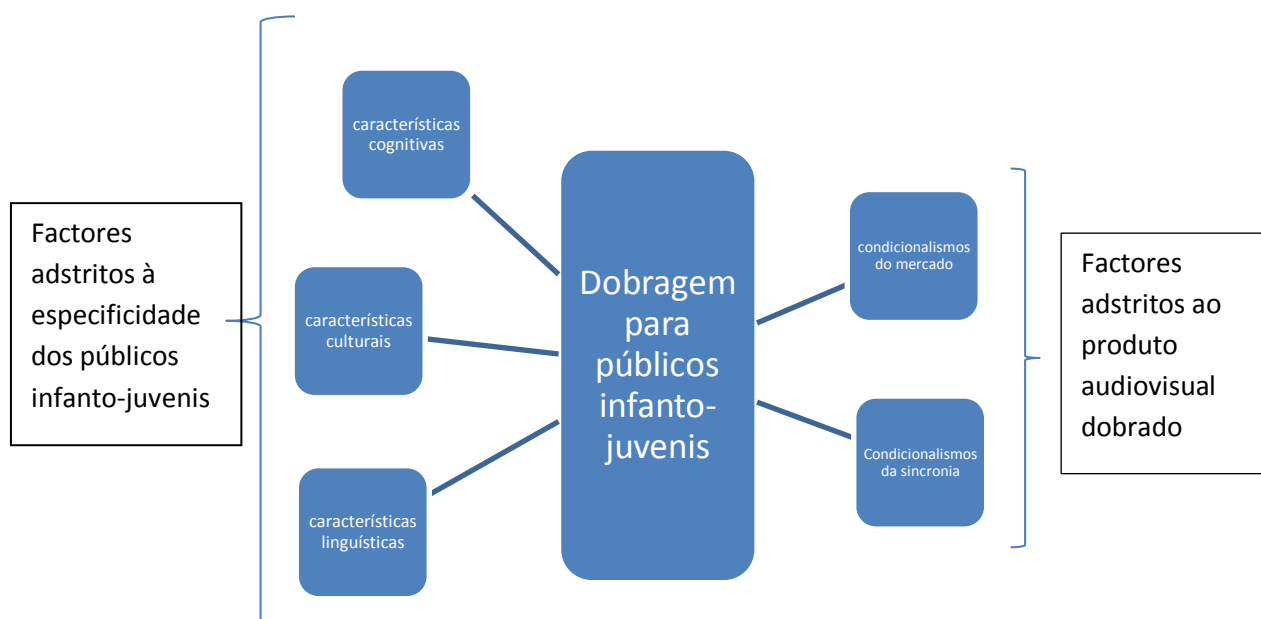


Figura 13 – Esquema referente à especificidade da dobragem para públicos-infanto-juvenis

Observando, em primeiro lugar, os condicionalismos de mercado, refiro-me às convenções próprias da indústria audiovisual de cada país. Nas várias etapas a que o produto se submete, desde a tradução até à distribuição, existem agentes que, directa ou indirectamente, influenciam o resultado final. Trata-se, por exemplo, das imposições linguísticas e convenções técnicas dos distribuidores nacionais ou internacionais (por exemplo, da *Disney*), dos critérios de selecção e adequação das vozes, tendo em conta que se devem adequar a um destinatário infantil inserido no contexto sociocultural português.

Por outro lado, entendo por condicionalismos de sincronia, aqueles procedimentos directamente relacionados com as verbalizações das personagens. A dobragem implica um ajustamento à duração e articulação das falas, ou seja, a isocronia temporal bem como a sincronia labial (*lip-sync*), ambas em prol da harmonia visual entre os movimentos labiais das personagens no ecrã e os sons proferidos e escutados pelo público (cf. secção 1.3.1). Para este público em especial, Chaume (2012: 78) relembra que o grau de permissividade é maior porque “child audiences will not notice any delay, nor will they demand higher synchronization quality”. Deste modo, o processo da dobragem pode eventualmente resultar simplificado, devido ao grau de

tolerância e flexibilidade dos mais jovens em relação ao ‘colete-de-forças’ da sincronia de acordo com a formulação de Romero Fresco (2009a: 46).

Analisando agora os factores externos ao texto, a tradução para dobragem tem de tomar em consideração as competências linguísticas, culturais e cognitivas, adstritas à especificidade deste público. Como já foi afluído na secção 3.1, as capacidades linguísticas destes receptores podem obrigar a uma maior simplificação da linguagem, à eliminação de registos ou variações dialectais e a adaptações lexicais, de modo a que a compreensibilidade seja um parâmetro determinante no processo tradutivo. As referências culturais podem revelar-se opacas para este público-alvo, pelo que o tradutor terá de procurar adaptar ou localizar essas marcas tanto quanto o texto e a imagem o permitirem. Os factores cognitivos estão interligados com a natureza lúdica e imaturidade, próprios da natureza infantil.

Após a delineação dos pressupostos norteadores da dobragem para públicos infanto-juvenis, veja-se agora a jusante como se materializam esses produtos. Actualmente, no universo audiovisual português, a dobragem aplica-se sobretudo a programas de animação (desenhos animados, filmes de animação), mas também a séries de imagem real. Em termos de complexidade tradutiva, a dobragem de imagem de animação afigura-se como um processo menos exigente. Isto deve-se, sobretudo, ao facto das falas inseridas neste tipo de produto audiovisual serem, em si mesmo, gravações efectuadas por actores para sonorizar a imagem e a sincronização labial das personagens de animação não se aplicar. Chaume (2004b: 43) explica-o:

because the characters obviously do not speak, but rather move their lips almost randomly without actually pronouncing the words, a precise phonetic adaptation is not necessary.

A natureza ficcional e imaginária da imagem, sustentada pela presença dos ‘bonecos animados’, facilita a aceitação de personagens que falam a nossa língua. A animação apresenta-se claramente como um produto inventado o que permite uma assimilação mais credível das falas, não causando estranheza, a menos que existam referências explícitas visualmente que indiquem essa proveniência estrangeira como, por exemplo, inscritos ou signos iconográficos.

Embora actualmente as séries e filmes de animação sejam o resultado de processos criativos muito complexos, gerados e desenvolvidos por computador de modo a aproximarem-se o mais possível da realidade, as personagens continuam a ser criaturas ficcionais, o que torna o processo de sincronização para dobragem menos exigente do que com a imagem real, como afirma Koolstra et al. (2002: 349):

Movies with puppets (animation) are almost always dubbed, because the imperfect synchronicity is also present in the original language and it is characteristic (and maybe also attractive) for this programme type.

Neste caso, Chaume (2004b: 46) aconselha a que a sincronia quinésica seja um factor a ter em conta na animação infantil, devido às formas de comunicação não-verbal como os gestos:

Kinetic synchrony is important to children's cartoons programs, as the cartoon characters tend to gesticulate in an exaggerated way to capture the attention of the young viewers. These gestures should be accompanied by a coherent translation.

Significa isto que a dobragem de animação oferece maior margem de manobra no processo de ajustamento dos diálogos, o que permite maior enfoque no escopo da obra como refere Agost (1999: 86):

la tarea del traductor que se centrará en la transmisión de los aspectos relacionados con la pragmática y en el intento por conseguir una expresividad que es la que origina que los niños queden cautivados por las imágenes que aparecen en la pantalla.

Antes de concluir esta secção alusiva à dobragem de animação, creio ser necessário ressaltar que nem toda a animação se destina a públicos infanto-juvenis. A título ilustrativo, as séries de desenhos animados, *South Park* (Comedy Central, 1997-presente) ou *Family Guy* (20th Century Fox Television, 1999-presente) à data emitidas em Portugal, destinam-se claramente a um público adulto, o que explica a opção pela legendagem nos dois exemplos citados.

No que concerne a dobragem de imagem real vocacionada para os mais jovens, temos de diferenciar produtos televisivos/vídeo e produtos fílmicos. No caso das obras fílmicas, deverá existir uma maior exigência ao nível dos três níveis de sincronismo - quinésica, isocronia e *lip-sync* – propostos por Chaume

(2004b), pois qualquer desfasamento ou dessincronia serão facilmente perceptíveis no grande ecrã devido às dimensões da imagem.

Em relação às séries televisivas para públicos infanto-juvenis, parece existir uma maior permissividade em relação às convenções de sincronização. É ainda Chaume (2004b: 49) que salienta esta possibilidade:

Television series designed for young audiences also accept certain liberties in isochrony, as young audiences, although more aware than child audiences, do not place synchronization quality at the top of their priorities when judging a television series.

À falta de estudos empíricos sobre a receção da dobragem junto dos públicos infanto-juvenis, entendo que as audiências infantis são mais flexíveis em relação à sincronia porque reagem sobretudo a estímulos cognitivos visuais, enquanto os receptores juvenis, mais conscientes de que se trata de um texto traduzido e adaptado, adoptam naturalmente uma posição mais crítica em relação a eventuais desajustes na sincronização de imagem real.

Como resultado desta análise, verificou-se que a dobragem se afigura como modalidade tradutiva mais adequada aos condicionalismos e capacidades inerentes aos públicos infanto-juvenis. Daí que se conclua que é grande a responsabilidade do tradutor/dobrador em adaptar o texto original a estas premissas, e formular as estratégias tradutivas mais convenientes com vista a um melhor proveito comunicativo deste público-alvo.

### 3.3 Produtos televisivos infanto-juvenis em Portugal

Embora não caiba nas premissas desta tese identificar quais os géneros ou formatos televisivos que as crianças preferem, interessa-nos acima de tudo observar e analisar quais os géneros em que se dividem os programas infanto-juvenis para televisão. À semelhança de Mittell (2001: sp), concordo que “genre is the primary way to classify television’s vast array of textual options”. A divisão

em géneros, muito complexa e controversa, é determinada pelas expectativas das audiências, responde às necessidades comerciais da indústria audiovisual e obriga os produtores a repensarem os seus objectivos com base nos pressupostos anteriores.

É nesta perspectiva que iremos elencar as propostas de alguns autores em relação aos produtos televisivos, para analisar posteriormente se essa tendência se verifica actualmente em Portugal.

Na obra de Agost (1999: 34) propõem-se 4 macro géneros de textos audiovisuais - dramático, informativo, publicitário e de entretenimento - considerados como 'dobráveis' de acordo com factores técnicos, económicos, políticos, funcionais e de destinatário. O género dramático inclui filmes, telefilmes, séries, telenovelas, desenhos animados e documentários. Os restantes géneros referem-se a reportagens, documentários, anúncios, jogos de computador, só para nomear alguns. A formulação de Chaume (2003, citado em Baños, 2009: 37) aponta para cinco tipos de textos audiovisuais, a saber, informativos, publicitários, documentais e, separa a categoria de textos cinematográficos dos textos de animação contrariamente à proposta de Agost.

Atendendo à especificidade dos públicos infanto-juvenis, Karamitroglou (2000: 108) elabora uma taxonomia de PIJ dividida em 4 tipos: animação, imagem real, *puppet* e a combinação dos anteriores. Estes podem ainda ser emitidos em formato de filmes ou de séries.

Fazendo o cruzamento transdisciplinar entre os Estudos da Criança e os Estudos de Televisão, a investigação de Pereira (2007; 2009) apresenta os diferentes géneros de programas infanto-juvenis transmitidos nos 4 canais de sinal aberto em Portugal. A autora (2007: 68) divide-os nas seguintes categorias:

- ficção (onde se inserem séries filmadas, desenhos animados, filmes de grande metragem);
- teatro (peças de teatro infantil),
- informação,
- documentários e séries de divulgação;
- magazines (com intuitos marcadamente educativos e didácticos);

- recreativos/de entretenimento (concursos, circo);
- híbridos (programas 'contendor' em que são transmitidas rubricas que podem ser retiradas das categorias anteriores).

Ainda segundo Pereira (2007: 81), a maior parcela da programação infanto-juvenil, em Portugal, é atribuída à ficção. Numa análise posterior efectuada em 2009, esta autora (2009: 53) faz uma ligeira reformulação dessa tipologia, classificando os programas em géneros de ficção (que passa a incluir também telenovela e género misto/híbrido onde coexistem, por exemplo, animação com imagem real), documentário, informativo, desportivo, magazine, concursos/jogos e outros.

Conforme descrito na secção 2.2.1, a PIJ sofreu uma alteração significativa nos últimos anos, em boa medida, fruto das emissões dos canais por subscrição. Interessava agora actualizar esses dados e, para tal, foi replicada em 2013 a observação empreendida no ano de 2010 e 2012, no sentido de saber quais os géneros de programas infanto-juvenis mais significativos exibidos actualmente na televisão portuguesa. Assim, foi analisada a programação dos principais canais infanto-juvenis por subscrição – *Disney Channel*, *Nickelodeon*, *Sic K*, *Panda Biggs* a par da PIJ dos 4 canais de sinal aberto (RTP1; RTP2; SIC; TVI) e registados os dados obtidos.

Como se pode comprovar no Documento 4 - Grelha de PIJ 2013 – inserido no DVD apenso a esta tese, verificou-se que são emitidos sobretudo programas de desenhos animados, seja em 2D, 3D ou *stopmotion*, animação por bonecos manipulados e séries de imagem real e filmes de imagem real ou de animação. Em toda a programação visionada, são irrelevantes os momentos em que se transmitem reportagens, documentários ou passatempos. Este facto justifica, por si mesmo, a opção de distribuir a programação numa tipologia mais dinâmica e abrangente, onde o tipo de imagem se torna o elemento mais relevante. Deste modo, optei por conceber uma tipologia simplificada e adequada ao trabalho aqui apresentado, de acordo com os formatos televisivos transmitidos na actualidade.

Como se pode observar na Figura 14, esta versão adaptada da proposta de Pereira (2009) comporta três categorias de programas: ficção, entretenimento e informação/cultura.

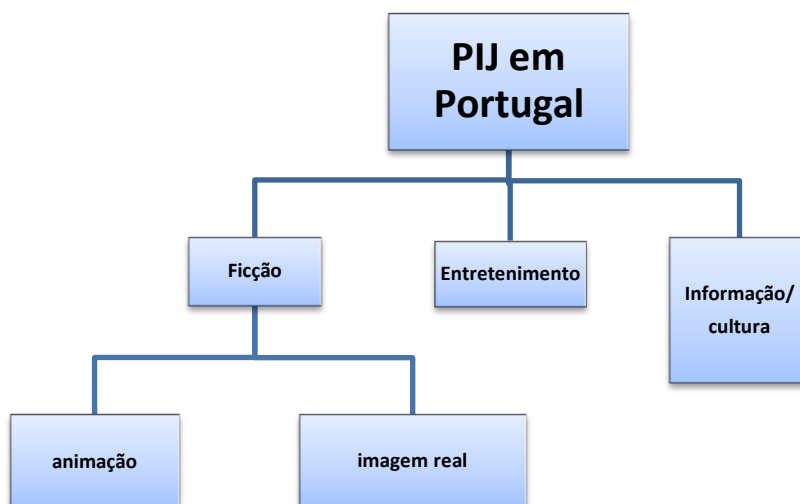


Figura 14 - Distribuição da tipologia de PIJ em Portugal

A categoria **Entretenimento** engloba concursos, jogos desportivos, programas de culinária, de entrevistas e de conselhos, bem como passatempos. São considerados de **Informação/Cultura**, as rubricas com conteúdos culturais, científicos ou informativos como reportagens, documentários e magazines. Os programas híbridos, ou seja, aqueles que comportam momentos de informação com passatempos, por exemplo, são incluídos na categoria em que existir predominância de um ou outro subgénero. A **Ficção** abrange filmes, telefilmes ou séries, divididos em animação ou imagem real. A subcategoria de animação compreende séries e filmes de animação, independentemente da técnica (2D, 3D ou *stopmotion*). Esta classificação inclui também as séries de bonecos manipulados porque, pese embora se tratar de imagem real, não implicam a actuação de figuras humanas. A imagem real ocorre no formato de série televisiva, bem como nas longas-metragens direccionadas para os públicos mais jovens. Nos formatos mistos, onde actuam personagens de figura humana e de animação, optar-se-á pela que for dominante.



Num segundo momento, interessava saber qual a proporção de animação em relação à imagem real é transmitida na televisão nacional. Os dados foram obtidos pela soma dos minutos emitidos, tendo sido feita a distinção entre os dias de semana e o fim-de-semana por se detectarem alterações significativas entre estes dois períodos.

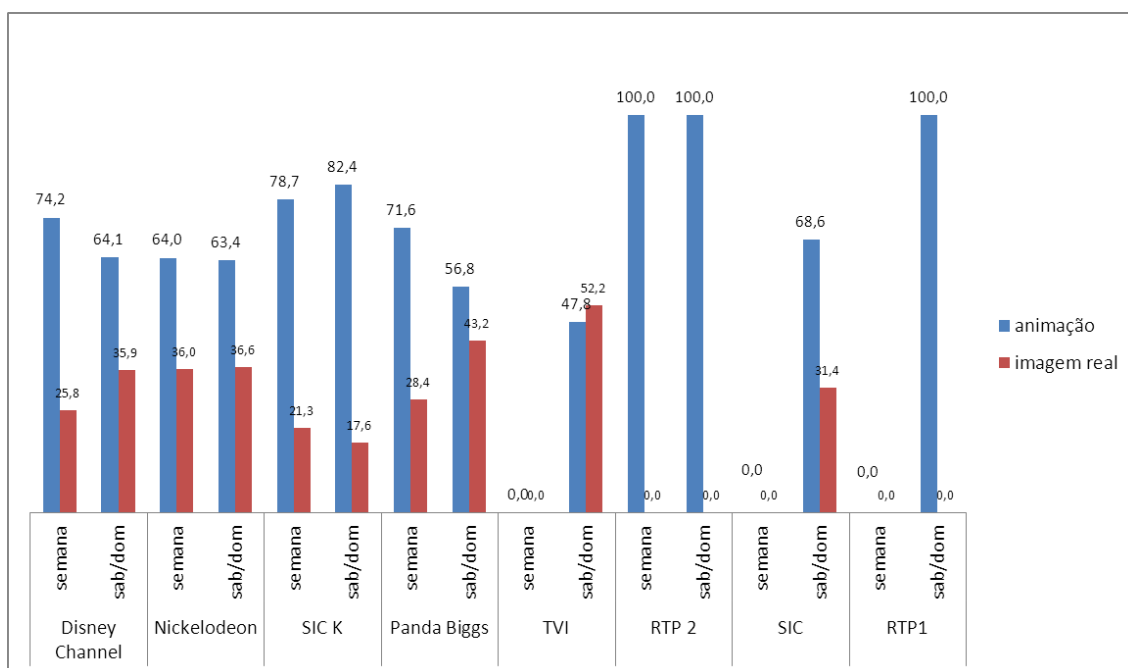


Tabela 4 – Percentagens diárias de animação e imagem real na PU na semana 7 em 2012

Como podemos verificar na Tabela 4, detectou-se a prevalência da animação em relação à imagem real. As diferenças obtidas explicam-se pelas opções programáticas de cada canal, no que toca aos vários segmentos etários. Os canais públicos, RTP1 e RTP2, transmitem exclusivamente animação, tentando abranger uma faixa etária mais alargada, enquanto os canais privados SIC e TVI eliminaram a PIJ dos dias de semana, optando por a concentrar no período dos fins-de-semana. Foi detectada a situação excepcional da TVI, em que o tempo de emissão de imagem real ultrapassa o de animação devido, sobretudo, a séries infanto-juvenis de produção portuguesa como *Inspector Max* e *Campeões e Detectives*.

Regra geral, os canais por subscrição infanto-juvenis transmitem mais animação do que imagem real. Salvo a SIC K, os três outros canais temáticos aumentaram o tempo de emissão de imagem real ao fim de semana comparativamente aos dias de semana, o que pode significar eventualmente uma estratégia de adaptação aos gostos e preferências dos adolescentes.

Dentro do formato de imagem real, procurou-se identificar os subgéneros mais relevantes. Nesta análise, apurou-se que as séries de imagem real se dividiam entre a ficção dramática ou a comédia com o predomínio das séries com cariz humorístico, em que muitas delas se destacaram pelo emprego do Riso Enlatado. Em termos quantitativos, em 2012, identificaram-se 32 séries de pendor humorístico (das quais 27 possuem Riso Enlatado) e 17 de ficção dramática como podemos observar no Anexo 3. Pode-se até alvitrar que a comédia se evidencia como o tipo de programa televisivo mais apelativo aos públicos infanto-juvenis, comprovado pela sua presença significativa nos canais emitidos em Portugal. Importa ainda referir que a programação televisiva portuguesa comporta um número relevante de reemissões de programas infanto-juvenis, estratégia usada para incrementar os tempos dedicados a este segmento etário sem aumento de custos (cf. Pereira, 2006: sp).

Em jeito de síntese preliminar, resultante da observação empírica efectuada, considero pertinente afirmar que a tipologia de programas televisivos infanto-juvenis é pouco diversificada e algo repetitiva. A concentração quase absoluta na ficção veio revelar a prevalência da animação sobre a imagem real. No entanto, nesta incursão ao território desconhecido da dobragem em Portugal, destacou-se a existência de um novo tipo de formato televisivo, com elevado potencial investigativo e que veio alterar decisivamente os hábitos e costumes do público infanto-juvenil: as *teencoms*.

#### 3.3.1 Das *sitcoms* às *teencoms*

No âmbito da dobragem dos produtos infanto-juvenis, impunha-se que o objecto deste estudo fosse um *corpus* representativo deste processo tradutivo. Conforme explicado na Introdução, as razões invocadas levaram à escolha do

objecto – as *teencoms* - séries de imagem real de natureza cómica. Após um breve enquadramento contextual dos vários tipos de comédia transmitidos em televisão, passarei então à enunciação e clarificação dos atributos específicos deste tipo de formato de comédia televisiva.

Quando se fala de Comédia enquanto género, a sua definição não é consensual nem inequívoca, marcada pela diversidade quer de formatos quer de aplicações. No entanto, aparentemente parece haver alguma facilidade em reconhecer um texto ou um produto de comédia. Neale (1980, citado em Chandler, 1997: 2) explica-o assim:

Specific genres tend to be easy to recognize intuitively but difficult (if not impossible) to define. Particular features which are characteristic of a genre are not normally unique to it; it is their relative prominence, combination and functions which are distinctive.

O critério de que ‘comédia é aquilo que nos faz rir’ é uma premissa simplista e falaciosa da abrangência conceptual do termo. Desde a sua génese, na formulação classicista dos géneros literários, a comédia foi sofrendo várias influências e transformações que deram lugar a uma certa miscigenação do termo. Neale e Krutnik (1990: 15) falam da heterogeneidade de formas e de convenções que a comédia envolve. Para estes autores, dois critérios parecem sobressair: o riso e os finais felizes. Ambos podem coexistir num dado momento ou excluir-se mutuamente nas várias formas narrativas ou não-narrativas em que a comédia se materializa.

Ciente de que as comédias produzidas para televisão revestem-se de vários géneros e formatos, partilho da formulação proposta pelo *British Comedy Guide*, pois apresenta uma tipologia ampla e transponível para o contexto televisivo português. Destaco alguns dos exemplos mais populares em Portugal: as séries de animação - *The Simpsons*, *Family Guy*, etc.; os “sketch-shows” - *Benny Hill Show*, 1955-69, *The Monty Python Flying Circus*, 1969-74; as comédias de *stand-up* - *Levanta-te e Ri*, 2004-06 e as *sitcoms* - *O Último a Sair*, 2011 (produção nacional); *Seinfeld* 1989-98; *Modern Family*, 2009-presente, entre muitas outras.

As *sitcoms*, que aqui nos interessam particularmente, representam uma forma de comédia em contexto narrativo, aquilo que Neale e Krutnik (1990: 26) apelidaram de “stories with happy endings”. Como explica o guionista Comparato (1995/2000: 463), a estrutura dramática baseia-se num conflito básico e outro secundário em que ambos se desenrolam de modo encadeado (introdução, complicação, consequência e [ir]relevância), aliada a uma técnica bem definida de pausas e diálogos.

Sucintamente, a *sitcom*, enquanto narrativa audiovisual, baseia-se na exploração de estímulos humorísticos, tanto a nível visual e sonoro como a nível verbal, podendo conter elementos dispersos de outros subgéneros: *slapstick*, comédia do absurdo, negra, verbal (*wit*). Em geral, a história desenrola-se através de peripécias de um determinado rol de personagens estereotipadas, interligadas em contextos diferentes, tanto familiares, profissionais ou em situações casuais. Partilho da definição de Grimm (1997: 379-380) por ser concisa e abrangente:

The sitcom is a typically American style of drama, in which the exposition, conflict, climax, and denouement all take place within a thirty minute episode. Generally, each episode depicts a specific comedic situation in the main characters' lives, with subsequent episodes building on previous ones, thus giving the viewers a general idea of the characters and the relationships between them.

Se recuarmos no tempo, vemos que as *sitcoms* têm as suas raízes no teatro de *vaudeville*, passando depois para as emissões radiofónicas, transmitidas a partir de 1929, nos Estados Unidos (cf. Neale e Krutnik, 1990: 210-211) e, só no pós-guerra, com a popularização do pequeno ecrã, se deu a migração para a televisão (Taflinger, 1996: sp).

O formato da *situation comedy* ou *sitcoms* foi replicado em vários contextos e enquadramentos, tal foi o sucesso junto dos espectadores, ao mesmo tempo que se tornou um filão comercial para produtores e distribuidores. Até então, os programas de comédia televisiva eram centrados no desempenho de um único actor ou comediante e obrigavam os guionistas a criar e a inventar histórias renovadas em cada semana, de modo a manter a audiência interessada (cf. Tueth, 2005: 23). As *sitcoms* contornavam este problema porque possibilitavam a reutilização das mesmas personagens num espaço e tempo pré-

determinados, embora exigissem a criação de situações tendencialmente divertidas em cada episódio.

Vários estudos (Claessens e Dhoest, 2010; Feuer, 2001) apontam para que as causas desta popularidade possam ser a identificação da audiência com as personagens, a plausibilidade das situações com a realidade de cada um de nós e o prazer que o humor e o riso que a televisão de entretenimento nos proporciona. A este respeito, Morreall (2009: 55) acredita que:

watching humor on television is even stronger evidence that humor is essentially a social pleasure. (...) We see and hear other people laughing, and we laugh. Many sitcoms are recorded in front of an audience, and though we don't see them, we hear their laughter, again to make the experience social. Even sitcoms that are not recorded in front of an audience usually add a "laugh track" to create the same social feeling.

Tanto filmadas ao vivo perante uma audiência, ou inserindo a faixa do riso na pós-produção, destacam-se as séries norte-americanas, *I Love Lucy* (1951 – 1957), *Uma família às direitas*, no original *All in the family* (Bud Yorkin Productions 1971-1979), *Friends* (Bright/Kauffman/Crane Productions 1994-2004), *Seinfeld* (Castle Rock, 1990-1998) ou de produção britânica como *Allô, Allô* (BBC, 1982-1992) que, entre muitas outras, obtiveram grande aceitação nos seus países de origem tendo sido traduzidas e transmitidas em muitos países, entre eles Portugal.

Durante as décadas de 50, 60 e 70, a par da evolução e propagação das *sitcoms* nos Estados Unidos, assistiu-se a uma tomada de consciência da importância social, cultural, política (e claro, comercial) das camadas adolescentes e jovens, fruto da cultura *pop* emergente. Em Hollywood, a indústria cinematográfica, atenta às exigências e anseios deste novo público, não tardou a produzir e a vender um novo género de filme: os *teenpics* (cf. Doherty, 2002: 14). Ao invés, em televisão, poucas foram as séries protagonizadas por crianças ou jovens. A sua inclusão nestes programas remetia para um contexto familiar ou escolar, até porque, como refere Tueth (2005: 84):

prime-time television was being targeted not toward teenagers but toward the family at large. Television viewing was, and still is, largely an activity shared by the entire family.

Antes da expansão televisiva operada nos anos 90, encontramos, em Portugal, alguns exemplos de séries cómicas, protagonizadas por jovens mas com um cariz familiar. Assim, *Quem Sai Aos Seus*, no original *Family Ties* (1982 – 1989), produção da NBC, transmitida com legendas em Português, foi um grande sucesso junto de crianças e adolescentes, em boa medida, pelo facto dos protagonistas serem personagens adolescentes. Também as séries *Parker Lewis* (FOX, 1990 – 1993), *O Príncipe de Bel-Air*, no original *The Fresh Prince of Bel-Air* (NBC, 1990-1996) ou *Saved by the Bell* (NBC 1989 – 1993) foram transmitidas em Portugal na década de 90 e legendadas.

Durante os anos 90, coincidindo com o início da MTV e dos canais temáticos por subscrição dedicados a públicos jovens, verificou-se um aumento regular de emissões semanais deste subgénero televisivo. Muito por causa do sucesso das *sitcoms*, o formato foi adaptado para atrair e agradar a uma audiência mais jovem, embora com alterações significativas.

Com base em alguns dados obtidos empiricamente, este fenómeno explica-se sob dois prismas: analisando a oferta televisiva e o *share* de audiência. No primeiro caso, a oferta tem vindo gradualmente a crescer. Como se pode verificar no Anexo 3, a informação obtida nas páginas da Internet dos canais portugueses, tanto de sinal aberto como por subscrição, revelou que, desde 2000 até 2012, já foram emitidas cerca de 32 comédias juvenis, sendo que algumas ainda se mantêm no ar. Se considerarmos que estas séries são geralmente compostas por duas ou mais temporadas, em que cada uma comporta mais de 20 episódios (de duração superior a 20 minutos) que são transmitidos e retransmitidos em inúmeras ocasiões, estaremos, a meu ver, perante um fenómeno televisivo significativo, com grande impacto comunicativo junto deste segmento etário. A título exemplificativo, vejam-se os números de algumas *teencoms*, algumas das quais integram o meu *corpus*:

- *Hannah Montana* - 4 temporadas com 96 episódios;
- *Feiticeiros de Waverly Place* - 4 temporadas com 106 episódios;
- *Sunny entre estrelas* - 2 temporadas com 47 episódios;

- *Zack e Cody: todos a bordo* - 3 temporadas com 87 episódios;
- *Big Time Rush* - 3 temporadas com 61 episódios

Quanto às quotas de audiência, assinala-se a presença significativa das comédias infanto-juvenis na lista de PIJ, fornecida pela Marktest, relativa aos primeiros seis meses de 2012, como se pode verificar na Figura 15. Considero este dado relevante, não tanto pelo *share* de audiência atingido, mas sobretudo pela presença recorrente nos vários canais, o que pode indiciar a concorrência directa com a animação que, como vimos anteriormente, em termos de tempo de emissão é proporcionalmente muito superior.

#### Programação Infantil/Juvenil

de 1 de Janeiro de 2012 a 30 de Junho de 2012

Universo: 1.147.800 indivíduos

Canal	Descrição	Idade 4/14			
		rat%	shr%	rat#	
1	SIC	TWEEN BOX	5,7	30,9	65,0
2	SIC	SUPER-HEROIS	4,7	25,6	53,9
3		DISNEY KIDS	4,4	32,6	50,1
4	TVI	HANNAH MONTANA	4,2	23,7	48,2
5		HANNAH MONTANA FOREVER	3,7	20,1	42,1
6	Panda	O VERDOCAS E O DESPORTO	3,0	14,6	35,0
7	Disney Channel	OS FETICEIROS DE WAVERLY PLACE	2,8	9,9	32,4
8	SIC	TWEEN BOX	2,5	19,0	28,9
9	Disney Channel	HANNAH MONTANA FOREVER	2,5	5,9	28,2
10		BRANDY & MR. WHISKERS	2,4	16,9	28,0
11		LAB RATS: AVANÇO EXCLUSIVO	2,4	10,8	27,1
12		LAB RATS	2,3	9,9	26,3
13		A MINHA BANDA	2,3	9,3	25,9
14		HANNAH MONTANA	2,2	7,1	25,1
15	Panda	DEX HAMILTON	2,2	8,8	24,9
16	TVI	SPONGEBOB SQUAREPANTS	2,1	23,9	24,3
17	Panda	O PEQUENO NICOLAS	2,1	9,5	24,3
18	Disney Channel	SHAKE IT UP	2,1	8,7	24,2
19	Panda	FIFI E AS FLORZINHAS	2,1	9,2	24,0
20	Disney Channel	ZEKE E LUTHER	2,1	7,5	24,0

Fonte: Grupo Marktest  
dados retirados do MMW/Telereport/Audipanel

Figura 15 - Programas infanto-juvenis mais vistos no primeiro semestre de 2012

Tanto quanto me foi possível indagar, não existem, à data, estudos académicos sobre este subgénero televisivo, e as referências encontradas na Internet limitam-se a uma secção na *Wikipedia* dedicada às *teen sitcoms*. Sem mencionar fontes, define-as como séries televisivas cómicas, dirigidas a

adolescentes mas igualmente populares junto de jovens adultos e pré-adolescentes<sup>15</sup>.

Na tese de Baños (2009: 44), faz-se menção da hibridização que as *sitcoms* têm registado, fruto da intenção de criar produtos específicos para determinadas audiências especiais, como o público juvenil ou a comunidade homossexual (com a referência ao título *Will & Grace*). Para a autora, o factor distintivo parecer ser exclusivamente o segmento etário dos destinatários o que, a meu ver, é manifestamente insuficiente.

Entendo que estamos perante um novo formato de comédia televisiva, uma variante das *sitcoms* a que chamo de **teencom**. Trata-se de uma tipologia televisiva composta por sequências curtas de histórias, por um ritmo acelerado da acção, e um discurso pautado por estruturas discursivas simples com um pendor humorístico de fácil compreensão e assimilação pelos espectadores mais jovens.

Impõe-se, antes de mais, caracterizar as propriedades inerentes às *teencoms* analisando-as sob dois prismas: 1) a especificidade do discurso narrativo televisivo; 2) exploração dos recursos técnico-compositivos. Ambos contribuem para a construção semiótica do produto audiovisual, embora com funções distintas. Entendo que o uso específico do conceito de discurso narrativo se aplica neste contexto às funções endógenas do produto televisivo com vista ao desenvolvimento da narrativa, das personagens e, em especial, do humor.

A respeito da especificidade do discurso narrativo televisivo, recuperei a proposta de Veiga (2006: 182) quando fala de “mecanismos discursivos semântico-pragmáticos” existentes nos textos humorísticos. No caso concreto, as interacções locutórias entre personagens estão em consonância com o seu estrato etário ao que subjaz uma propensão humorística. Os diálogos são construídos com o propósito específico de provocar comicidade porque se alguém se ri, rir-nos também. Outro aspecto definidor é a tessitura narrativa, pautada pela evolução circular da história, ou seja, a acção inicia-se e termina no curso de um episódio sem deixar pontas soltas. Em algumas séries, verifica-

---

<sup>15</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Teen\\_sitcom](http://en.wikipedia.org/wiki/Teen_sitcom) acedido a 5.11.2012



se ainda uma narrativa dupla, ou seja, dois enredos que coexistem alternadamente num mesmo episódio e não se entrecruzam. Estas ocorrências criam uma dinâmica narrativa mais eficaz, sem momentos de pausa, aumentando o ritmo e mantendo a atenção do espectador. A caracterização psicológica das personagens é elementar, manifestando comportamentos expectáveis de acordo com a sua função narrativa ao longo de toda a série. No caso das séries filmadas ao vivo (ou não), a audiência é participativa e interventiva e reage de acordo com determinadas situações, falas e emoções.

Acresce ainda a configuração do humor que, no caso específico das *teencoms*, se baseia numa cumplicidade verbo-audiovisual. Existe uma homogeneidade do discurso humorístico, baseado na interacção dos contextos visuais e acústicos com os elementos linguísticos. É o humor que garante a coerência audiovisual do produto, no sentido em que todos os elementos se fundem com esse intuito.

Retomando a contextualização teórica do humor, reconhece-se nesta recente tipologia televisiva, um revivalismo daquilo que Critchley (2002: 11) chama de “comedy of recognition – simply seeks to reinforce consensus and in no way seeks to criticize the established order or change the situation in which we find ourselves.” Este tipo de humor acontece com o simples intuito da diversão do espectador, pretende brincar com a situação de forma benigna.

Voltemos agora ao segundo ponto no qual falamos dos recursos técnico-compositivos que, pela sua função e importância, vão afectar a composição final das *teencoms*. Foi-me possível detectar empiricamente determinadas características a nível visual e sonoro que passo a explicitar.

No plano da imagem, as sequências narrativas têm uma duração curta (média de três minutos/cena) e são divididas por uma imagem fixa ou dinâmica (consoante as séries) que assinala essa separação. Na maioria dos casos, os planos são filmados através do uso de três câmaras, que simulam o olhar da assistência (à semelhança do teatro) mas cuja presença não é apreendida pelas personagens, tornando-se uma espécie de *voyeurismo* consentido. Os *close-ups* são também elementos semióticos significativos, regra geral, porque comportam uma elevada carga humorística.

A nível sonoro, a exploração intensiva da música (diegética ou extra-diegética) e dos efeitos sonoros, adstritos quer às personagens quer às situações são mais significativos neste subgénero, em comparação com as *sitcoms*. Trata-se do ‘valor acrescentado’ ou *added value* que Chion (1990: 5) refere como “the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression”. Nesta tipologia, os sons transportam uma carga referencial com propensão humorística, construída através da complementaridade, imitação ou oposição ao contexto verbo-visual.

É neste contexto que damos conta da (quase) omnipresença de um componente auditivo exogéneo, designado por Riso Enlatado (RE) já anteriormente explicitado (secção 1.6). Enquanto recurso técnico-compositivo, trata-se de um indicador de comicidade mas, sobretudo, de um elemento fortemente condicionador da tradução. Significa isto que este elemento semiótico vai ‘obrigar’ o tradutor a encontrar soluções que respondam ao estímulo humorístico, e provoquem uma resposta cognitiva similar à do texto de partida. Se não existir o mesmo estímulo, subjacente ao texto original e que provocou a inserção do RE, o público receptor fica defraudado e incapaz de decodificar a mensagem. Simulando artificialmente a presença de uma plateia, este efeito sonoro é usado como um modo de assinalar a comicidade, apontando claramente as ocorrências humorísticas, mas também de legitimar o comportamento porque, associando-se ao riso, o espectador torna-se parte de um todo, de uma comunidade.

Em resumo, procurou-se neste capítulo assinalar as características do público infanto-juvenil e atentar à especificidade da dobragem vocacionada para este tipo de espectador, observando, em particular, os produtos audiovisuais emitidos na televisão portuguesa. Detectou-se o predomínio de um novo tipo de programa humorístico – as *teencoms* - produzidas especificamente para os públicos mais jovens e dobradas em língua portuguesa. Esta re-invenção das *sitcoms* norte-americanas pauta-se pela inclusão frequente e ubíqua dos risos e gargalhadas artificiais numa faixa sonora identificada como RE.

Posto isto, após passar em revista a evolução histórica da dobragem em Portugal, reflectir sobre o enquadramento actual do produto audiovisual

dobrado e analisar a especificidade do público infanto-juvenil, pretendo dar conta no capítulo seguinte do meu estudo de caso focalizado na dobragem em Portugal, através da observação e da análise empírica das *teencoms*. Por intermédio de uma amostra representativa, tentar-se-á identificar as estratégias adoptadas na transferência interlinguística e aferir as eventuais perdas de carga humorística. Pretende-se, assim, contribuir para uma melhor compreensão da dobragem em Portugal e perceber o impacto que este novo fenómeno pode ter no futuro.



## Capítulo 4 - Estudo de Caso: A Tradução do Humor na Dobragem das *Teencoms* Norte-Americanas

Instead, we theorists should seek to be descriptive,  
to describe, to explain and understand what translators do actually do,  
not stipulate what they ought to do.  
Chesterman e Wagner (2002: 2)

Em Portugal, estamos perante uma mudança nos comportamentos e nos hábitos face à realidade audiovisual, um paradigma que, até há pouco tempo, estava dominado pela legendagem. Na base desta alteração, parece estar um fenómeno que está a ganhar maior relevância, como opção tradutiva na televisão portuguesa: a aceitação “inconsciente” da dobragem. Ainda que os programas infanto-juvenis de animação sejam há algum tempo emitidos com dobragem em português (cf. secção 2.2), a dobragem de produtos de imagem real está a impor-se gradualmente e o público infanto-juvenil mostra uma crescente apetência por estes produtos, contribuindo, assim, para um consumo significativo da dobragem.

Para melhor compreender o fenómeno, torna-se essencial aprofundar a dobragem em Portugal, através de um estudo de caso. Esta análise empírica fundamenta-se nos pressupostos teóricos apresentados nos capítulos anteriores e com ela pretende-se, assim, cumprir os dois objectivos apresentados na Introdução: **descrever e compreender o fenómeno e aferir as razões da apetência destes produtos pelos mais jovens.**

Tomando como ponto de partida a quantidade e a diversidade de produtos audiovisuais dobrados e passíveis de investigação empírica (ver secção 3.3), impunha-se seleccionar um produto que pudesse ser representativo e válido com vista a um estudo deste tipo.

Os critérios desta escolha prendem-se com a novidade do objecto e o seu potencial de análise. Partindo do geral para o específico, colocou-se a hipótese de escolha entre produtos transmitidos na televisão ou cinema, tendo a escolha

recaído na dobragem de produtos televisivos por esta apresentar um maior impacto comunicativo em termos de número de espectadores.

Neste âmbito, a segunda opção residiu entre produtos de animação ou de imagem real. De novo, o critério adoptado foi o da novidade do fenómeno. Relembre-se que, em Portugal, a dobragem do cinema de animação teve início em 1995, embora existisse anteriormente a dobragem de programas de animação emitidos em televisão (cf. secção 2.2). Em relação a programas de imagem real, a legendagem manter-se-ia como opção preferencial até metade da primeira década do século XXI, enquanto a dobragem surgia como um fenómeno esporádico, sem grande visibilidade ou aceitação na televisão portuguesa, como foi mencionado por Jorge Paupério (comunicação pessoal) a propósito da exibição da série juvenil norte-americana *Dawson's Creek*, opinião já citada na Introdução:

não teve o destaque que nós gostaríamos que tivesse, porque as primeiras séries não contribuíram muito para o êxito da série, tivemos grandes críticos... aqui em Portugal sempre tivemos esta mania de ser contra a dobragem que é uma coisa completamente disparatada.

A introdução gradual dos programas dobrados produzidos pela *Disney* nos canais de sinal aberto e, posteriormente, a sua disponibilização dos canais temáticos por subscrição, por exemplo, no *Disney Channel* e *Nickelodeon*, levou a uma maior abertura e receptividade em relação à dobragem de imagem real. Assim, a mudança observada prende-se com a exibição de produtos de imagem real que, até há uma década, eram legendados e que são agora dobrados. Além disso, a opção por produtos de imagem real justifica-se igualmente pelo sucesso global de séries infanto-juvenis junto dos espectadores mais jovens, o que se explica, segundo Reis (2012: 56), pela identificação do público-alvo com as personagens e pelo forte componente musical de algumas delas. A nível tradutivo, o processo da dobragem de imagem real comporta alguns desafios suplementares, em particular, a nível do sincronismo labial, como foi referido na secção 1.3.1.

Dadas as circunstâncias já citadas e baseando-me na mudança verificada, fui levada a direccionar a minha investigação para o produto com maior número de ocorrências dobradas na televisão em Portugal. Ao observarmos a realidade da

programação infanto-juvenil, verificamos que a comicidade está presente em um grande número de produtos audiovisuais (cf. Anexo 3). Verifiquei assim o predomínio de séries infanto-juvenis com pendor humorístico sobre as séries de ficção dramática, o que, por último, justifica a escolha das *teencoms* como objecto desta investigação. A natureza indefinível e volátil do humor parece ganhar uma certa estabilização conceptual e formal nestes produtos. As *teencoms* apresentam elementos discursivos e textuais recorrentes como, por exemplo, os mecanismos de estimulação humorística e as estruturas formais, como a construção narrativa circular, a que fiz referência na secção 3.3.1. Todos estes factores contribuem para que se considere que a análise de *teencoms* será válida e representativa do fenómeno da dobragem em Portugal.

Ainda em relação ao humor, é consensual afirmar-se que a sua tradução apresenta um grau elevado de complexidade (cf. 1.5.1), em boa medida devido às distintas conceptualizações do humor, em diferentes culturas e comunidades. No entanto, a esta afirmação opõe-se a quantidade incomensurável de produtos audiovisuais legendados ou dobrados com componentes humorísticos à escala mundial (cf. Díaz Cintas, 2001a: 120), para que concorrem vários factores, entre os quais a globalização da indústria audiovisual e uma certa homogeneização cultural, criada pela disseminação destes produtos. Por tudo isto, em minha opinião, a transferência interlinguística do humor afigura-se, na óptica do investigador, como uma das áreas mais produtivas e reveladoras do fenómeno da dobragem.

Tendo em mente Chiaro (2011: 373) que afirma que “translators and translations have to come to terms with and deal with the possibility of not recognizing a humorous stimuli”, também o investigador deve ter esta noção e procurar evitar as premissas subjectivas na detecção do humor. Neste sentido, o riso pode ser um indício físico da presença do humor, embora isso nem sempre aconteça (vide secção 1.5). O facto de a maioria das séries infanto-juvenis humorísticas transmitidas pela televisão portuguesa serem pautadas por inserções sistemáticas de Riso Enlatado (RE) é significativo, pois denota que as *teencoms* promovem uma conexão indissociável entre o humor e o riso. Na base desta relação dialógica, existe o entendimento do humor como um

estímulo e o riso como resposta ou reacção, em que o texto humorístico assume como seu objectivo último o de fazer rir o receptor.

Reflectindo sobre a utilização deliberada do RE na produção deste tipo de programas, sobre os seus objectivos e intenções, verifiquei que este fenómeno cinge-se a séries de imagem real em que o género da comédia prevalece e onde se pretende, assim, simular a presença de uma audiência 'ao vivo', que se ri perante as situações humorísticas, estimulando e potenciando reacções do público em sincronia com os momentos de comicidade da série.

Sendo o RE uma marca inequívoca da comicidade no texto de partida, a presença deste artifício sonoro pode funcionar como método identificador das ocorrências humorísticas, tal como preconizado por Pelsmaekers e Van Besien (2002: 247):

The laughtrack provided us with a useful yardstick to select those utterances that were intended to have a humourous effect. In other words, the canned laughter functioned as a kind of exemplar perlocution.

Conquanto o RE sirva como indicador manifesto da presença do humor no texto original, esse elemento aporta um grau muito elevado de restrição ao processo tradutivo. Ao sinalizar acusticamente as instâncias cómicas através de gargalhadas vindas de uma hipotética audiência, o humor passa a ser 'tangível' e o tradutor vê-se 'obrigado' a recriar essa comicidade o que, para Romero Fresco (2006: 142), se afigura como mais uma limitação audiovisual, tornando a dobragem uma forma de tradução vulnerável.

Com o RE, inverte-se o processo natural do humor (vide Figura 16). Regra geral, a presença do humor provoca o riso; esta é a consequência natural, é a reacção fisiológica ao humor. Nos produtos com RE, este sinaliza acusticamente a presença do humor. Considerando que o RE resulta das manifestações humorísticas do texto original, a não replicação da comicidade no produto dobrado significa um desfasamento no processo natural do humor, o que implica um eventual desconforto e estranheza da parte do espectador.



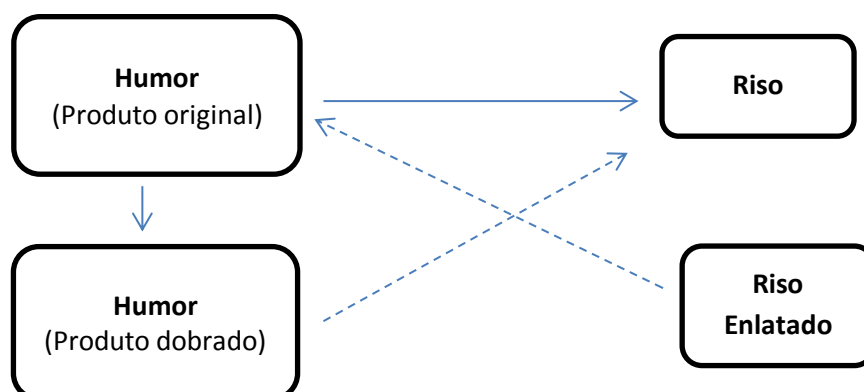


Figura 16 – Relação conceptual do humor e do riso

Deste modo, e tendo em mente os propósitos desta investigação, a inserção do RE nas *teencoms* dobradas deve funcionar também como um indício da presença do humor. No entanto, procurei também detectar e explorar outras instâncias audiovisuais similares não pautadas pelo recurso ao RE e, assim, analisar quais os procedimentos tradutivos utilizados nesses produtos, bem como verificar se a comicidade se mantém, baseando-se nos mesmos estímulos humorísticos.

#### 4.1 Enquadramento conceptual do estudo empírico

Com o intuito de compreender o fenómeno da dobragem em Portugal, na sua concretização em produtos palpáveis, impunha-se encontrar um modelo teórico metodológico que se adaptasse à especificidade do objecto, do público-alvo e dos objectivos propostos. Na verdade, a índole singular do texto audiovisual humorístico para este público-alvo evidencia-se a nível discursivo, imagético e acústico, quer na linguagem simplista dos diálogos, quer nas acções infantis das personagens, quer nas situações caricatas. Mais ainda: como refere Chambers (citado em Kleeman, 2006: 24) “kids and teens laugh at different

things. Boys and girls laugh at different things”, a propósito das idiossincrasias que caracterizam este público.

No que toca aos Estudos do Humor, a maioria das contextualizações teóricas apoia-se na análise da interacção conversacional dos adultos (Berger, 1993) ou resulta do estudo de piadas ou anedotas (Raskin, 1979; Attardo & Raskin, 1991). No âmbito da TAV, verificamos que as propostas de Chiaro (2005), Martínez Sierra (2004), Zabalbeascoa (1996) ou Veiga (2006) aplicam-se a produtos audiovisuais generalistas, e não se coadunam à especificidade do universo infanto-juvenil.

Impunha-se, assim, propor um modelo de análise específico e adequado aos objectivos traçados para este estudo de caso. Tornou-se necessário cruzar diferentes domínios de conhecimento nas áreas da TAV, da Psicologia Infantil e dos Estudos de Televisão para a Infância de modo a melhor enquadrar teoricamente o estudo aqui em apreciação.

No âmbito da tradução do humor audiovisual direccionado para o público infanto-juvenil, destaca-se a tese de doutoramento de Iglésias Gomez (2009) onde se faz uma leitura diacrónica e comparativa das várias versões dobradas dos filmes da *Disney* em língua espanhola. Um dos critérios de análise adoptado por este autor foi o tratamento tradutivo do humor na filmografia *Disney*, dividindo a sua pesquisa com base em dois parâmetros distintos: a tradução do humor linguístico com apoio visual e sem apoio visual. Esta divisão justifica-se porque, na opinião de Iglésias Gomez (2009: 335), grande parte do humor infanto-juvenil é veiculado pela imagem pois:

se trata de un **humor de situación**, de enredos y confusiones que empiezan con muecas y payasadas y terminan con porrazos y persecuciones; en definitiva, el tipo **de humor visual** al que tan bien se prestan el dibujo animado y la caricatura, y que cultivan la mayor parte de las series y películas de este género. Por estar basado en la imagen, esta clase de humor funciona “internacionalmente” y, como el espectáculo de un mimo, no precisa la ayuda de la palabra ni, por ende, del traductor. (meu destaque)

São, porém, as unidades linguísticas, aquelas que o tradutor pode manipular e que podem também ser condicionadas, ou não, pela imagem. Contribuindo com exemplos retirados de diferentes filmes e versões dobradas, este

investigador (2009: 361) reforça a valoração do sema visual nos conteúdos infanto-juvenis, aconselhando a uma tradução funcional mais focalizada na replicação do efeito humorístico no texto de chegada.

No domínio da Psicologia, a pesquisa levada a cabo por Buijzen e Valkenburg (2004: 164), com base na observação empírica de anúncios televisivos cómicos, circunscreveu sete categorias no humor veiculado para os segmentos etários mais jovens. São eles: o *slapstick*, a surpresa, a ironia, a palhaçada, a sátira, os mal-entendidos e a paródia. Esta tipificação engloba, na sua essência, as três principais teorias do humor, a saber: a incongruência, o tipo de abordagem mais inócuo para os intervenientes porque envolve a palhaçada, a surpresa e os mal-entendidos; a superioridade em que a sátira, a paródia ou a ironia significam rir dos mais desafortunados; e a libertação através do contacto físico entre os agentes humorísticos a que se designou de *slapstick*.

Na área dos Estudos de Televisão para a Infância (*IZI*, s.d.), a pesquisa de Schlote (2006) debruçou-se sobre as técnicas de humor usadas nas comédias televisivas. A sua pesquisa resultou numa classificação abrangente e dinâmica dos elementos cómicos em produtos audiovisuais infanto-juvenis, fruto do visionamento e da análise de programas de animação e de imagem real.

Schlote (2006: 55-57) propôs, assim, uma taxonomia ascendente em grau de complexidade, distinta a 4 níveis:

- A nível **estético**, em que a imagem ou o som percebidos pelo espectador se afastam daquilo que seria expectável; pode efectivar-se através de efeitos técnicos (câmara-lenta, sons cómicos, bandas sonoras, etc.), movimentos exagerados ou incidentes inesperados, entre outros;
- A nível da **acção**, manifestando-se através do desvio dos padrões normais de actuação, seja através de tropelias, de brincadeiras sem sentido, de actos absurdos ou exagerados, seja pelo recurso ao humor escatológico;
- A nível da **linguagem**, reportando-se particularmente aos jogos de palavras e anedotas, ou a recursos estilísticos como aliteraões, ambiguidades e polissemias, metáforas ilógicas, ironia, entre outros;

- A nível da **narração** em que o humor é gerado a partir de uma sequência de situações protagonizadas por personagens ou objectos na forma de provocações deliberadas (*teasing*), de pregar partidas, de defraudar as expectativas ou de escarnecer as hierarquias.

Acrescente-se que Schlote (2006) identificou ainda dois outros níveis potenciadores da comicidade, através das personagens, por comportamentos atípicos ou traços exagerados de carácter, e através da intertextualidade, com recurso a referências a outros programas ou textos que potenciam a intencionalidade humorística.

A combinação das teorias de Iglésias Gomez (2009), de Buijzen e Valkenburg (2004) bem como a de Schlote (2006) serviram de fundamentos teóricos na concepção de um modelo de análise novo, apresentado neste trabalho.

Foram tomados como ponto de partida estudos que levassem em linha de conta a especificidade dos espectadores e dos produtos audiovisuais, apresentando propostas de análise investigativa, derivadas de diferentes domínios do saber, o que contribuiu para a percepção crescente da interdisciplinaridade da TAV.

#### 4.2. Apresentação do *corpus*

Privilegiando o humor como um microcosmos de elevado potencial de análise da dobragem em Portugal e, entre os vários produtos e meios em que a dobragem se manifesta, a escolha do meu objecto de investigação empírico recaiu sobre as *teencoms*. Atendendo ao incremento deste produto, realidade emergente no contexto televisivo português, foram seleccionadas quatro *teencoms*, que se pautam pela presença de factores estilísticos e formais idênticos (vide secção 3.3.1), três das quais escolhidas pelo recurso ao RE e uma quarta, que funcionou como grupo de controlo. Em cada série, foram analisados dois episódios, escolhidos aleatoriamente, com o propósito de assegurar alguma consistência metodológica. Aparte disto, a opção pela análise de quatro títulos diferentes de *teencoms* justifica-se pela necessidade

de verificar se os parâmetros humorísticos encontrados numa só amostra se verificavam noutros exemplos.

Assim, os títulos são os seguintes:

- ***Hannah Montana*** (2006-2011). Disney Channel (canal original)
  - Me and Mr. Jonas and Mr. Jonas and Mr. Jonas. 2ª temporada, episódio 16;
  - The Way We Almost Weren't. 2ª temporada, episódio 23
  
- ***Wizards of Waverly Place / Feiticeiros de Waverly Place*** (2007-2012). Disney Channel (canal original)
  - Crazy Ten Minute Sale. 1ª temporada, episódio 1;
  - Alex's Choice. 1ª temporada, episódio 7
  
- ***Sonny with a chance / Sunny entre Estrelas*** (2009-2011). Disney Channel (canal original)
  - Tales From the Prop House. 1ª temporada, episódio 15;
  - Guess Who's Coming to Guest Star. 1ª temporada, episódio 17
  
- ***Big Time Rush*** (2009-2013). Nickelodeon (canal original)
  - Big Time Blogger. 1ª temporada, episódio 13;
  - Big Time Dance. 1ª temporada, episódio 15

Em primeiro lugar, a selecção destas *teencoms* teve por base factores operacionais, já que a sua compilação dependeu do facto de estas séries terem sido transmitidas na televisão portuguesa e estarem à venda em formato DVD. Só assim se poderia ter acesso à versão original e à versão dobrada em português europeu, de modo a poder proceder a uma análise comparativa.

Por outro lado, a questão do predomínio do canal *Disney* no meu *corpus* deveu-se particularmente à hegemonia desta distribuidora internacional no panorama televisivo português, o que se deve, essencialmente, ao facto desta empresa multinacional ser detentora de grande parte do mercado audiovisual infanto-juvenil mundial. A título exemplificativo, no ano de 2008, a *Walt Disney Corporation* foi o líder de audiências em 17 países no segmento de canais

temáticos dedicados aos estratos infantis, de acordo com os dados divulgados na Internet<sup>16</sup>. Do mesmo modo, a Directora de Marketing do *Disney Channel*, Patrícia Reis (2012), assinala alguns dados relevantes sobre este canal infanto-juvenil, a saber, a sua presença internacional em 169 países, distribuído em 35 línguas diferentes. Além do carácter universal dos produtos audiovisuais *Disney*, destaque-se o aumento de espectadores em Portugal, passando de 150.000 espectadores para 2,4 milhões em dez anos, o que catapultou este canal para a liderança do mercado audiovisual infanto-juvenil português.

Acresce ainda que os produtos audiovisuais revelaram características estéticas e culturais determinantes, de acordo com Di Giovanni (2003: 207) conquanto esta autora se refira especificamente aos filmes de animação:

what is unique to Disney animated films is the great emphasis laid upon creating happiness through an illusion of reality (...) a clever balance between realism and fantasy, novelty and standardization, up-to-date as well as timeless references, thus appealing to young but also adult viewers in every corner of the earth.

Para além disso, Di Giovanni (2007: 96) explica esta empatia pela *Disney* porque “by their being easily identified and interpreted by viewers, cultural stereotypes abound in mainstream cinema as well as, of course, in animated features”. No entanto, a autora (2007: 99) adverte que estes estereótipos culturais são frequentemente “on the verbal level, conveyors of humour, puns and gags”, factores que podem acrescer dificuldades à transferência interlinguística.

Na construção deste *corpus* paralelo, procurou-se ainda encontrar uma instância exemplificativa de *teencom* sem RE, que operasse como uma amostra de controlo. O facto de um número reduzido de comédias infanto-juvenis não recorrer ao RE limitou o leque de escolhas. Acrescia, ainda, a necessidade de encontrar séries comercializadas em DVD com a versão portuguesa e inglesa de modo a poder comparar as respectivas versões. Assim, a escolha de uma *teencom* sem RE, exibida em Portugal e vendida em

---

<sup>16</sup> Estes dados foram recolhidos da página oficial da *Walt Disney International*, e que pode ser consultada na bibliografia.

DVD, ficou reduzida a *Big Time Rush*, uma série produzida pela *Nickelodeon*, uma empresa do grupo internacional *Viacom*.

Em contra ciclo com os outros episódios exemplificativos produzidos pela *Disney*, esta *teencom* não faz uso do RE, o que não é de todo accidental ou arbitrário, já que este produto integra uma multiplicidade de ruídos como “cartoon cuts and noises and musical cues” (Lloyd, 2010). A diversidade de efeitos sonoros (onomatopeicos, musicais, etc.) serve para induzir diferentes sensações ou emoções, como refere Rodríguez (1998: 44) “esos paisajes sonoros son fuertes inductores de estados emocionales”. Recupera-se, assim, um comportamento similar àquele identificado com o RE, em si mesmo também indutor de reacções comportamentais e estados emocionais. Em meu entender, a sua inclusão pretende induzir o riso, potenciando o valor cómico da narrativa audiovisual, em particular junto do público infanto-juvenil, o que vai ao encontro da opinião de Sonnenschein (2001: 143) quando diz que “the possibility of fun acoustical games and playful mimicking invite children to participate and can be greatly helpful elements for comedy films.”

Em síntese, a construção do *corpus* foi empreendida a dois níveis: 1) com base numa análise comparativa entre o texto de partida (em língua inglesa) e o texto de chegada (em língua portuguesa) do mesmo produto audiovisual e 2) recorrendo a um *corpus* paralelo constituído por 4 *teencoms* diferentes mas estilística e formalmente comparáveis.

Passo a apresentar as oito amostras do *corpus* onde se indica sumariamente o título do episódio em português e em inglês, a etiqueta que passará a indicar cada exemplo e a duração de cada episódio. Remeto para o Documento 16, no DVD apenso, a ficha técnica de cada episódio com informações mais completas.

#### 4. Estudo de caso

<b>Amostra 1</b>	<b>Hannah Montana HM_1</b>	<b>Etiqueta</b>	<b>Duração</b>
Título em Português	<i>Eu e o Senhor Jonas, o Senhor Jonas e o Senhor Jonas</i>	HM_1_Dob	22'30''
Título em Inglês	<i>Me and Mr. Jonas and Mr. Jonas and Mr. Jonas</i>	HM_1_Or	22'30''
<b>Amostra 2</b>	<b>Hannah Montana HM_2</b>		
Título em Português	<i>Como quase não íamos sendo</i>	HM_2_Dob	22'25''
Título em Inglês	<i>The Way We Almost Weren't</i>	HM_2_Or	22'25''
<b>Amostra 3</b>	<b>Wizards of Waverly Place   Feiticeiros de Waverly Place WP_1</b>		
Título em Português	<i>Os loucos saldos de dez minutos</i>	WP_1_Dob	22'30''
Título em Inglês	<i>Crazy Ten Minute Sale</i>	WP_1_Or	22'30''
<b>Amostra 4</b>	<b>Wizards of Waverly Place   Feiticeiros de Waverly Place WP_2</b>		
Título em Português	<i>A escolha de Alex</i>	WP_2_Dob	22'25''
Título em Inglês	<i>Alex's Choice</i>	WP_2_Or	22'25''
<b>Amostra 5</b>	<b>Sonny with a chance   Sunny entre Estrelas S_1</b>		
Título em Português	<i>Histórias da sala de adereços</i>	S_1_Dob	21'50''
Título em Inglês	<i>Tales From the Prop House</i>	S_1_Or	21'50''
<b>Amostra 6</b>	<b>Sonny with a chance   Sunny entre Estrelas S_2</b>		
Título em Português	<i>Adivinhem quem é o convidado</i>	S_2_Dob	21'15''
Título em Inglês	<i>Guess Who's Coming to Guest Star</i>	S_2_Or	21'15''
<b>Amostra 7</b>	<b>Big Time Rush BTR_1</b>		
Título em Português	<i>Big Time Blogger</i>	BTR_1_Dob	21'50''
Título em Inglês	<i>Big Time Blogger</i>	BTR_1_Or	21'50''
<b>Amostra 8</b>	<b>Big Time Rush BTR_2</b>		
Título em Português	<i>Big Time Dance</i>	BTR_2_Dob	20'35''
Título em Inglês	<i>Big Time Dance</i>	BTR_2_Or	20'35''
<b>Total</b>			<b>349'40''</b>

Figura 17 – Constituição do corpus

Na análise empírica destas amostras serão utilizadas etiquetas para facilitar a comparação e a explicação dos fenómenos tradutivos observados. Cada etiqueta remete para o título da série bem como para o número da amostra. Nos exemplos apresentados, as etiquetas permitem distinguir a série, a



ocorrência e a temporização das amostras existentes no *corpus*. A título ilustrativo, podemos observar a Figura 18, em que a etiqueta S\_1\_Or#17\_TC:00:01:57 indica o título da *teencom* (*Sunny entre estrelas*) e o número da amostra emitido na versão original, seguido pelo número da ocorrência (nº 17) e pelo respectivo *time code*. Esta etiqueta permite o visionamento do excerto constante no DVD apenas a esta tese, e foi implementada para facilitar as referências citadas no decurso deste estudo.

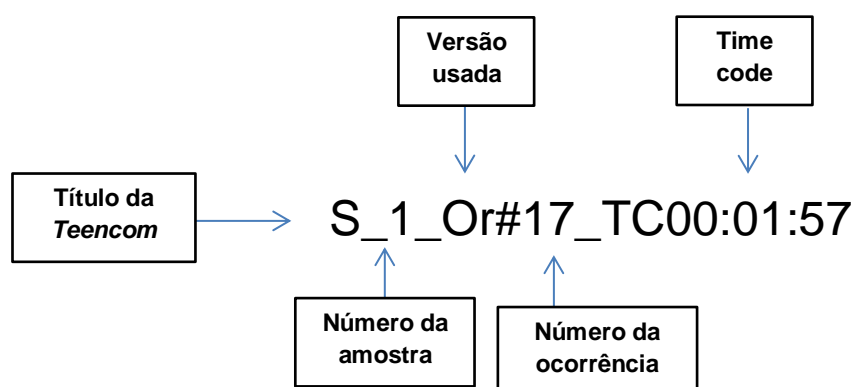


Figura 18 – Visualização exemplificativa de uma etiqueta

A alteração para HM\_1\_Or ou HM\_1\_Dob verifica-se quando se faz a distinção entre a versão original em língua inglesa (Or) e a versão dobrada em língua portuguesa (Dob). Quando a etiqueta não fizer referência ao tipo de versão significa que a distinção entre as versões não é relevante.

Procede-se agora a uma sinopse descritiva de cada *teencom*, explicando sumariamente a narrativa dos dois episódios analisados que integram o *corpus* deste trabalho.

#### 4.2.1 *Hannah Montana* - amostras 1 e 2

A propósito desta série, num artigo publicado na secção de cultura e entretenimento numa conceituada revista Canadana, Weinman (2008) refere que:

Everybody loves Hannah Montana. A show about a teen who is secretly a pop star has turned the Disney Channel into the most powerful producer of kids' entertainment.

O facto de este produto ter contribuído para o posicionamento estratégico da *Disney* no mundo do entretenimento infanto-juvenil justifica-se também pela sua natureza humorística porque, na opinião de Weinman (2008), trata-se de “the first comedy show in years to become a genuine full-fledged popular sensation.”

Esta *teencom* estreou nos EUA em 2006 e a sua exibição prolongou-se até 2011. Ao contar a vivência de uma adolescente norte-americana típica (Miley Cyrus) que, sem revelar a sua verdadeira identidade, mantém uma carreira artística como cantora famosa (Hannah Montana), a *Disney* conseguiu atrair milhões de crianças e jovens, consumidores ávidos do que é vendido, transmitido e promovido por este novo ícone do público infanto-juvenil.

A história desenvolve-se em torno da vida secreta e agitada de Miley, pautada por um jogo de mal-entendidos e desencontros, sempre com um desfecho feliz. Em todos os episódios, a narrativa principal é entrecortada por uma história secundária, protagonizada por diferentes personagens como o irmão de Miley ou amigos, inserida especificamente para moderar a presença contínua da protagonista no ecrã. (cf. Weinman, 2008).

- **Amostra 1 - Hannah Montana - HM\_1**

No episódio constante da amostra 1 [HM\_1], intitulado em Português - *Eu e o Senhor Jonas e o Senhor Jones e o Senhor Jones* - as personagens Hannah e Robby Ray, seu pai, simultaneamente agente e compositor, cruzam-se no estúdio de gravação com uma banda musical famosa – os *Jonas Brothers* – e deste encontro surge a hipótese de uma parceria musical. Esta aproximação causa alguma desagradado a Hannah e cria uma série de situações caricatas e de mal-entendidos. O desfecho é, no entanto, satisfatório, terminando com uma actuação musical de todos os intérpretes. Importa referir que, na realidade, esta banda musical usufrui de grande popularidade junto da faixa etária infanto-juvenil, tendo até protagonizado uma *teencom* intitulada *Jonas L.A.*. Este fenómeno televisivo de cruzamento entre séries televisivas, também apelidado

de *spin-off*, tem como objectivo atrair novos públicos para produtos similares, conseguindo-o com grande economia de recursos físicos e humanos.

- **Amostra 2 - Hannah Montana - HM\_2**

No que toca à amostra 2 [HM\_2], no episódio intitulado - *Como quase não íamos sendo* - a história constroi-se em redor de um 'regresso ao passado', em que a Hannah e o irmão Jackson são 'transportados' para o momento em que os pais se conhecem e se apaixonam. Mais uma vez, as peripécias e os contratempos sucedem-se até ao final, momento da revelação de que tudo não tinha passado de um sonho.

#### **4.2.2 Feiticeiros de Waverly Place - amostras 3 e 4**

A narrativa desta *teencom* desenrola-se no seio de uma família nova-iorquina aparentemente normal, os Russo, constituída por três irmãos, Alex, Justin e Max e pelos seus pais, Theresa e Jerry, As peripécias sucedem-se, em boa medida devido às confusões e aos disparates perpetrados pelos irmãos, durante os vários momentos do treino de aprendiz de feiticeiro. Pode-se ler na Internet na página oficial da série que:

É gargalhada certa quando vemos a Alex, o Justin e o Max a tentarem resolver as asneiras em que se meteram antes de os pais os apanharem. Afinal de contas, para os Russos, ser adolescente pode ser complicado! (*Disney.pt*, 2013)

- **Amostra 3 – Feiticeiros de Waverly Place - WP\_1**

O primeiro episódio da primeira temporada intitulado - *Os loucos saldos de dez minutos* – é usado aqui como amostra 3 [WP\_1]. O enredo gira em torno de Alex e de um feitiço em que se duplica a si própria, de modo a poder ir aos saldos de uma loja, fugindo à proibição imposta pelo pai. Várias adversidades acontecem e o resultado final deixa a descoberto o conluio de Alex.

- **Amostra 4 – Feiticeiros de Waverly Place - WP\_2**

A amostra 4 [WP\_2] diz respeito ao episódio 7 da primeira temporada cujo título é *A escolha de Alex*. Neste episódio, Alex põe em prática os seus conhecimentos de magia para defender a sua amiga, Harper. Em paralelo, os irmãos Justin e Max metem-se em sarilhos por utilizarem estouvadamente os feitiços, acabando por serem descobertos e castigados por esse facto.

Importa ainda referir que esta *teencom* ganhou três prémios *Emmy* em 2009, 2010 e 2012 na categoria de melhor programa infantil, entre outras tantas nomeações, o que atesta a sua popularidade junto do público-alvo, bem como justifica a sua escolha para este *corpus* (Academy of Television Arts & Sciences, sd.).

#### 4.2.3 *Sunny entre estrelas* - amostras 5 e 6

Esta série infanto-juvenil, também emitida pelo canal *Disney*, pretende recriar as experiências de uma adolescente norte-americana, recém-seleccionada para integrar o elenco de uma nova comédia televisiva, *So Random*. A narrativa reproduz o formato de *show-within-a-show*, em que as personagens fictícias participam dentro de uma outra ficção. A protagonista Sonny Monroe é uma adolescente oriunda do Wisconsin que, ao vencer um concurso de talentos, muda-se para Los Angeles e tenta adaptar-se a essa nova vivência.

- **Amostra 5 – *Sunny entre Estrelas* - S\_1**

A amostra 5 [S\_1] com o título - *Histórias da sala de adereços* - gira em torno de uma hipotética mudança de instalações e que faz o elenco da série reviver os bons momentos passados naquela sala de adereços. O episódio contém, assim, vários *flashbacks* em que as personagens levam a cabo diversas estratégias para conseguir manter esse espaço no final da história.

- **Amostra 6 – *Sunny entre Estrelas* – S\_2**

O episódio constante na amostra 6 [S\_2] intitula-se - *Adivinhem quem é o convidado* – e dá conta da presença das duas protagonistas num *talk-show*

televisivo, em que o apresentador as coloca perante situações embaraçosas e tenta provocar reacções inapropriadas das suas convidadas em frente ao ecrã. No entanto, elas acabam por detectar os planos mal-intencionados e esquivar-se, pondo fim às pretensões do apresentador.

Também esta série foi distinguida com vários prémios, entre eles, os *Teen Choice Awards* e os *Kids Choice Awards*, galardões atribuídos como resultado de votações feitas por crianças e adolescentes em várias categorias. A meu ver, este facto legitima a sua inclusão neste trabalho.

#### 4.2.4 *Big Time Rush* - amostras 7 e 8

Produzida pela Nickelodeon, a série *Big Time Rush* rivaliza directamente com a *Disney*, como se pode comprovar num artigo do *Boston Globe* assinado por Martin (2009):

“Big Time Rush” is just one example in a growing list of kid shows selling showbiz fantasies to children. The genre is stronger than ever now and more fixated on the perks of the glamorous Hollywood lifestyle as Nickelodeon and the Disney Channel compete for the youngest audiences.

Esta *teencom* conta a história de quatro rapazes, jogadores de hóquei em gelo, que se mudam para Hollywood em busca de uma carreira artística musical, tendo de se adaptar às vicissitudes da vida em Hollywood e enfrentar, em particular, o mau génio do *manager* do grupo.

- **Amostra 7 – *Big Time Rush* – BTR\_1**

O episódio *Big Time Blogger*, usado como amostra 7 [BTR\_1], diz respeito às peripécias vividas pelos quatro rapazes, com o intuito de impressionar um bloguista famoso, capaz de lançar ou destruir a carreira musical do grupo. Ensaçados para revelar uma faceta profissional e séria, contudo, os rapazes enredam-se numa sequência de infortúnios e complicações e, no final, conseguem a tão-desejada apreciação positiva do bloguista.

- **Amostra 8 – *Big Time Rush* – BTR\_2**

A amostra 8 [BTR\_2], intitulada *Big Time Dance*, dá conta dos preparativos para a festa de fim do ano da escola, coincidente com a primeira actuação ao vivo de grupo. Entre tentar arranjar um par para levar à festa, ou arranjar mal-entendidos com as namoradas, cada personagem vê-se envolvida num emaranhado de situações caricatas.

Em suma, apesar da multiplicidade de produtos e formatos televisivos com interesse empírico para a investigação da dobragem em Portugal, considero que as escolhas efectuadas são representativas e válidas para os objectivos propostos na Introdução.

#### 4.3 Modelo de análise

I elicited as many techniques of humor as I could find,  
not asking *why* something was funny  
(we may never really know)  
but *what* was it that generated the humor  
Asa Berger (1998:16)

Com vista a uma compreensão do fenómeno em apreço em Portugal, o modelo de análise seguido neste trabalho baseou-se no estudo de como o humor foi construído e traduzido no contexto de *teencoms* com RE. Partindo de uma metodologia de análise discursiva, este modelo permitiu-me estabelecer um paralelismo contrastivo entre o produto original e o produto dobrado, identificando as instâncias humorísticas, de modo a verificar se se deu a priorização da transferência do efeito humorístico no texto dobrado (cf. Schauffler, 2012: 9).

Para tal, baseei-me nas propostas de análise de Zabalbeascoa (2005), úteis tanto para investigadores como para tradutores. Numa primeira fase, empreendi um mapeamento das instâncias humorísticas (*'mapping'*), detectando e descrevendo cada ocorrência como um evento particular e

autocontido tratando-se, assim, de cartografar o percurso original na construção do humor. A segunda fase, a que o investigador (2005: 187) acima citado chamou de 'priorização', aponta para:

establishing what is important for each case (in the context of translating), and how important each item and aspect is, in order to have clear set of criteria for shaping the translation in one way rather than another.

Neste sentido, passo a apresentar as várias fases empreendidas neste estudo de caso para as amostras 1 a 6:

- Visualização do vídeo e subsequente transcrição dos diálogos de cada amostra, em primeiro lugar na versão em língua inglesa e seguidamente na versão em português;
- Detecção do humor, através do registo do *time code* em que se iniciava o RE, procedendo assim à divisão e compartimentação das Ocorrências Humorísticas (doravante OH);
- Identificação dos mecanismos de estimulação humorística, aqui referidos como Estímulos Humorísticos (doravante EH), e posterior análise comparativa entre as várias amostras;
- Observação contrastiva de cada ocorrência de modo a identificar a estratégia tradutiva utilizada, e a entender se o EH foi (ou não) preservado após a transferência interlinguística.

No que concerne às amostras 7 e 8, onde não havia a presença do RE, procedeu-se à detecção do humor com base nas pausas e nos efeitos sonoros, usados como mecanismos de identificação e marcação dos pontos de comédia. Todas as outras etapas metodológicas foram conservadas.

Com vista a uma análise descritivo-comparativa, enveredei por dois critérios distintos mas complementares no âmbito desta investigação. Parto do pressuposto que os textos observados pretendem assegurar a prioridade do efeito humorístico tal como Díaz Cintas (2003: 255) preconiza ao afirmar que:

Lo normal es que prime sobre todo el aspecto comunicativo y dinámico de la traducción, ya que una reacción positiva de la audiencia frente al elemento humorístico es mucho más importante que el grado de fidelidad con respecto a la semántica del original.

Em primeiro lugar, interessava identificar o procedimento tradutivo implementado por meio da dobragem na versão portuguesa. Para fugir a uma certa confusão terminológica entre a designação de estratégia tradutiva, técnicas de tradução ou soluções tradutivas, optei por usar o termo procedimentos tradutivos para designar as operações translatórias, ou seja, as alterações verbais conducentes à tradução interlinguística, visíveis no resultado final do produto audiovisual dobrado. A escolha do termo vai ao encontro daquilo que Pym (2011: 95) entende como “pre-established sequences of actions leading to a solution”. Ficou provado na secção 2.3.1 que, em Portugal, a dobragem é um processo intermediado por vários intervenientes, havendo por isso fases intercalares entre o texto traduzido pelo tradutor e aquele que efectivamente é apresentado na dobragem final.

Assim sendo, tomei como ponto de partida a formulação das estratégias tradutivas de Vinay e Darbelnet (1958/1995: 84-93), dividindo-as em dois grandes grupos - a tradução directa e a tradução oblíqua – que, por sua vez, se distribuem em sete tipos diferentes de procedimentos. Ao aplicar e expandir esta proposta, Marti Ferriol (2006: 115-116) identifica vinte técnicas de tradução audiovisual. No entanto, a aplicação deste modelo tornaria a minha análise demasiado detalhada, o que não se justificava pelo carácter incisivo do meu objecto de estudo, pretendo-se sobretudo simplificar e agilizar o percurso analítico. A meu ver, impunha-se uma versão mais produtiva, o que me levou a propor uma análise do meu *corpus* de acordo com três procedimentos tradutivos: tradução literal, reformulação e omissão, como podemos observar no Gráfico 10.





Gráfico 10 – Distribuição dos Procedimentos Tradutivos utilizados no *corpus*

O primeiro procedimento, **tradução literal**, engloba todas as ocorrências verbais em que se recorreu à transposição interlinguística directa ou formalmente equivalente das unidades linguísticas, incluindo também aqui os empréstimos e os calques. Aquilo que Vinay e Darbelnet (1958/1995: 84) referenciam como procedimentos oblíquos, tais como transposição, modulação, equivalência e adaptação, foram agrupados sob um termo aglutinador que apelidei de **reformulação**. De um modo geral, compreende todas as alterações a nível sintáctico e lexical, assinaladas em Marti Ferriol (2006: 114-116) como adaptação, modulação, substituição, transposição, variação, entre outras. Na senda da proposta deste autor (2006: 114), proponho um terceiro procedimento, a **omissão**, em que se regista a eliminação ou redução de determinada(s) unidade(s) linguística(s) no texto de chegada. Deste modo, assegura-se assim uma análise (tanto quanto possível) objectiva do *corpus* em apreço.

Em segundo lugar, a minha análise direccionou-se para a tradução do humor no sentido de tentar perceber até que ponto a tradução interlinguística, neste caso concreto a dobragem, afectou a carga humorística das amostras em análise. Esta abordagem, noutras concretizações, foi também explorada por Zabalbeascoa (1994: 91) na sua tese de Doutoramento, na qual este académico identificou três hipotéticos fracassos na tradução do humor ao verificar-se, 1) falta de coerência ou inteligibilidade, 2) perda total ou parcial das piadas e 3) perda da naturalidade, ao identificar-se qualquer um destes factores no texto audiovisual traduzido.

#### 4. Estudo de caso

---

Na sua investigação, e partindo do trabalho de Zabalbeascoa, Martínez Sierra (2004: 222) classificou os diferentes componentes humorísticos dos chistes identificados no texto original do seu *corpus*, e analisou comparativamente a preservação ou perda desses mesmos elementos na versão traduzida. Este autor (2004: 244) conseguiu, assim, fazer uma divisão bipartida entre os chistes que mantinham a mesma carga humorística (preservando os mesmos constituintes ou a combinação de outros componentes) e aqueles a que a manipulação tradutiva produziu uma perda total, ou uma perda parcial, de comicidade. Esta proposta ajustou-se adequadamente aos objectivos a que me propus enquanto ferramenta de análise do *corpus*, que se resumem a quatro formas diferentes de tratamento do humor, como se pode observar no Gráfico 11.



Gráfico 11 – Diferentes tipos de análise no tratamento tradutivo do humor

A primeira, registada como a **preservação**, acontece quando se verifica a manutenção da carga humorística no texto dobrado, ou seja, as falas replicam literalmente os mesmos estímulos observados na versão original. Significa isto que o fenómeno da **compensação** ocorre quando a translação recorre a mecanismos compensatórios para que o efeito humorístico seja mantido. Em ambos os casos, estaremos perante um fenómeno que designo por **eficácia humorística**, na plena acepção utilitarista do termo. Segundo a Infopédia, o vocábulo eficácia significa a possibilidade e a força de alcançar os objectivos pretendidos. Tratando-se da capacidade de detectar e apreciar o humor aquilo que está aqui em questão, entendo que a eficácia humorística se realiza quando os objectivos de comicidade no texto e o grau de satisfação são

atingidos, pese embora o nível de subjectividade inerente. Veiga (2006: 295) advoga o princípio de cumplicidade humorística, uma espécie de empatia criada entre os vários intervenientes que “proporcionará o surgimento e a manutenção do efeito humorístico”. Observando o texto audiovisual na óptica do receptor, a eficácia humorística sobrevém quando, e se, esta cumplicidade se verifica e todos os factores semióticos accionadores do humor se materializam, após a transferência interlinguística.

Em contraponto, podem existir ocorrências em que a manipulação das falas dobradas elimina uma parte ou a totalidade da comicidade, aqui identificada como **perda parcial** ou **perda total** do conteúdo humorístico, o que põe em causa a referida eficácia.

Pretendi, assim, analisar empiricamente o tratamento do humor no objecto em questão e aferir se a dobragem reproduz funcionalmente o efeito humorístico da versão original, ciente de que, apesar dos esforços de categorização, esta análise possa ainda ser considerada subjectiva tal como a apreciação do humor o é, e sempre será. No entanto, reitero o facto de que este estudo não é subjectivo, porque não foi o investigador a identificar esse humor, ou seja, o humor apresenta-se sinalizado no texto de partida. Assim, a detecção das ocorrências baseou-se na sinalização existente no original, através da inserção do RE.

Em síntese, o meu modelo de análise comporta duas abordagens distintas; uma referente aos **procedimentos tradutivos** adoptados e outra analisando especificamente o **tratamento tradutivo do humor**, ambas com o objectivo de compreender melhor o fenómeno da dobragem e de aferir da qualidade do produto dobrado.

#### 4.3.1. Cartografia dos estímulos humorísticos

Neste trabalho, proponho uma nova taxonomia, a meu ver mais adequada à análise do *corpus* em apreço. Trata-se de uma proposta terminológica concebida a partir das metodologias de Iglésias Gomez (2009), Buijzen e Valkenburg (2004) e Schlote (2006), no sentido de facilitar a observação e o

estudo do humor dobrado destinado ao público infanto-juvenil, aplicável às *teencoms* e, eventualmente, replicável noutros produtos audiovisuais de comédia.

Enquanto investigadora, numa abordagem descritivista, não farei juízos de valor em relação à correcção das soluções tradutivas *per se*; interessa-me, sobretudo, analisar os textos, lembrando que foi meu principal objectivo avaliar a manutenção do humor no produto dobrado. Partilho da opinião de Zabalbeascoa (1996: 245), de que a “top priority” deste tipo de textos humorísticos deverá ser a manutenção do riso e o entretenimento, justificando-se assim certas alterações, omissões ou adições. Ecoando as palavras de Agost (1999: 86), a missão do tradutor centrar-se-á:

en la transmisión de los aspectos relacionados con la pragmática y en el intento por conseguir una expresividad que es la que origina que los niños queden cautivados por las imágenes que aparecen en la pantalla.

Recordo que o texto audiovisual diferencia-se dos outros textos pela sua polimorfia semiótica, a capacidade de transmitir sentido por dois canais (visual e acústico) e através de vários códigos, a saber, verbal, visual, não-verbal e acústico (Delabastita, 1990; Zabalbeascoa, 2008). É com base nesse pressuposto que a construção humorística das *teencoms* assenta, interligando os vários sentidos aportados por cada código.

A grande carga semiótica da imagem e do som, que não raras vezes se posiciona acima da palavra (cf. Díaz Cintas, 2001a: 120), ganha ainda maior preponderância na tipologia televisiva aqui em análise em virtude do receptor.

Uma das constatações iniciais, a que me propus validar, foi a de que a construção narrativa das *teencoms* denota um enfoque particular na comicidade visual, ou seja, sobrevive à custa da imagem, elemento semiótico particularmente significativo junto da audiência infanto-juvenil (cf. secção 3.3.1 Das *sitcoms* às *teencoms*). De igual modo, o componente sonoro transmite uma carga semântica humorística, sem recorrer a instâncias linguísticas. Assumindo plenamente a missão do RE como indutor do riso, entendo este artifício sonoro como mais um estímulo humorístico a par de todos os outros presentes neste *corpus*.

Procurei assim reduzir tanto quanto possível eventuais factores subjectivos na análise empírica da dobragem, propondo uma cartografia dos EH a analisar no âmbito do meu *corpus* e do estudo em curso, visualmente representada no Gráfico 12, imediatamente explanado em detalhe.

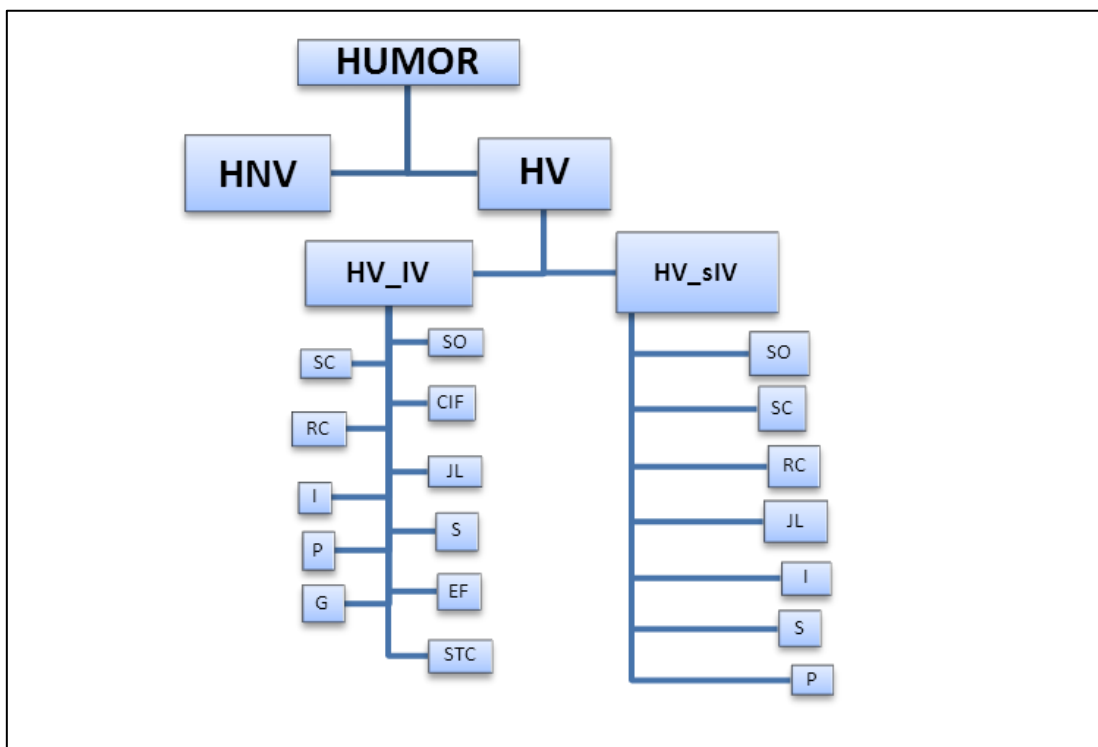


Gráfico 12 – Cartografia dos estímulos humorísticos

A primeira distinção nesta cartografia do humor das *teencoms* realizou-se entre o 1) **humor não verbalizado [HNV]** e o 2) **humor verbalizado [HV]**. Esta diferenciação baseia-se no que Attardo (1994: 96) denomina por “‘verbalized’ jokes, i.e., jokes which are expressed by means of a linguistic system”. Significa isto que, neste tipo de piadas, a linguagem não é só um meio de comunicação mas, também, um mecanismo e um instrumento utilizado para construir o humor.

O 1) **humor não verbalizado [HNV]** aplica-se a ocorrências humorísticas visuais ou acústicas sem intervenção linguística, o que as iliba de qualquer tratamento tradutivo. Os chistes visuais e sonoros (não verbais) materializam-se pela força da sua compreensibilidade, quer através de movimentos, expressões faciais, gestos e ruídos, resultados de acções ou de situações

cômicas em que intervêm as personagens ou os objectos. No caso de se observar uma manifesta superioridade do humor não verbalizado [HNV], este facto pode significar que a intervenção da dobragem em termos linguísticos não é relevante, e explicar (parcialmente) as razões da apetência por esse fenómeno.

Reatam-se os pressupostos apresentados na introdução ao capítulo 4, relembando os três níveis de caracterização do humor infanto-juvenil propostos por Schlote (2006), em que os componentes estético, narrativo e accional se combinam para criar instâncias de elevado potencial humorístico a exemplificar na secção seguinte. Estas cenas constam de um desenrolar de comportamentos infantis e de situações caricatas (cf. Buijzen e Valkenburg, 2004) tais como:

- Expressões faciais: caretas, choros, sorrisos, sarcasmo ou surpresa, eventualmente exibindo estados emocionais;
- Gestos: representativos de comportamentos infantis como ‘tabefes’ ou ‘bofetadas’; actos de violência ligeira (*slapstick*), de troça (*teasing*) ou paródia (‘deitar língua de fora’);
- Movimentos: procedimentos infantis, reacções exageradas, inesperadas ou absurdas (palhaçadas, pregar partidas, dar quedas, fazer surpresas, etc.);
- Efeitos técnicos visuais (grandes planos, câmara lenta, ritmo apressado);
- Efeitos técnicos sonoros (meio ambiente; sons escatológicos; ruídos da audiência);
- Referências iconográficas (identificáveis com determinados estereótipos sexuais e culturais entre outros).

Conquanto a categoria do HNV não seja passível de ser manipulada por intervenção da dobragem, a sua relevância na compreensão e descodificação do humor não deve ser descurada. Isto acontece porque a sequência narrativa da história não é linear, ou seja, mesmo nas cenas em que o humor não se

materializa através de recursos linguísticos, encontrámos com frequência referências anafóricas ou catafóricas ao nível das falas das personagens ou de insertos de texto no ecrã (cf. WP\_2\_#48\_TC\_00:08:57).<sup>17</sup>

O 2) **humor verbalizado [HV]** aplica-se a todas as ocorrências mediadas pela intervenção linguística, ou seja, compostas por enunciados verbais, de maior ou menor complexidade. Esta subdivisão pode ser analisada sob dois prismas, a saber, **com interferência visual [HV\_IV]** ou **sem interferência visual [HV\_sIV]**. Esta subdivisão explica-se pela capacidade da imagem interferir na decodificação da mensagem humorística. Aquilo a que Gottlieb (1997: 219) apelidou de “intersemiotic feedback”, referindo-se ao impacto positivo ou negativo, que a imagem e o som podem ter na compreensibilidade do texto audiovisual. No caso das *teencoms*, o humor é ventilado através de uma ligação muito estreita entre as falas, a imagem e o som, o que condiciona a intervenção do tradutor.

A meu ver, esta distinção bipartida permite diferenciar, numa primeira análise, se as estratégias tradutivas adoptadas são, de algum modo, condicionadas pela interferência visual e, numa segunda observação, se essa interferência pode ou não contribuir para a preservação ou perda da carga humorística dos enunciados verbais.

Ambas as abordagens partem do mapeamento dos EH das *teencoms* que aqui proponho. Detectei no âmbito do **humor verbalizado com interferência visual [HV\_IV]** e no **humor verbalizado sem interferência visual [HV\_sIV]**, a existência de **Scripts Opostos [SO]** e de **Scripts Complementares [SC]**. Estes dois conceitos decorrem da Teoria Semântica dos Scripts de Humor de Raskin (1985: 81), em que um “script is a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it”. Recupera-se a noção de *script*, enquanto elocução oral, inserida numa dada situação discursiva pois, como refere Ermida (2003: 113), “permite facilmente fazer inferências e estabelecer ligações de modo a reconstruir o sentido pretendido pelo locutor”.

---

<sup>17</sup> Como já aludi anteriormente, esta etiqueta indica a *teencom* em análise, o episódio, o número e o *time code* da ocorrência, para que esta possa ser visionada ou lida na transcrição das falas no DVD apenso.

Assim, os diálogos proferidos pelas personagens co-relacionam-se entre si, quer activando sentidos opostos e contraditórios em relação a falas anteriores, aquilo a que chamei de **SO**, quer recuperando e invocando uma certa relação de cooperação discursiva ou de complementaridade com unidades verbais precedentes, o que designei por **SC**. Em ambos os casos, a conexão criada pela activação desses *scripts* é geradora de comicidade e confirmada pelo RE.

Outro EH é a **Contradição entre Imagem/Fala [CIF]**, um estímulo evidenciado pela incongruência entre o que a personagem diz e o que a imagem mostra, resultando numa situação de grande embaraço ou desconforto para as personagens e motivo de hilaridade, sendo este estímulo usado unicamente no HV\_IV.

A dimensão cultural do humor revela-se através de **Referências Culturais [RC]**, em que a utilização de determinadas marcas culturalmente localizadas podem ser intra ou extradiegéticas, geradoras do riso (por ex. HM\_2\_DOB\_#1\_TC00:01:03).

No que respeita os usos linguísticos do humor refira-se, em primeiro lugar, os **Jogos Linguísticos [JL]** nos quais se incluem trocadilhos, rimas, casos de polissemia, alusões e intertextualidade. Acrescentem-se os provérbios e as expressões idiomáticas usados com intuítos humorísticos. As interjeições e as locuções interjectivas, por exemplo o caso de “chiça penico”, estão incluídas nesta secção porque, segundo Lindley Cintra e Cunha (1985: 576) podem tratar-se como verbalizações de sensações súbitas e espontâneas, equivalendo a frases emocionais exibindo sentimentos de alegria, dor, espanto, impaciência e muitos outros. O uso recorrente desta expressão na *teencom Hannah Montana* é um fenómeno exemplar da construção humorística deste produto, a que Vandaele (cf. 2002: 242) se refere como o humor institucionalizado, ou seja, a repetição frequente de ‘*catchphrases*’ que resulta num mecanismo gerador do riso, a partir do momento que a audiência as assimila.

A **Ironia [I]**, recurso estilístico com grande valor semântico no contexto dos produtos infanto-juvenis, usada aqui com propósitos humorísticos, consiste na enunciação de falas em que o sentido corresponde exactamente ao contrário do que é dito. Dentro desta denominação, enquadra-se aqui também o cinismo,



entendido como uma acepção intencionalmente mais crítica do 'outro', e a paródia associada a estados jocosos e lúdicos.

A nível paralinguístico, a **Prosódia [P]** é um recurso com grande importância semiótica, pela sua transmissão de estados emocionais e de fácil decodificação pelas crianças. Acrescenta-se ainda os **Sons [S]** já que a adição de músicas e/ou de efeitos sonoros produzidos por seres humanos ou objectos são utilizados para potenciar as situações cómicas.

Patente unicamente na dimensão do **humor verbalizado com interferência visual [HV\_IV]**, a **Expressão Facial [EF]** e os **Gestos [G]** contribuem para intensificar o potencial humorístico das falas proferidas pelas personagens. Esta lista completa-se com um elemento designado por **Situação Caricata [STC]**, em que as realizações verbais acompanham a exploração clara da comicidade de situações, de movimentos, de comportamentos.

Importa, ainda, clarificar que verifiquei amiúde a co-presença de um ou mais estímulos potenciadores do humor no âmbito de uma só ocorrência de RE, na sequência do que Schlote (2006: 57) refere:

Generally speaking, co-occurring comic elements (on different levels) in a sequence can reinforce one another and add to the overall humour. Furthermore, comic elements on different levels provide a humorous framing of a programme, assuring the audience in that it is safe to respond to the offer of humour communication and to laugh.

No entanto, para os fins propostos, foi escolhido o EH com maior peso semântico no contexto da ocorrência em questão.

Como conclusão, as *teencoms* analisadas evidenciaram as múltiplas formas com que o humor pode ser desencadeado. Inseridos numa narrativa verbo-visual, esses EH foram identificados e analisados tomando em linha de conta a inserção do RE como o culminar de cada ocorrência.

Importa, agora, analisar detalhadamente o *corpus*, procedendo à quantificação dos vários parâmetros mencionados, e ilustrando posteriormente com exemplos significativos as ocorrências humorísticas.

### 4.4. Análise detalhada

Tomando em linha de conta os parâmetros de análise estabelecidos no ponto 4.2, esta secção divide-se em dois momentos distintos: em primeiro lugar, farei uma análise comparativa das amostras na sua globalidade, mediante vários parâmetros relevantes para o estudo longitudinal que pretendo efectuar:

- Frequência do Riso Enlatado nas Ocorrências Humorísticas
- Impacto quantitativo do Humor Não Verbalizado
- Relação de proporcionalidade do Humor Verbalizado com Interferência Visual e Humor Verbalizado sem Interferência Visual
- Análise comparativa dos Estímulos Humorísticos por amostra
- Análise comparativa dos procedimentos tradutivos
- Análise comparativa do tratamento do humor

Tendo em conta a cartografia formulada (cf. Gráfico 12), procederei, num segundo momento, a uma análise pormenorizada do *corpus* de acordo com os vários estímulos detectados em cada amostra, ilustrando-a com ocorrências humorísticas devidamente assinaladas e representativas de cada exemplo.

#### ➤ **Frequência do Riso Enlatado nas OH**

Recordo que o RE serve como mecanismo indiciador da presença do humor, pelo que toda a minha análise é efectuada tendo por base esse elemento semiótico. A presença do RE funcionou como o culminar de várias situações e/ou falas cómicas, desencadeado por um ou mais estímulos humorísticos. Nas duas amostras de controlo utilizadas [BTR\_1 e BTR\_2], servi-me das pausas produtivas, e dos efeitos sonoros do texto original, para marcar a presença do humor e efectuar a respectiva decomposição dos estímulos do humor.

Como podemos observar na Tabela 5 assinala-se a presença significativa do RE nas primeiras seis amostras com uma frequência entre 6,1 a 9,2 instâncias por minuto, com um valor médio de 7,45. Este facto comprova o seu impacto

nestes produtos, sinalizando os eventos cómicos e mantendo a narrativa num ritmo rápido e regular.

Este dado atesta o elevado grau de comicidade que se pretende atribuir neste produto audiovisual na linha daquilo que acontece com as *sitcoms* (cf. secção 3.3.1), mas responde especificamente às características linguístico-cognitivas do público infanto-juvenil. O RE trata-se de uma estratégia discursiva para captar e prender a atenção do espectador, conseguindo promover com regularidade momentos de divertimento.

Amostra	Etiqueta	Duração	# RE	Média
1	HM_1 (com RE)	22'30''	174	7,8 / minuto
2	HM_2 (com RE)	22'30''	154	6,9 / minuto
3	WP_1 (com RE)	22'25''	162	7,3 / minuto
4	WP_2 (com RE)	22'25''	136	6,1 / minuto
5	S_1 (com RE)	21'50''	197	9,2 / minuto
6	S_2 (com RE)	21'15''	157	7,4 / minuto
7	BTR_1 (sem RE)	21'50''	100	4,6 / minuto
8	BTR_2 (sem RE)	20'35''	104	5,1 / minuto

Tabela 5 - Frequência das ocorrências humorísticas

Registem-se, ainda, os vários parâmetros diferenciadores do RE. Detectei alterações ao nível de intensidade sonora, de duração temporal e de interacção narrativa. Como se explicou no subcapítulo 1.6, o RE é constituído pela mistura de risos gravados, com maior ou menor intensidade, produzido por um ou mais indivíduos, na tentativa de simular uma eventual plateia de espectadores. Pretende-se, assim, que os sons aparentem, tanto quanto possível, as reacções espontâneas do público, o que explica que se escutem frequentemente risos descontraídos e aparentemente desorganizados. Dependendo das ocasiões e dos objectivos pretendidos pelo realizador,

ouvem-se risinhos esporádicos [S\_1\_#17\_TC00:01:57] ou risadas mais consistentes [WP\_2\_#29\_TC00:05:26], que podem aumentar de intensidade, até se ouvirem gargalhadas generalizadas de uma hipotética plateia [HM\_2\_#17\_TC00:03:16], o que indicia a correspondência entre o RE e o grau de comicidade de determinada ocorrência. Verifiquei, ainda, que o RE pode ter diferentes durações, que podem atingir mais de quinze segundos [S\_1\_#7\_TC00:00:45], acompanhando o desenrolar da situação humorística. Este último exemplo ilustra também uma interacção com a narrativa, pois verifica-se a sobreposição do RE com a fala, prolongando-se com maior ou menor intensidade até ao momento em que se atinge o auge de riso. Traçando um paralelismo com as interacções de humor conversacional, poder-se-ia até aventar alguma coincidência com as expectativas criadas em redor das narrativas humorísticas, conhecidas por anedotas e que terminam com uma *punchline*. Estas ocorrências humorísticas socorrem-se do RE para obter o mesmo efeito.

No entanto, a grande maioria de ocorrências pauta-se pela inserção consecutiva do RE, ou seja, é introduzido imediatamente a seguir ao evento humorístico, claramente apontando para a risibilidade da situação e/ou do discurso audiovisual.

No caso do grupo de controlo, as amostras 7 e 8, a ausência do RE dificultou a demarcação das ocorrências humorísticas dos episódios analisados tendo sido, no entanto, detectados momentos de pausa claramente definidos, à semelhança dos tempos de comédia no teatro. Mais ainda, a gama variada de efeitos sonoros inseridos funciona como indício da presença do humor à semelhança do que acontece com o RE. Recorrentemente, o som torna-se o reflexo dos estados emocionais das personagens [BTR\_1\_#19 \_TC00:04:46], acentua o valor narrativo da imagem [BTR\_1\_#93 \_TC00:20:26-20:35] e pode até ser um elemento potenciador da comicidade [BTR\_1\_#22-27\_TC00:05:12-05:45; BTR\_1\_#56\_TC00:12:12-12:18]. No cômputo geral, foi possível fazer a detecção das ocorrências humorísticas, tal como aconteceu com as restantes amostras, tendo-se verificado uma média ligeiramente inferior (4,6 e 5,1/minuto) à obtida nas outras amostras. Este facto comprova a dificuldade e

subjectividade na detecção do humor, o que legitima o uso do RE para esse efeito.

➤ **Impacto quantitativo do Humor Não Verbalizado [HNV]**

Impunha-se agora aferir o impacto quantitativo do HNV na construção narrativa do humor, contabilizando o número de ocorrências, como se pode observar na Tabela 6.

Amostra	Etiqueta	Total de OH	# HNV
1	HM_1	174	12
2	HM_2	154	17
3	WP_1	162	11
4	WP_2	136	8
5	S_1	197	11
6	S_2	157	5
7	BTR_1	100	6
8	BTR_2	104	6

Tabela 6 – Quantidade de HNV em relação ao total de OH.

Se atentarmos aos valores percentuais globais de HNV e HV nas oito amostras analisadas, verifica-se uma grande disparidade entre as duas tipologias, como se pode observar no Gráfico 13.

#### 4. Estudo de caso

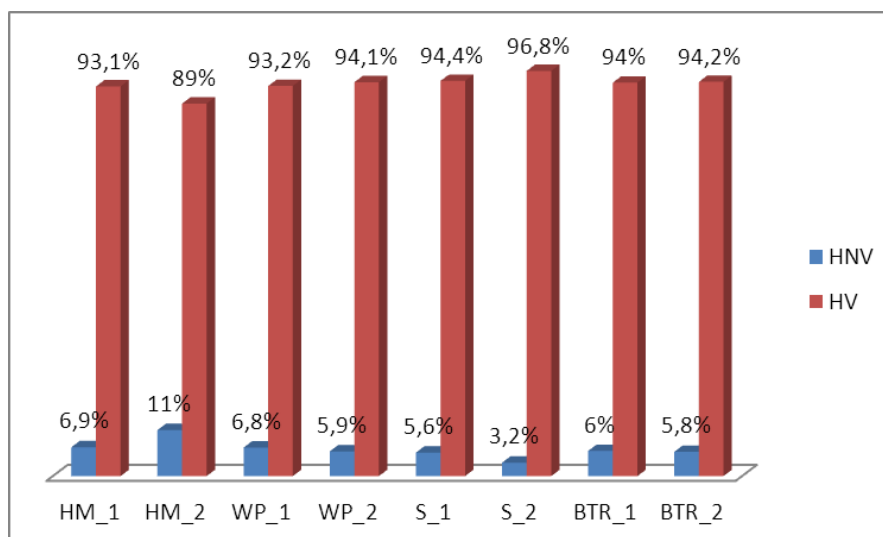


Gráfico 13 - Valores percentuais de HNV e HV nas oito amostras

Na sua globalidade, os dados obtidos atestam claramente o peso diminuto do HNV em comparação com o HV no total das OH de cada amostra. Esta observação não significa que o sema visual seja de menor importância nestes produtos audiovisuais. Significa antes que se verifica um maior enfoque nos elementos verbo-visuais numa relação de complementaridade, ou seja, pela presença de elementos verbais concomitantemente à mensagem visual.

#### ➤ **Relação de proporcionalidade do Humor Verbalizado com Interferência Visual [HV\_IV] e Humor Verbalizado sem Interferência Visual [HV\_sIV]**

Analisando em seguida o HV, aplicável a todas as ocorrências pautadas por realizações verbais, reitero a opção explicitada na secção 4.3.1 da divisão em dois subgrupos: 1) as instâncias pautadas pela interferência visual [HV\_IV], ou seja, em que a imagem condiciona significativamente a dobragem; 2) as instâncias sem interferência visual [HV\_sIV], em que a imagem não intervém directamente na mensagem verbal.

Assim, como se pode observar na Tabela 7, obtiveram-se, em todas as amostras, resultados expressivos da prevalência do HV\_IV em contraponto com o HV\_sIV, presente num número muito menor de OH.

Amostra	Etiqueta	Total OH	# HV	# HV_IV	# HV_sIV
1	HM_1	174	162	138	24
2	HM_2	154	137	119	18
3	WP_1	162	151	119	32
4	WP_2	136	128	95	33
5	S_1	197	186	168	18
6	S_2	157	152	138	14
7	BTR_1	100	94	84	10
8	BTR_2	104	98	90	8

Tabela 7 – Tabela ilustrativa da proporcionalidade entre as ocorrências de HV\_IV e HV\_sIV.

Conforme se pode verificar no Gráfico 14, a proporção entre o HV\_IV e o HV\_sIV é significativamente superior nas ocorrências pautadas pela interferência visual.

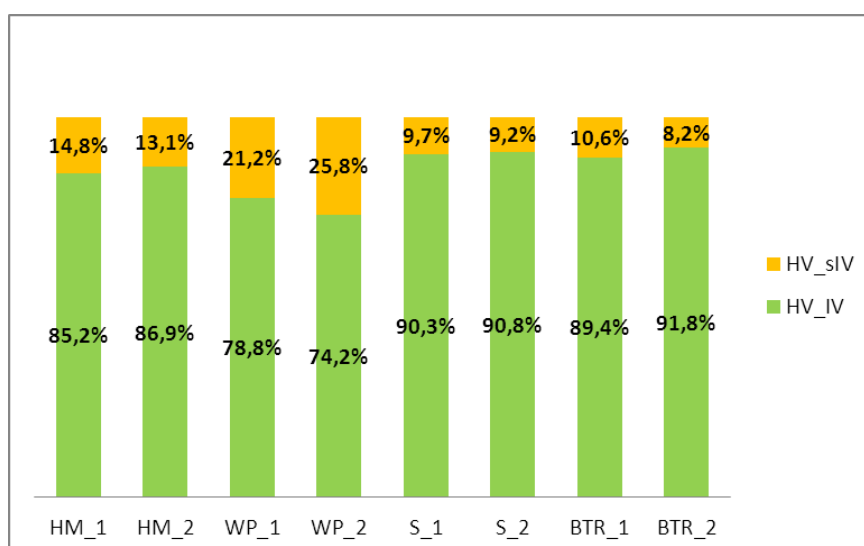


Gráfico 14 - Gráfico comparativo do rácio de proporcionalidade entre HV\_IV e HV\_sIV

Estes dados comprovam a natureza fortemente visual destes produtos, e o impacto semiótico que a imagem tem na construção do humor. Esta discrepância resulta significativa na tradução e dobragem, conferindo a todos os intervenientes nesse processo uma menor autonomia no momento de tomada de decisão tradutológica. Por outro lado, no caso de a imagem poder compensar eventuais perdas de carga humorística patente nas falas do texto dobrado, esta interferência visual é utilizada no sentido de manter a eficácia

#### 4. Estudo de caso

humorística. Sustenta-se, assim, que a manutenção da eficácia humorística deve tomar em consideração a carga semiótica da imagem, utilizando essa competência comunicativa a favor do objectivo proposto.

##### ➤ **Análise comparativa dos Estímulos Humorísticos [EH] por amostra**

No âmbito do mapeamento dos EH, importa analisar a sua distribuição e o peso relativo de cada um na estrutura narrativa do objecto em análise. Conforme ilustrado na Tabela 8, não há um padrão consistente transversal a todas as amostras. Mesmo comparando os dois episódios estudados de cada *teencom*, detectam-se flutuações na utilização desses estímulos, o que excluiu a hipótese de existir um modelo estandardizado nestes produtos. Analisando a soma total, as STC, os SC e os SO contabilizam o maior número de ocorrências, o que denota um maior enfoque na estrutura intradieética da narrativa, ou seja, a construção humorística baseia-se nas estratégias discursivas internas do produto. Embora haja grande disparidade entre as amostras, os estímulos culturalmente mais marcados, como os JL, as RC ou a I são menos significativos, o que indicia o carácter internacional destes produtos, com vista a uma adaptação mais fácil a outras realidades linguístico-culturais.

Estímulos Humorísticos	HV_IV										
	SO	SC	CIF	RC	JL	I	S	P	EF	G	STC
HM_1	9	17	8	6	19	8	3	21	18	13	16
HM_2	15	15	8	5	18	12	0	6	9	4	27
WP_1	13	15	12	5	12	15	1	7	10	9	20
WP_2	10	21	10	1	13	8	2	5	8	3	14
S_1	33	19	11	0	11	13	6	21	12	3	39
S_2	30	21	14	1	10	8	1	9	9	7	28
BTR_1	17	12	9	1	4	2	6	5	0	6	22
BTR_2	10	11	12	3	4	2	3	6	4	5	30
<b>Totais</b>	<b>137</b>	<b>131</b>	<b>84</b>	<b>22</b>	<b>91</b>	<b>68</b>	<b>22</b>	<b>80</b>	<b>70</b>	<b>50</b>	<b>196</b>

Tabela 8 – Tabela comparativa dos estímulos humorísticos do HV\_IV em todas as amostras



Em relação às instâncias de HV\_sIV, registou-se um número muito menor em comparação com o HV\_IV (cf. Gráfico 14), e também aqui não se observou um padrão definido em relação a um ou outro estímulo. Como se pode observar na Tabela 9, na sua globalidade, os SO e SC são mais representativos e, pelo contrário, os S e a P apresentam ocorrências incipientes.

Estímulos Humorísticos	HV_sIV						
	SO	SC	RC	JL	I	S	P
HM_1	5	4	5	6	4	0	0
HM_2	4	2	4	5	1	0	2
WP_1	12	13	0	4	2	0	1
WP_2	11	11	2	3	6	0	0
S_1	8	6	0	0	4	0	0
S_2	6	6	0	0	2	0	0
BTR_1	3	2	2	2	0	1	0
BTR_2	4	3	1	0	0	0	0
<b>Totais</b>	<b>53</b>	<b>47</b>	<b>14</b>	<b>20</b>	<b>19</b>	<b>1</b>	<b>3</b>

Tabela 9 - Tabela comparativa dos estímulos humorísticos do HV\_sIV em todas as amostras

Tomando por base o Gráfico 15, a soma dos EH, a nível de HV\_IV e de HV\_sIV, demonstrou quantitativamente a prevalência das STC, seguida pelos SO e SC. As RC apontam valores pouco significativos, sendo os S o mecanismo menos utilizado. No entanto, o humor construído com base em estruturas verbais, como os JL, I e a P, bem como na co-dependência com a imagem, como a CIF, a EF e os G, está presente num número relevante de OH.

#### 4. Estudo de caso

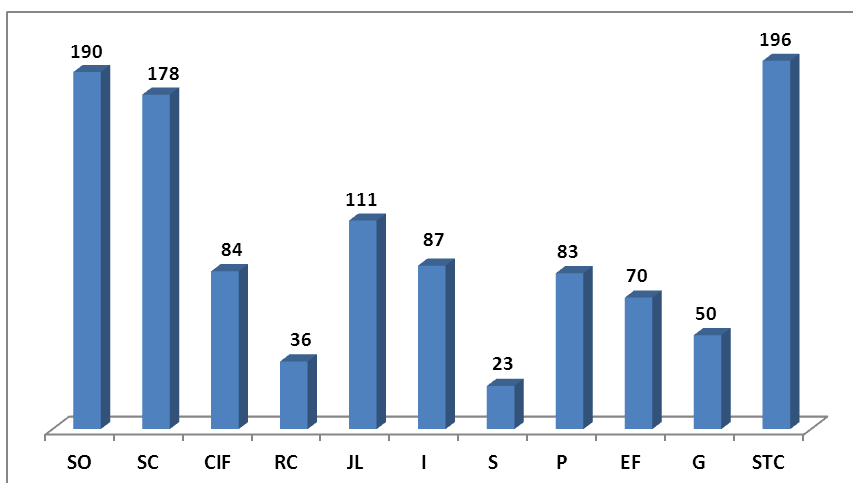


Gráfico 15 – Distribuição quantitativa das ocorrências por EH

Em termos de proporcionalidade directa, o Gráfico 16 mostra que, nas 1108 OH observadas no *corpus*, verificou-se um equilíbrio entre os EH com maior relevância narrativa, ou seja, nos mecanismos que assentam sobretudo nas conexões intra e inter frásicas, os STC, os SO e os SC, respectivamente com valores percentuais de 18, 17 e 16 respectivamente, como se pode comprovar no gráfico 4. À excepção dos JL, todos os outros EH registam valores inferiores a 10%, sendo significativo o rácio de 3% das RC. Este factor pode revelar uma preocupação no texto de origem em não tornar estes produtos demasiado marcados culturalmente, facilitando a sua exportação para outros mercados.

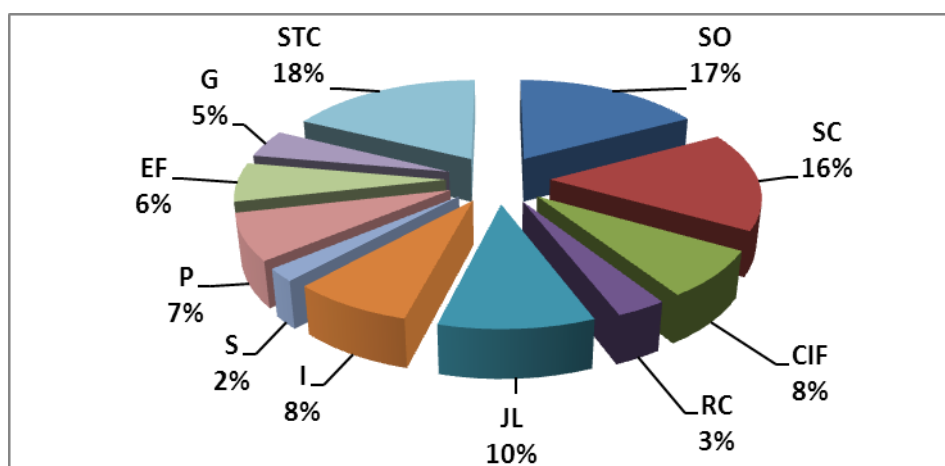


Gráfico 16 – Distribuição proporcional dos EH

➤ **Análise comparativa dos procedimentos tradutivos**

Retomando os parâmetros de análise do *corpus* propostos neste trabalho, começo, em primeiro lugar, por analisar os procedimentos tradutivos observados (vide Documento 13). Recordo que os parâmetros usados foram a **tradução literal**, a **reformulação** e a **omissão**, procedimentos estes que considero objectivos e que tornaram esta análise mais ágil e produtiva.

Amostra	Etiqueta	Total OH	# tradução literal	# reformulação	# omissão
1	HM_1	162	79	69	14
2	HM_2	137	43	67	27
3	WP_1	151	49	90	12
4	WP_2	128	38	68	22
5	S_1	186	70	97	19
6	S_2	152	44	93	15
7	BTR_1	94	25	51	18
8	BTR_2	98	27	64	7
<b>Total OH</b>		<b>1108</b>	<b>375</b>	<b>599</b>	<b>134</b>

Tabela 10 – Tabela ilustrativa da distribuição quantitativa de OH de acordo os procedimentos tradutivos

Como se pode observar na Tabela 10, contabilizando a soma das OH (HV\_IV+HV\_sIV) distribuídas de acordo com os três procedimentos tradutivos, verificou-se que, na quase totalidade das amostras, a reformulação foi a estratégia mais utilizada seguida pela tradução literal, excepto na amostra 1.<sup>18</sup>

Analisando graficamente a distribuição comparativa dos três procedimentos tradutivos no Gráfico 17, verifica-se que a reformulação foi utilizada em mais de

<sup>18</sup> Tal como foi referido no início deste capítulo, o meu objectivo não é encontrar razões ou explicar escolhas tradutivas. A finalidade de compreender o fenómeno pode levar-me a alvitrar algumas hipóteses, algo que faço em vários momentos deste trabalho. Neste caso particular, não consigo encontrar nenhuma explicação plausível, a não ser a excepção de uma tendência observada.

#### 4. Estudo de caso

---

metade das ocorrências, seguida pela tradução directa e, só num número reduzido de casos, se identificou a opção pela omissão.

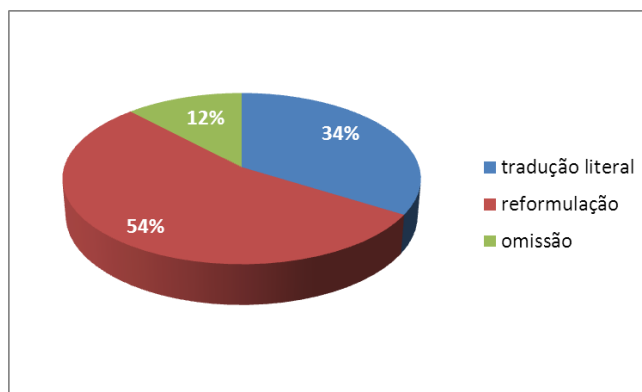


Gráfico 17 - Rácio de proporcionalidade entre os diferentes procedimentos tradutivos

É certo que o conteúdo temático e a linguagem adoptada no meu objecto de análise revelaram ser bastante simplistas, o que reduziu significativamente a complexidade da prática tradutiva. Só assim se justifica que a tradução literal tenha sido empregue num número tão elevado de OH, e a reformulação se baseie frequentemente em alterações lexicais ou sintácticas pouco expressivas.

Considerando que a reformulação e a tradução directa são as soluções tradutivas com maior grau de fidelidade em relação ao texto de partida, mantendo os equivalentes semânticos na língua de chegada, este dado pode indiciar um nível significativo de estrangeirização na dobragem portuguesa. Além disso, o número proporcionalmente mais reduzido de casos de omissão confirma este dado, uma vez que a eliminação das instâncias culturalmente marcadas será uma estratégia de apagar traços linguístico-culturais estranhos à cultura de chegada. Considero que a distribuição e o consumo massivo dos produtos audiovisuais norte-americanos em Portugal geraram uma certa familiarização, e até uma certa sensação de proximidade cultural em relação aos EUA, particularmente por parte dos públicos infanto-juvenis.

➤ **Análise comparativa do tratamento do humor**

Observando agora o resultado final de produto audiovisual dobrado em termos de tratamento da carga humorística nas várias amostras (vide Documento 14), a minha análise distribuiu-se pelos quatro parâmetros anteriormente mencionados (cf. Gráfico 11): a **preservação**, a **compensação**, a **perda parcial** e a **perda total**. Os dois primeiros referem-se às falas em que os mecanismos do humor foram mantidos ou manipulados com algum tipo de compensação linguística ou semiótica. No que toca à perda de comicidade, foram detectadas instâncias de perda parcial em que, por exemplo, um ou mais elementos linguístico-culturais foram eliminados mas o humor manteve-se parcialmente. Tal como se percebe pelo nome, a perda total aplicou-se aos casos em que a manipulação linguística suprimiu os componentes humorísticos no produto audiovisual dobrado, perdendo-se assim a comicidade do texto de partida.

Como podemos verificar na Tabela 11, a análise revelou que, em todas as amostras, a preservação da carga humorística foi alcançada na maior parte das OH, seguida pelos mecanismos de compensação, à excepção da amostra 2<sup>19</sup>. Verificou-se ainda assim um número considerável de perdas de carga humorística em todas as amostras.

Amostra	Etiqueta	Total OH (HV_IV + HV_sIV)	preservação	compensação	perda parcial	perda total
1	HM_1	162	85	36	24	17
2	HM_2	137	73	16	26	22
3	WP_1	151	85	30	25	11
4	WP_2	128	60	27	24	17
5	S_1	186	103	43	30	10
6	S_2	152	87	31	20	14
7	BTR_1	94	53	21	15	5
8	BTR_2	98	57	24	12	5
<b>Total OH</b>		<b>1108</b>	<b>603</b>	<b>228</b>	<b>176</b>	<b>101</b>

Tabela 11 - Tabela ilustrativa da distribuição quantitativa de OH de acordo o tratamento da carga humorística

<sup>19</sup> Vide nota de rodapé 18

#### 4. Estudo de caso

---

Ao analisarmos o Gráfico 18, observamos que os mecanismos de preservação e de compensação resultaram com sucesso numa grande parcela das ocorrências, obtendo-se um rácio de 75% em relação aos 25% de perdas de comicidade verificadas na globalidade.

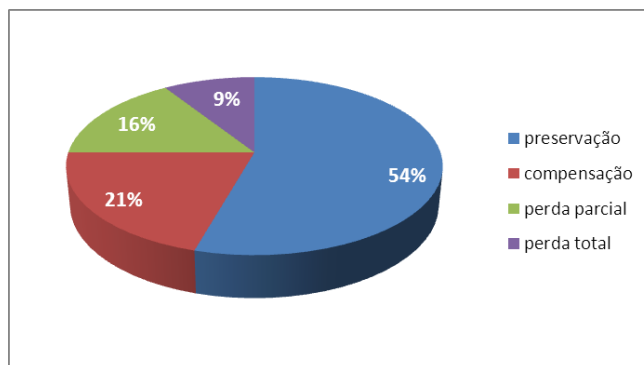


Gráfico 18 - Rácio de proporcionalidade no tratamento do humor

Registe-se, ainda, o facto de um número significativo de OH (entre 5 e 22) terem demonstrado uma perda total da comicidade, valores que podem não parecer relevantes, mas que num produto audiovisual dobrado, vocacionado para fazer rir o público infanto-juvenil, se afigura como um insucesso nos seus intuitos comunicativos e funcionais.

Em suma, e a título de discussão sumária dos resultados verificados, esta análise permitiu-me tirar algumas ilações acerca do objecto. Assim, verificou-se:

- o impacto significativo do RE, registando-se uma frequência expressiva na inserção dos risos, de modo a manter uma cadência regular dos momentos de humor;
- o HNV registou valores muito diminutos comparativamente ao HV;
- o sema visual está presente na maioria das OH, comprovado pelo peso significativamente mais elevado de HV\_IV, com valores entre 74% a 91%;
- a distribuição relativa entre os EH com maior pendor narrativo, seguida pelos mecanismos baseadas nas estruturas verbais, verificando-se um menor impacto proporcional dos EH assentes em marcadores culturais e nos efeitos sonoros;

- a tendência em recorrer à tradução directa e à reformulação como principais procedimentos tradutivos, sem apagar as marcas culturais estrangeiras, o que pode indiciar um maior pendor para a estrangeirização do que para a domesticação destes produtos;
- a manutenção da comicidade na maioria das instâncias, o que denota que a eficácia humorística foi alcançada com sucesso.

Após esta síntese, será efectuada a análise parcelar de cada estímulo humorístico, ilustrada com exemplos retirados do *corpus*, tendo por base, em primeiro lugar, os procedimentos tradutivos e, em seguida, o tratamento do humor.

#### **4.4.1. Análise detalhada dos estímulos humorísticos e dos procedimentos tradutivos**

Nesta secção será feita uma reflexão detalhada sobre a análise de cada estímulo humorístico, de acordo com os procedimentos tradutivos, apresentando, em primeiro lugar, as ocorrências em que a interferência visual foi identificada (HV\_IV), seguindo-se então aquelas em que a imagem não condicionou a transferência interlinguística das falas das personagens (HV\_sIV). Cada momento será devidamente analisado e comentado, destacando a negrito os segmentos mais significativos, reservando a síntese das conclusões para o final da secção.

Cada estímulo humorístico foi contabilizado e analisado comparativamente em todas as amostras, no sentido de aferir as tendências observadas nos procedimentos tradutivos utilizados no *corpus*. Remeto para o Documento 15 (no DVD apenso) os dados completos de cada estímulo, distribuídos mediante as oito amostras, usando unicamente nesta secção os valores globais e o rácio de proporcionalidade.

Importa referir que nesta análise não se procurou justificar estratégias ou propor alternativas; pretendeu-se apenas descrever ocorrências por forma a identificar padrões e eventualmente estabelecer regularidades.

##### 4.4.1.1. Scripts opostos **SO**

Recuperando a explicação adiantada na secção 4.3.1 deste trabalho, as falas relacionam-se entre si, despertando sentidos contraditórios, absurdos e incongruentes. Trata-se de ‘brincar’ com o inesperado, dizendo o contrário daquilo que seria expectável dizer; o que, por si só, é um dos factores geradores do humor (cf. subcapítulo 1.5).

Em termos comparativos, registou-se uma prevalência da reformulação como principal procedimento tradutivo, seguida pela tradução literal em oposição à quantidade diminuta de omissões registadas nas ocorrências pautadas pela oposição dos scripts (cf. Gráfico 19).

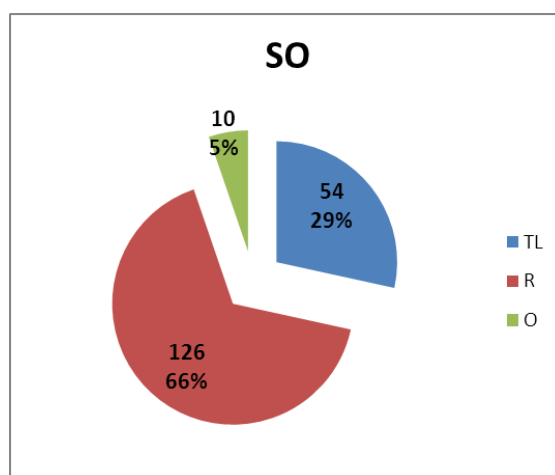


Gráfico 19 – Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos usados nos SO

Vejamos agora alguns exemplos retirados do *corpus*:

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 1

Amostra 1	#27_TC00:03:47
HM_1_OR	HM_1_DOB
MILEY - <b>Stupid cute</b> Jonas Brothers!	MILEY - <b>Estúpidos e giros</b> Jonas Brothers!



**Exemplo 2**

Amostra 1		TC0#34_TC00:04:34
HM_1_OR	HM_1_DOB	
LILLY – Relax, I’m sure your dad is just there because the Jonas Brothers are arguing about his music or changing his lyrics and <b>making him miserable</b> . ROBBIE RAY - Wow, <b>I love</b> the Jonas Brothers!	LILLY – Tem calma! Tenho a certeza que o teu pai se atrasou porque os Jonas Brothers estão a discutir sobre a música! Ou a mudar a letra ou a <b>fazê-lo muito infeliz!</b> ROBBIE RAY - Uh, <b>eu adoro</b> os Jonas Brothers!	

**Exemplo 3**

Amostra 5		#70_TC00:07:58
S_1_OR	S_1_DOB	
TAWNI – Look, all I know is, of the four of us that he loves, <b>I was the first one to step foot in this Prop House</b> . SONNY – So you’ll be the <b>last one to leave?</b> TAWNI – No, <b>I’m gonna be the first to leave</b> . See you.	TAWNI – Ouçam, eu só sei que dos quatro que ele adora, <b>eu fui a primeira a entrar nesta sala de adereços</b> . SONNY – Então <b>vais ser a ultima a sair</b> . TAWNI – Não, <b>sou a primeira a sair</b> . Adeusinho.	

Nestes três exemplos (1, 2 e 3) foram utilizados equivalentes linguísticos nas falas das personagens, pelo que a tradução literal foi o procedimento tradutivo adoptado. A oposição scríptica manifestou-se pelo contraste dos semas lexicais, quer dentro da mesma unidade frásica como no primeiro exemplo, quer no antagonismo patente nas falas proferidas por personagens diferentes em unidades frásicas sequenciais.

✦ **HV\_IV > Reformulação**

**Exemplo 4**

Amostra 3		#63_TC00: 09:51
WP_1_OR	WP_1_DOB	
JUSTIN – You really think Dad’ll be fooled with this thing sitting here <b>with that glassy look in its eye, totally disconnected</b> during class? Wow, <b>you’re right. This could work</b> .	JUSTIN – Achas mesmo que vais conseguir enganar o pai com este ser aqui sentado de <b>olhar vidrado e completamente ausente</b> da aula? Uau, <b>tens razão, pode funcionar!</b>	

#### 4. Estudo de caso

##### Exemplo 5

Amostra 7	#14_TC00:03:24
BTR_1_OR	BTR_1_DOB
Mr B – <b>Hogging</b> our free internet again? KATIE – I’m trying to create a blog. <b>Should I go political</b> or should I post pictures of small animals with big heads? Mr B – <b>Don’t care.</b>	Mr B- De novo a <b>monopolizar</b> a internet gratuita? KATIE – Estou a tentar criar um blogue. <b>O meu blogue deve ser político ou devo pôr</b> apenas animais minúsculos com cabeças enormes? Mr B – <b>Não quero saber.</b>

Os exemplos 4 e 5 revelaram alterações frásicas a nível sintáctico e lexical que mantiveram o sentido original do discurso do texto de partida. No que toca a omissões, analisem-se os exemplos 6 e 7.

#### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 6

Amostra 4	#77_TC00:14:06
WP_2_OR	WP_2_DOB
Girl 2 – <b>After I clean my ears, I look.</b> What’s wrong with me?	Rapariga 2- <b>Depois de limpar os ouvidos fiquei...</b> O que é que se passa comigo?

##### Exemplo 7

Amostra 6	#5_TC00:00:39
S_1_OR	S_1_DOB
SONNY – It’s my first Los Angeles earthquake. Which is <b>exciting and terrifying!</b>	SONNY – É o meu primeiro terramoto em Los Angeles! <b>É emocionante!</b> Adoro.

Nestes dois últimos exemplos, verificou-se a omissão de unidades lexicais; no primeiro caso, a frase perdeu totalmente o sentido do contexto original, na medida em que a personagem confessa algo que supostamente não queria que outros soubessem, enquanto na versão dobrada omite-se essa informação, tornando a frase incompleta e absurda. No segundo exemplo, a

eliminação na fala dobrada do termo ‘*terrifying*’ retira o sentido atemorizador que a personagem queria conferir ao momento, omitindo a contradição da fala original.

#### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

##### Exemplo 8

Amostra 1	#87_TC00: 10:37
HM_1_OR	HM_1_DOB
MILEY - I said one!	MILEY - Eu disse uma!

No exemplo 8, a protagonista Miley queixa-se à sua amiga Lilly da atenção excessiva que o pai, Robbie Ray, dedica aos Jonas Brothers e pede-lhe uma razão para isso. Lilly apresenta 3 motivos pelo que Miley responde com a afirmação acima transcrita. As falas trocadas entre as personagens não estão marcadas por qualquer indício visual, e foram traduzidas literalmente sem produzir qualquer alteração semântica.

#### ✦ HV\_sIV > Reformulação

##### Exemplo 9

Amostra 3	#157_TC00:21:25
WP_1_OR	WP_1_DOB
ALEX – So what you’re saying is, by getting back at Gigi, I was really hurting myself? JERRY – No, but <b>I like that better.</b>	ALEX – Então estás a dizer que, ao vingarme da Gigi, estava a magoar-me a mim própria? JERRY – Não, <b>mas isso soa bem.</b>

No exemplo 9, a personagem Jerry repreende a filha, Alex, acerca do seu comportamento. Ela apresenta argumentos mais válidos do que os apresentados pelo pai, o que o leva a reagir positivamente. A fala foi sujeita a uma pequena reformulação frásica sem alterar significativamente o sentido original.

✦ HV\_sIV > Omissão

Exemplo 10

Amostra 4	#29_TC00:05:29
WP_2_OR	WP_2 DOB
<p>THERESA – Well, she did do all the work.                  ALEX – Mom!                  THERESA – <b>Sorry.</b></p>	<p>THERESA – Bem, ela é que teve o trabalho todo.                  ALEX – Mãe!                  THERESA – <b>Pronto.</b></p>

O exemplo 10 dá conta da omissão da partícula verbal “Sorry”, substituindo-a por outro termo que não denota o carácter apologético original, embora considere que funcionalmente o efeito cómico manteve-se.

Em suma, este mecanismo humorístico revelou soluções tradutivas satisfatórias na dobragem para língua portuguesa, registando-se um número incipiente de casos de omissão, tanto ao nível do HV\_IV e do HV\_sIV.

4.4.1.2 Scripts complementares SC

Ao contrário dos SO, estes estímulos baseiam-se numa certa relação de cooperação discursiva ou de complementaridade no seio da mesma unidade frásica ou entre unidades verbais sequenciais. A comicidade declara-se através de falas proferidas pelas personagens que, ao contrário das expectativas, parecem anuir as afirmações anteriores. Como se pode observar no Gráfico 20, só 10% das OH foram alvo de omissões, o que implica um recurso à tradução literal e à reformulação na quase totalidade de ocorrências.

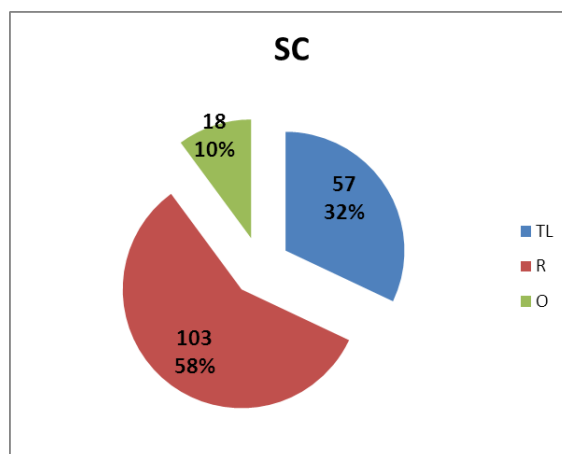


Gráfico 20 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos usados nos SC

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 11

Amostra 8	#23_TC00:04:28
BTR_2_OR	BTR_2_DOB
JAMES – Asking a girl out is easy. You just have to be confident and relaxed. [addressing to an unknown girl] Ei, <b>would you go to the dance with me?</b> Girl – Sure.	JAMES – Convidar uma miúda para sair é fácil. Só tens de ter confiança e descontraír. [dirigindo-se a uma rapariga desconhecida] Ei, queres ir ao baile comigo? Rapariga -. Claro.

O exemplo 11 mostra uma afirmação complementada com outra unidade frásica similar, inserido em determinado contexto narrativo, propiciador do humor. Neste caso particular, foi possível adaptar o texto através do recurso à tradução literal.

#### ✦ HV\_IV > Reformulação

##### Exemplo 12

Amostra 1	#6_TC00:00:43
HM_1_OR	HM_1_DOB
ROBBIE RAY – Now, what you need to do is just relax. Whoever's in there is just running a little late. <b>They'll be done in a minute.</b> HANNAH - <b>They'll be done sooner than a minute!</b>	ROBBIE RAY- O que precisas de fazer é relaxar. Quem quer que lá esteja está um pouco atrasado! <b>Deve estar quase a acabar.</b> HANNAH - <b>Vai acabar mais depressa do que pensam!</b>

No exemplo 12, a afirmação original é reformulada com uma estrutura semântica funcionalmente equivalente pois o jogo de palavras da versão norte-americana garante o mesmo efeito humorístico na versão portuguesa.

#### 4. Estudo de caso

##### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 13

Amostra 7	#59_TC00:12:37
BTR_1_OR	BTR_1_DOB
DEKE – <b>Once I got internet access you guys are big time fail!</b> KENDALL – Well, look on the bright side. This is definitely a day Deke will never forget. LOGAN – Yeap!	DEKE - <b>Tirem-me daqui! Tirem-me daqui!</b> KENDALL – Bem, vejamos o lado bom disto! Hoje vai ser um dia inesquecível para o Deke. LOGAN – Yeap!

A omissão de SC, ilustrado no exemplo 13, registou-se pela eliminação do jogo linguístico entre a expressão idiomática ‘*big time*’ e o nome da banda musical, acrescido pelo epíteto de ‘*fail/falha*’. A complementaridade entre unidades frásicas perde carga semântica e humorística.

##### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

##### Exemplo 14

Amostra 5	#118_TC00:13:41
S_1_OR	S_1_DOB
# 113 NICO - Need girlfriend	# 113 NICO – Preciso de namorada.
#118 TAWNI – <b>Somebody else needs a girlfriend.</b>	#118 TAWNI – <b>Há mais alguém a precisar de namorada.</b>

No exemplo 14, a comicidade da ocorrência 118 advém do diálogo trocado pelas personagens nas cenas antecedentes. A afirmação de Tawni é resultado das atitudes infantis e imaturas da personagem Grady, gerando-se o humor por causa dessa referência anafórica. Verificou-se a tradução literal da unidade frásica, mantendo a relação lógica entre os enunciados.

✦ HV\_sIV > Reformulação

Exemplo 15

Amostra 3	#16_TC00:03:25
WP_1_OR	WP_1_DOB
ALEX – That’s right. We’ll say ‘Gigi’ but only we’ll know it’s backwards. <b>It’ll be hilarious.</b>	ALEX – É verdade. Então dizemos Gigi, mas só nós é que sabemos que é ao contrário. <b>Vai ser giro.</b>

O exemplo 15 revela uma instância humorística pautada pelo diálogo entre as duas personagens, Alex e Harper, a propósito de uma terceira pessoa, Gigi. Elas brincam com o facto de este nome permanecer igual quando pronunciado ao contrário, alterando-se a ordem silábica. As unidades frásicas finais não são equivalentes directos mas ambas mantêm a incongruência e o absurdo do diálogo.

✦ HV\_sIV > Omissão

Exemplo 16

Amostra 1	#154_TC00:18:12
HM_1_OR	HM_1_DOB
JACKSON - Because of you, I’ve been bouncing for four hours <b>with a wedgy</b> I’ll <b>probably need surgery to remove!</b>	JACKSON – Por tua causa estou a saltar há quatro horas <b>com dores. Provavelmente vou precisar de ser operado!</b>

A fala do exemplo 16 reporta-se a uma situação caricata que decorre durante o episódio. A competir para bater o recorde de saltos, Jackson reclama com Rico por o não ter avisado que tinha ultrapassado essa marca e culpabiliza-o das consequências físicas desse facto. Surge aqui o termo “*wedgy*” que remete para uma partida infantil, que consiste em puxar a roupa interior, provocando grande incómodo e mal-estar. Neste caso, a omissão do termo e a substituição pela expressão “com dores” eliminou o sentido de jocosidade e de embaraço do termo original. (cf. Exemplo 52).

##### 4.4.1.3. Contradição imagem e fala CIF

Remetendo para o exposto anteriormente, este estímulo baseia-se na discrepância entre as falas e/ou o contexto situacional e aquilo que a imagem exhibe. Resulta assim num mecanismo humorístico explicado por muitos autores como a teoria da incongruência ou contradição, um dos pilares do humor (cf. subcapítulo 1.5). Tal como se pode inferir pelo nome do estímulo, estas instâncias referem-se exclusivamente ao HV\_IV.

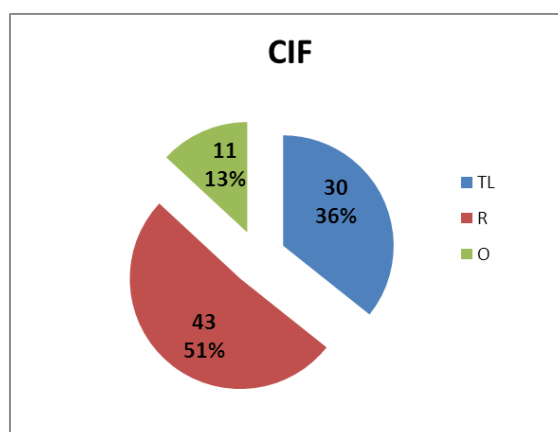


Gráfico 21 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos do CIF

Como se pode observar no Gráfico 21, a maior parte das OH foi submetida a reformulações e a traduções literais. Registou-se uma percentagem diminuta de omissões, algumas destas com impacto na mensagem humorística, como se pode verificar no exemplo 19, abaixo explicitado.



✦ HV\_IV > Tradução literal

Exemplo 17

Amostra 8		#29_TC00:05:54
BTR_2_OR	BTR_2_DOB	
KENDALL – Find your mum a date dot com. KATIE – Here’s one! KENDALL – Smooth operator 75! KATIE – <b>He’s a lawyer, a fighter pilot and a gold medalist in the hammer throw.</b> KENDALL – Make it so, baby sister. [Bitters is happy with the news of finding a date but still wearing the handcuffs] Mr. BITTERS – <b>Daddy’s got a date to the dance.</b>	KENDALL – Descobrir par para a tua mãe ponto com. KATIE – Aqui estão. KENDALL – O falinhas mansas 75! KATIE – <b>É advogado, piloto de combate e medalha de ouro no lançamento do martelo.</b> KENDALL – Vê lá se consegues, maninha. [Aparece Bitters com uma expressão de felicidade mas ainda com algemas] Mr BITTERS – <b>Papá arranjou um par para ir ao baile.</b>	

No exemplo 17 recorreu-se à tradução literal deste segmento, conseguindo manter-se a mesma incongruência entre o original e a versão dobrada. A segunda fala de Katie descreve hipoteticamente o par ideal para acompanhar a mãe ao baile, um indivíduo com um estatuto social elevado e mérito desportivo. No entanto, a imagem (vide Figura 19) mostra de imediato a imagem de uma personagem antitética a esta descrição: Mr. Bitters, um indivíduo antipático e rude que profere um comentário grosseiro e infantil, complementando o cariz jocoso e grotesco da situação.



Figura 19 – Referência citada no exemplo 17

✦ HV\_IV > Reformulação

Exemplo 18

Amostra 5		#63/64_TC00:07:21/28
S_1_OR	S_1_DOB	
#63 [Sonny and Tawni dance and cry at the same time] [song] They're the best of friends, With the <b>worst of 'tudes,</b>	#63 [Sonny e Tawni dançam e choram ao mesmo tempo] [música] São as melhores amigas Com <b>a pior atitude</b>	
#64 They're the Check it Out Girls And they're checking out for you. <b>Check it out!</b> [they finish the dance crying]	#64 São as raparigas da caixa irão olhar para ti <b>Olha lá!</b> [acabam a dança a chorar]	

Analisando o Exemplo 18, revela-se a cena anedótica de duas personagens que cantam e dançam ao mesmo tempo que choram, como se pode observar na Figura 20.



Figura 20 – Referência citada no exemplo 18

Numa situação anterior, esta cena musical fora sinal de amizade e de cumplicidade, mas agora significa uma aparente desarmonia entre ambas. Esta ocorrência serviu como instância exemplificativa da reformulação sobretudo devido a alterações lexicais e sintáticas no texto de chegada.

## ✦ HV\_IV > Omissão

### Exemplo 19

Amostra 4	#5_TC00:01:01
WP_2_OR	WP_2 DOB
GIRL 1 – That is really funny, Alex, but incorrect. GIRL 2- What you see is the result of a method <b>where they inject stuff into your forehead</b> . Then in a few days, it falls down into your cheekbones.	RAPARIGA 1 – Essa foi mesmo gira, Alex, mas errada. RAPARIGA 2 – O que vêem foi o resultado de um novo método <b>em que se injectam coisas atrás da cabeça</b> . Depois, ao fim de uns dias, espalha-se tudo pelos ossos da face.

Ainda no domínio da CIF, detectei um caso de omissão no Exemplo 19. A eliminação do vocábulo *'forehead'* e substituição pela expressão frásica *'atrás da cabeça'* gerou uma incoerência em relação à imagem e às falas proferidas.



Figura 21 - Referência citada no Exemplo 19

As personagens explicam que injectaram algo na testa e que supostamente deverá descair para as maçãs do rosto. Na Figura 21, podemos ver as testas deformadas e as caras inchadas das personagens, embora as raparigas mencionem que se trata de um tratamento de beleza. Na versão dobrada, a fala torna-se ininteligível para o espectador porque a imagem a contradiz.

#### 4.4.1.4. Referências Culturais RC

Neste ponto, analisarei as OH evidenciadas através das RC, ou seja, com o recurso a marcas culturalmente localizadas e de difícil transposição linguístico-cultural (cf. secção 1.4). Existe um número reduzido de RC mas de elevado interesse investigativo (cf. tabela 4 e 5).

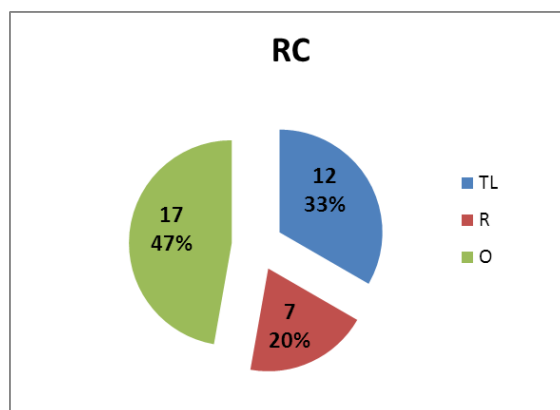


Gráfico 22 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos das RC

Analisando o Gráfico 22, verifica-se que a soma dos valores da tradução literal e da reformulação é similar ao valor da omissão. Importa realçar que os resultados mostram que as ocorrências em que o procedimento tradutivo foi o da omissão apresentam um valor significativamente superior em comparação com outros estímulos como, por exemplo, os SO, os SC e a CIF. Observem-se alguns exemplos:

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 20

Amostra 3	#92_TC00:13:38
WP_1_OR	WP_1_DOB
MAX – Practicing for that new reality show, <i>Dancing with my sister</i>	MAX – A praticar para aquele concurso, <i>Danças com a minha irmã.</i>

O concurso televisivo norte-americano, *Dancing with the stars*, aludido neste exemplo 20, ilustra um momento em que a tradução literal de uma referência cultural tornou a mensagem opaca no contexto português. Importa referir que o

componente visual desempenhou nesta cena um papel fortemente restritivo da tradução, pois o espectador visiona a personagem Max a dançar com um boneco fisicamente igual a Alex, sua irmã. Significa isto que as soluções tradutivas ficaram restringidas pela imagem, não havendo assim possibilidade para proceder a alterações mais adequadas à realidade cultural portuguesa.

#### ✦ HV\_IV > Reformulação

##### Exemplo 21

Amostra 2	#90_TC00:13:09
HM_2_OR	HM_2_DOB
Waitress A – Coffee? JACKSON - <b>Non-fat vanilla decaf half-caf cap with just a dollop of foam</b> Waitress A - Coffee?	Emp A - Café? JACKSON – Sim. Pode ser <b>descafeinado pingado numa chávena seca e escaldada.</b> Emp A – Café?

Pode observar-se no exemplo 21 a tradução de uma unidade frásica que aponta para os hábitos de consumo de café, referência cultural que difere consoante a comunidade em apreço. A reformulação frásica possibilitou a adaptação cultural à vivência portuguesa, não causando assim qualquer tipo de opacidade e mantendo a coerência visual e humorística.

#### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 22

Amostra 8	#15_TC00:03:08
BTR_2_OR	BTR_2_DOB
KENDALL – Ok, dance committee, all we need now are some <b>chaperons</b> . LOGAN, CARLOS and JAMES – <b>Dates</b> , got it!	KENDALL – Vá, comité de dança, agora só nos faltam os <b>responsáveis</b> . LOGAN, CARLOS e JAMES – <b>Miúdas</b> , entendido.

A respeito do exemplo 22, detectei a presença de dois termos culturalmente marcados, sem equivalentes lexicais, na realidade infanto-juvenil portuguesa: “*chaperons*” e “*dates*”. A omissão destes elementos verbais conduziu à substituição por vocábulos sem ligação ao contexto norte-americano e sem a conotação juvenil que existia no texto original, comprometendo a comicidade da narrativa.

Ao analisar as OH verbalizadas sem interferência visual, detectei instâncias relevantes dos três procedimentos tradutivos aqui analisados.

#### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

##### Exemplo 23

Amostra 2		#1_TC00:01:03
HM_2_OR	HM_2_DOB	
HANNAH – Come on everyone. Put your hands in the air. I wanna hear you all scream! [music] Thank you, thank you! Where are we? ROBBIE RAY – Albuquerque HANNAH – Albuquerque, my favourite city in my favourite state... JACKSON – Guam (whispering) HANNAH – <b>GUAM!</b>	HANNAH – Vamos lá, pessoal! Quero ouvir-vos todos a gritar! [música] Obrigada, obrigada! Onde é que nós estamos? ROBBIE RAY – Albuquerque. HANNAH – Albuquerque, a minha cidade preferida do estado de... JACKSON – Guam! (sussurrando-lhe) HANNAH - <b>GUAM!</b>	

O exemplo 23 aqui apresentado faz referência a um território no Oceano Pacífico sob administração norte-americana e de grande importância geoestratégica para este país. No contexto do episódio, a hesitação de Hannah permite que o irmão Jackson a engane e lhe sussurre a informação errada. Neste caso, a tradução literal do enunciado oral tornou este referente opaco e indecifrável para o público português pelo desconhecimento deste local.

✦ HV\_sIV > Reformulação

**Exemplo 24**

Amostra 3		#16_TC00:03:25
WP_1_OR	WP_1_DOB	
ALEX – Good boy. I'm off to the sale. And Mom and Dad know nothing about that, right? MAX - I'm a <b>size 5</b> .	ALEX – Lindo menino. Vou para os saldos e a mãe e o pai não podem saber de nada, certo? MAX – Sou o <b>38</b> .	

Quanto à reformulação de referências culturais, no exemplo 24, verifica-se a substituição de uma alusão ao sistema métrico norte-americano pelo seu equivalente na sociedade portuguesa. No contexto do episódio, Alex promete a Max umas sapatilhas em troca da sua cooperação na tentativa de ludibriar os pais. Deste modo, a tradução funcional foi empregue mantendo-se assim a compreensibilidade da fala.

**Exemplo 25**

Amostra 1		#90_TC00:10:53
HM_1_OR	HM_1_DOB	
MILEY - Exactly. I'm not about to get thrown away like yesterday's <b>moo-shoo pork</b> .	MILEY – Exactamente. Eu não quero ir parar ao cesto do lixo como o <b>empadão de ontem!</b>	

Tal como no exemplo 24, em virtude do componente visual não interferir com a fala da personagem, no exemplo 25, procedeu-se à substituição do referente original, uma alusão à cozinha chinesa muito popular nos EUA, por um prato típico português, propondo assim a adaptação da referência cultural à realidade portuguesa.

✦ HV\_sIV > Omissão

Exemplo 26

Amostra 7	#65_TC00:13:44
BTR_1_OR	BTR_1_DOB
WOMAN – Don't worry. <b>Belgians</b> tend to get tired quickly then go home and make waffles.	MULHER – Não te preocupes. As <b>pessoas</b> cansam-se rapidamente e depois vão para casa fazer waffles.

A eliminação da referência aos 'Belgas' descrita no exemplo 26 parece algo inexplicável já que, nas cenas anteriores fora feita uma menção a Bruxelas e aos Belgas e, até na mesma fala foi mantida uma alusão às *waffles*, um referente alimentar típico desse país. Trata-se, assim, de um caso de omissão do RC.

4.4.1.5. Jogos Linguísticos JL

A meu ver, o tratamento das unidades linguísticas afigura-se como o campo de análise mais estimulante e profícuo para a investigação em dobragem conquanto se serve de instâncias problemáticas como os trocadilhos, as rimas, palavras polissémicas, entre outros (cf. página 192). Esta pesquisa revelou vários exemplos em que as opções tradutivas foram tomadas com maior ou menor sucesso em termos da eficácia humorística.

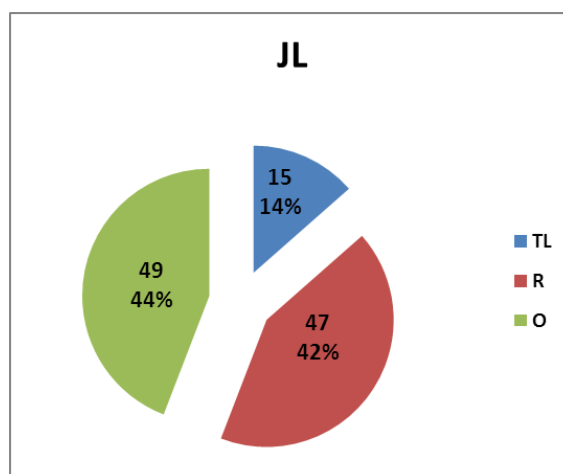


Gráfico 23 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos dos JL



Conforme registado no Gráfico 23, diminuíram percentualmente os casos de tradução literal, colocando-os em valores muito semelhantes a reformulação e a omissão. Este dado comprova o grau de dificuldade em adaptar interlinguisticamente os segmentos verbais, o que compele o tradutor a procurar soluções linguísticas compensatórias ou a eliminar determinadas unidades lexicais.

Mantendo o modelo de análise utilizado anteriormente, mencionarei em primeiro lugar as ocorrências humorísticas de HV\_IV e de seguida as de HV\_sIV.

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 27

Amostra 3	#82_TC00:12:35
WP_1_OR	WP_1 DOB
THERESA – Harper? Harper? I found our tappuccinos. Harper? I found our <b>tappuccinos</b> . It's steamed milk and tap water.	THERESA – Harper? Harper? Encontrei os <b>tappuccinos</b> . É leite quente com água da torneira.

No exemplo 27, verifica-se que a dobragem manteve a tradução literal do termo *tappuccino*, um jogo de palavras construído com base numa bebida de café de origem italiana muito comum nos EUA, os *cappuccinos*. A comicidade desta ocorrência assenta na cena precedente, em que a personagem Harper solicita à mãe de Alex, Theresa, que lhe traga essa hipotética bebida numa tentativa de impedir o encontro com a filha. Esta estratégia malograda desmascara as intenções enganadoras das duas raparigas (Alex e Harper) e revela certo grau de ingenuidade da mãe, quando a personagem aparece com a pretensa bebida. Todos estes elementos semânticos e narrativos concorrem para o humor desta cena específica, pese embora a manutenção do termo não seja de fácil descodificação para o público infanto-juvenil português.

✦ HV\_IV > Reformulação

Exemplo 28

Amostra 5		#89_TC00:10:05
S_1_OR	S_1_DOB	
CHAD – Okay? Rubber chickens, pies, girdles. Anything that <b>explodes, pops, squirts or boings</b> .	CHAD – Ok? Frangos de borracha, tartes, cintas. Tudo o que <b>expluda, salte, esguiche ou fale</b> .	

No exemplo 28, uma fala em que o humor se consubstancia na sucessão de verbos com ressonâncias onomatopeicas, sobretudo em relação ao último verbo, “*boing*”, é aqui substituído por “fale”. Embora se perca o elemento onomatopeico do verbo, a sucessão de vocábulos acaba por manter parcialmente o sentido cómico da enunciação.

✦ HV\_IV > Omissão

Exemplo 29

Amostra 5		#80/81_TC00:09:05
S_1_OR	S_1_DOB	
# 80 CHAD – Let me break it down for you, okay? Section 4, article 16. It’s a little thing I like to call the “how to keep the cast of the number-one show happy” <b>clause</b> .	# 80 CHAD – Então deixa-me explicar, tá bem? Secção quatro, artigo dezasseis. A cláusula a que chamo:’ como manter feliz o elenco do programa de <b>maior sucesso</b> ’.	
# 81 ZORA – Oh, I’ll show you <b>claws</b> .	# 81 ZORA – Já te mostro o <b>sucesso</b> .	

As OH referidas no exemplo 29 mostram um caso paradigmático de palavras homófonas – *clause* e *claws* - omitido no texto dobrado. O efeito humorístico derivado deste jogo linguístico é anulado e acresce ainda que se detecta uma incoerência com a imagem.



Figura 22 - Referência citada no exemplo 29

Como se pode visualizar na Figura 22, a personagem Zora afirma “*I’ll show you claws*”, ou seja, em português, “vou mostrar-te as garras” e acompanha esta afirmação com um gesto de mãos ilustrativo. No entanto, na versão dobrada, a referência a “sucesso” não se coaduna com o gesto da personagem, criando assim um certo estranhamento. Neste caso particular, a interferência do componente visual é significativa e a desatenção em relação a este componente semiótico retiram autenticidade ao produto dobrado como se pôde comprovar neste exemplo.

#### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

No que toca ao HV\_sIV, observou-se um número reduzido de OH estimulados pelos JL. Um dos casos mais significativos em que o humor foi mantido através de uma tradução literal é apresentado no exemplo seguinte.

#### Exemplo 30

Amostra 1	#80_TC00:09:43
HM_1_OR	HM_1_DOB
MILEY - Dad listen to this one. So <b>why was six afraid of seven? 'cause seven ate nine.</b>	MILEY – Pai, ouve só esta. Porque é que o <b>seis tem medo do sete? Porque fez o nove num oito!</b>

O trocadilho foi mantido formal e funcionalmente em língua portuguesa, pois o jogo homofónico entre “*ate/eight*” é mantido através do idiomatismo “fazer

algo/alguém num oito”, que significa arruinar, estragar, destruir. O peso semântico e humorístico da ocorrência é preservado.

✦ HV\_sIV > Reformulação

Observando as OH sujeitas à reformulação, detectou-se uma instância em que o humor se baseou numa frase idiomática inglesa com equivalência directa noutra expressão similar em português, como se pode analisar no exemplo 31.

**Exemplo 31**

Amostra 4	#58_TC00:10:46
WP_2_OR	WP_2 DOB
<p>ALEX – You never gonna believe me, are you?</p> <p>HARPER – Alex, Alex, Alex. Real friends accept each other branching out. They don't get competitive and jealous and make up ridiculous stories.</p> <p>ALEX – So you're going to that tea no matter what I say?</p> <p>HARPER – Yes, I am.</p> <p>ALEX – I can't believe I'm doing this but ... I'm going too.</p> <p>HARPER – Oh, my gosh.</p> <p>ALEX – Yep, you're my friend, so I have to be with you <b>through thick and thin</b>. And I have a feeling that this tea is gonna be <b>thick</b>. <b>Or thin, whichever one is bad.</b></p>	<p>ALEX – Não vais acreditar em mim, pois não?</p> <p>HARPER- Alex, Alex, Alex. As verdadeiras amigas aceitam as amizades das outras. Não ficam competitivas e ciumentas ou inventam histórias ridículas.</p> <p>ALEX – Então vais na mesma ao chá diga o que eu disser?</p> <p>HARPER – É claro que vou.</p> <p>ALEX – Nem acredito nisto. Eu também vou.</p> <p>HARPER – Ah, fantástico!</p> <p>ALEX – És minha amiga, portanto devo acompanhar-te <b>para o bem e para o mal</b>. E pressinto que este chá <b>vai ser para o mal</b>. <b>Ou bem, depende muito.</b></p>

O idiomatismo “*through thick and thin*” foi traduzido por uma expressão equivalente, “para o bem e para o mal”. Porém, o humor emerge da explicação que a personagem faz dessa mesma aceção, ao afirmar que o chá vai ser “*thick*” ou “*thin*”. Na versão original, esta duplicidade aponta para vários sentidos possíveis e nas palavras da personagem espera-se “aquilo que for pior”. No entanto, na adaptação portuguesa mantem-se essa ambivalência mas

a frase final “depende muito” retira um pouco do dramatismo existente no texto original.

#### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 32

Amostra 1		#71_TC00:08:50
HM_1_OR	HM_1_DOB	
ROBBIE RAY – Honey, I don't have time for this. I'm trying to finish this song. M – But Dad! ROBBIE RAY (on the phone) – Excuse me. Hello? No, there's <b>no one here by the name of Gunnar</b> . Sorry, this ain't the <b>Tickle residence</b> . Well, I don't care what you say, <b>I'm not Gunnar Tinkle</b> .	ROBBIE RAY – Querida, eu não tenho tempo para isto. Estou a tentar acabar a canção. MILEY – Mas...pai! ROBBIE RAY – Desculpa. (ao telefone) Estou? Não, não há ninguém que se chame <b>Alberto</b> . Desculpa, isto não é a <b>família Mates</b> . Mas isso não me interessa nada! <b>Eu não sou o Alberto Mates</b> .	

Outra ocorrência relevante, patente no exemplo 32, remete para um jogo de palavras efectuado numa conversa telefónica em que o trocadilho assenta na aglutinação lexical de “Gunnar Tinkle” foneticamente similar à expressão “gonna tinkle”. Esta acepção escatológica perde-se na versão portuguesa em que a substituição por um pretenso nome “Alberto Mates” hipoteticamente replicaria a interpretação atrevida da fala. Estranhamente, na dobragem, nota-se uma pronúncia britânica em “*Mates*”, o que elimina o sentido malicioso da junção fonética de “Alber\_**toMates**” em língua portuguesa.

Embora eu tenha limitado o número de OH a seis exemplos para não alargar demasiado este trabalho, creio que esta amostra demonstrou que o humor dobrado neste *corpus*, baseado em instâncias linguísticas, se revestiu de uma variedade ampla de recursos semânticos e de soluções tradutivas.

4.4.1.6. Ironia I

No contexto das *teencoms*, a ironia é aproveitada com intuitos humorísticos e confunde-se com algumas derivações na sua formulação como o cinismo, a paródia e o sarcasmo. Ciente que cada um destes recursos estilísticos se reveste de diferentes sentidos, no contexto desta investigação, entendi aglutinar neste ponto todos estas acepções díspares. Seria demasiado moroso e empiricamente impraticável distinguir cada um destes fenómenos.

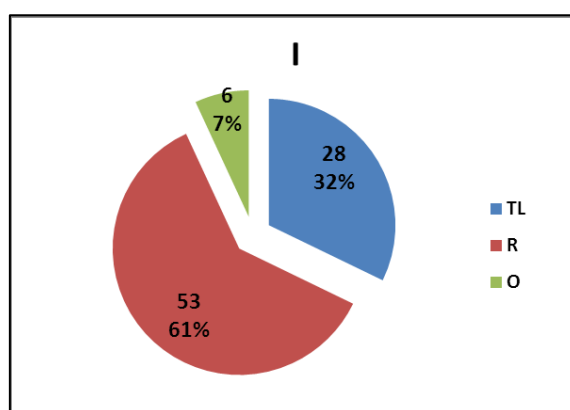


Gráfico 24 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos da I

No caso da ironia, os resultados obtidos revelaram uma percentagem significativa de traduções literais e de reformulações em contraponto ao número reduzido de omissões, o que pode significar que a transposição interlinguística das conotações irónicas é de menor complexidade tradutológica neste *corpus* (cf. Gráfico 24). Passemos à análise dos exemplos:

✦ HV\_IV > Tradução literal

Exemplo 33

Amostra 1	#9_TC00:01:00
HM_1_OR	HM_1_DOB
HANNAH - I'm so sorry guys! <b>He gets so impatient!</b>	HANNAH - Eu peço desculpa malta! <b>Ele é tão impaciente!</b>

O exemplo 33 replica formalmente o tom irónico da fala original. Numa cena anterior, Hannah exibira ela própria sinais de impaciência, acusando agora o pai, Robbie Ray, de assumir essa postura quando se verificou exactamente o contrário. Neste caso, a ironia é verbal e situacional revelada através da fala e do comportamento da personagem.

#### ✦ HV\_IV > Reformulação

##### Exemplo 34

Amostra 7		#97_TC00:20:25
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
KENDALL – Well, it seems like Gustavo <b>didn't have a good day too.</b>	KENDALL – Bem, parece que o Gustavo <b>também teve um bom dia.</b>	
GUSTAVO – Boys, <b>I have a feeling</b> your album is not gonna sell very well in Belgium.	GUSTAVO – Rapazes, <b>acho</b> que o vosso álbum não vai vender muito na Bélgica!	

As falas proferidas no exemplo 34 recuperaram uma cena anterior em que a personagem Gustavo inintencionalmente criticou os Belgas, sendo perseguido e vaiado por um conjunto de indivíduos. A frase proferida por Kendall ganha um sentido irónico acrescido na versão portuguesa, conseguindo até potenciar o humor da fala.

#### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 35

Amostra 5		#166_TC00:18:50
S_1_OR	S_1_DOB	
#164 NICO- Now <b>we have a garbage disposal.</b> [all laughing]	#164 NICO – Já temos onde deitar o lixo. [todos se riem]	
#165 CHAD – Hey. Whoa, that's a fish. You can't be throwing things like that.	#165 CHAD – Esperem, Não atirem essas coisas.	
#166 TAWNI – <b>And a shoe closet.</b>	#167 TAWNI – <b>Ei, uns sapatinhos.</b>	

O exemplo 35 dá conta de um estímulo que, ao ser alterado na versão dobrada, acaba por perder grande parte da carga irônica. Situando esta fala no contexto da série, Sonny e os amigos abrem um buraco no chão da sua nova sala de adereços, situada no andar superior. Esse buraco vai ser usado para demover a personagem Chad de ocupar a sua antiga sala de adereços, atirando-lhe o lixo (vide Figura 23). A ironia perde-se na sequência das falas, pois Nico refere que aquele buraco se trata de um balde do lixo ao que Tawni responde afirmando tratar-se antes de um armário para os sapatos. Na versão portuguesa, a personagem diz somente, “uns sapatinhos”, por causa da interferência da imagem que a mostra segurando uns sapatos.



Figura 23 - Referência citada no exemplo 35

Entendo que se omitiu uma fala com valor irônico relevante, substituindo-a por outra que obedeceu unicamente ao componente visual.

#### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

##### Exemplo 36

Amostra 4	#9_TC00:01:29
WP_2_OR	WP_2_DOB
GIGI - Well, I hope you guys can make it. Come, girls. Let's go <b>make fun of Eddie till he cries.</b> [her friends laugh at this remark]	GIGI – Eu espero que possam ir. Venham meninas, <b>vamos gozar com o Eddie até ele chorar.</b> [As amigas riem-se do comentário]



No exemplo 36, a fala original exprime um tom sarcástico, até mesmo indicador da prática de *bullying*, replicado na fala dobrada por via da tradução literal. A comicidade advém da superioridade demonstrada em ocasiões anteriores pela personagem que profere a fala, sugerindo que o fenômeno de gozar com outrem é em si mesmo um momento de divertimento.

#### ✦ HV\_sIV > Reformulação

##### Exemplo 37

Amostra 1		#38/39_TC00:04:57
HM_1_OR	HM_1_DOB	
#38 ROBBIE RAY - Then we started playing airhockey and video games. It was a regular P-A-R-T-Y, party.	#38 ROBBIE RAY – Começamos por jogar à bola, depois passamos para o computador. Foi uma enorme F-E-S-T-A, festa!	
# 39 MILEY - <b>You said you were working.</b>	# 39 MILEY - <b>Disseste que era trabalho!</b>	

O exemplo 37 remete para uma outra fala com um pendor cínico potenciado pelo tom de voz da personagem. Na ocorrência anterior, o pai de Miley descreve como se divertiu com os irmãos Jonas, o que leva a filha a reagir cinicamente, acusando o pai de mentir. Deste modo, a frase foi reformulada mas o cinismo conservou-se na fala dobrada.

#### ✦ HV\_sIV > Omissão

##### Exemplo 38

Amostra 5		#96/97_TC00:10:46
S_1_OR	S_1_DOB	
#96 SONNY – Well, now we're linked together to get our Prop House back. We will not move, eat, sleep or drink GRADY – Or shower!	# 96 SONNY – Pois agora estamos ligados para recuperar a sala. Nós não vamos sair, comer dormir ou beber. GRADY – Ou tomar banho!	
#97 TAWNI – <b>I thought we were trying something new?</b>	# 97 TAWNI – <b>Isso já não é novo.</b>	

Analisando o exemplo 38, Tawni reage com cinismo ao comentário de Grady, sublinhando implicitamente a sua natureza pouco higiénica. Esse cinismo presente na fala original é eliminado na versão dobrada em virtude das alterações sintácticas efectuadas, o que lhe retira comicidade.

#### 4.4.1.7. Sons S

Os sons podem revestir-se de múltiplos sentidos e a sua descodificação pode estar ligada às ressonâncias culturais de diferentes comunidades. O uso destes efeitos sonoros tem um ónus semiótico muito elevado, como é o caso do RE (cf. secção 1.6) ou até de muitos outros sons como acontece na *teencom*, *Big Time Rush*. Importa lembrar que, no contexto deste trabalho, os S, enquanto estímulos causadores de humor, são examinados quando surgem interligados a uma ou mais falas sendo, por isso, tratados como instâncias de humor verbalizado (cf. secção 4.2.1).

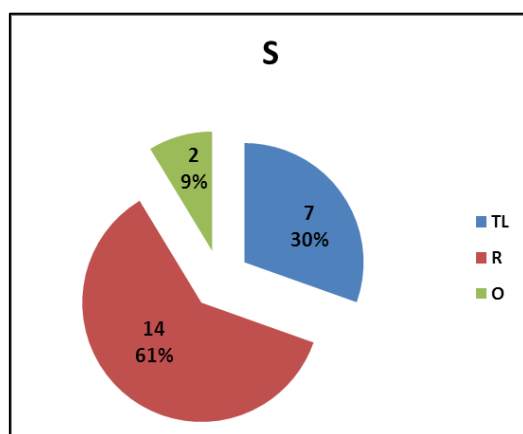


Gráfico 25 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos dos S

As ocorrências estimuladas pelos S, complementando os segmentos verbais, revelaram a prevalência da tradução literal e da reformulação em detrimento da omissão como podemos ver no Gráfico 25. Justifica-se este procedimento porque o potencial semântico reside sobretudo nos sons em que as realizações

verbais funcionam como um elemento contextual. Acresce ainda o facto de não terem sido detectadas instâncias de HV\_sIV submetidas à reformulação e à omissão, o que pode indiciar o suporte dos componentes sonoros à imagem e mesmo a sua complementaridade. Podemos observar alguns exemplos:

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 39

Amostra 7		#60_TC00:13:00
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
<p>Mr BITTERS – The game? Air hockey! The rules? First one to score, wins! Double or nothing.</p> <p>KATIE – Double of nothing is nothing. And what do you think about a travel blog? ‘Don’t stay at Palm Woods ‘cause the manager’s nuts!’</p> <p>Mr BITTERS – Wi-Fi’s down ... and besides <b>it sounds like somebody’s scared!</b></p> <p>[He imitates <b>the sound of a chicken</b>]</p>	<p>Mr BITTERS – O jogo? Air hockey! As regras? O primeiro a marcar ganha! Apostas? O dobro ou nada.</p> <p>KATIE – O dobro de nada é nada. O que achas de um blogue de viagens tipo ‘Não fiquem em Palm Woods porque o gerente do condomínio é doido’?</p> <p>Mr BITTERS – O wireless não funciona.... e parece que <b>alguém está com medo!</b></p> <p>[Mr BITTERS <b>imita uma galinha</b> para irritar KATIE e fazê-la jogar]</p>	

O exemplo 39 demonstra claramente a interligação verbo-sonora, porquanto a fala proferida por Mr. Bitters é sucedida por um som com fortes traços semióticos. A tradução literal da fala foi utilizada com eficácia, dado que o som imitando o cacarejar de uma galinha está em consonância com o conceito de medo referido pela personagem. Neste caso, existia uma conexão intrínseca entre o som e o seu sentido, o que permitiu a sua utilização na versão dobrada.

✦ HV\_IV > Reformulação

Exemplo 40

Amostra 1		#76_TC00:09:12 -09:18
HM_1_OR	HM_1_DOB	
ROBBIE RAY – Hey, you guys want to hear the chorus of your new song? JONAS BROTHERS – Yeah. Go for it. ROBBIE RAY – Okay, hold on. <b>It's a little rough. Beat that.</b> [imitates the sound of farting putting the right hand below the left armpit]	ROBBIE RAY – Ei, vocês querem ouvir o refrão da nova música? JONAS BROTHERS – iá, a sério? Claro! ROBBIE RAY – Ok, esperem, <b>ainda não sei bem.... Tomem lá!</b> [simulação de sons intestinais colocando a mão direita na axila do braço esquerdo]	

O que acontece no exemplo 40 está intimamente ligado ao universo infantil e à sua natureza jocosa e endiabrada. Sob o pretexto de revelar o refrão de uma nova canção, Robbie Ray reproduz ao telefone sons que imitam a flatulência humana, despoletando um coro de gargalhadas nas outras personagens. Esta diabrura ou partida, sinónimo de uma certa infantilidade, é acompanhada por uma fala com cariz competitivo (*Beat that*) embora a reformulação na versão dobrada tenha apagado este traço semântico.

✦ HV\_IV > Omissão

Exemplo 41

Amostra 5		#19_TC00:02:24
S_1_OR	S_1_DOB	
MARSHALL (singing) – <i>You kids have 24 hours to call it a day, twenty-four hours to give it away. <b>Kiss the Prop House goodbye!</b></i>	MARSHALL (a cantar) – <i>Vocês tem 24 horas para sair daqui, 24 horas não passa daí. <b>Digam adeus a esta sala.</b></i>	

No exemplo 41, a omissão diz respeito ao valor semântico atribuído à música. A personagem interpreta uma canção ao estilo dos musicais da Broadway, em conjunto com a teatralidade dos movimentos corporais e da letra. O

componente sonoro mantém-se na versão dobrada mas a associação de ideias e a carga de sentido transmitida pela música é eliminada. Ainda que a sonoridade das repetições vocabulares se mantenham, a acepção teatral da frase final desaparece, sendo anulada o peso semiótico atribuído ao som.

#### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

##### Exemplo 42

Amostra7		#19_TC00:04:45
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
Woman- Boys, we've analyzed every one of Deke's celebrity blogs and have the questions he's most likely to ask.	Mulher – Rapazes, analisamos todas as entrevistas e temos uma lista de perguntas mais prováveis que eles vos fará.	
Man- So let's get started. Kendall, how would you describe BTR's music?	Homem – Vamos começar. Kendall, como descreverias a música do BTR?	
KENDALL – Oh, I'd say it's got some rock and .... [sound of a horn indicating that something incorrect was said]	KENDALL - ó, eu diria que tem algum rock e.... [som de uma corneta assinalando uma resposta incorrecta]	

O exemplo 42 remete-nos para a realidade dos concursos televisivos, em que o soar de uma corneta assinala as respostas incorrectas proferidas pelos concorrentes. Este estímulo é inserido nesta fala pela primeira vez, pelo que o factor surpresa lhe confere o cunho humorístico.

Não foram detectadas instâncias referentes à reformulação e à omissão.

#### 4.4.1.8. Prosódia P

Um dos pilares da comunicação não-verbal, a prosódia, no contexto das *teencoms*, assume frequentemente a função de potenciar o humor. No entanto, existem outras ocorrências em que a comicidade da cena está alicerçada unicamente na entoação, timbre ou volume do enunciado verbal.

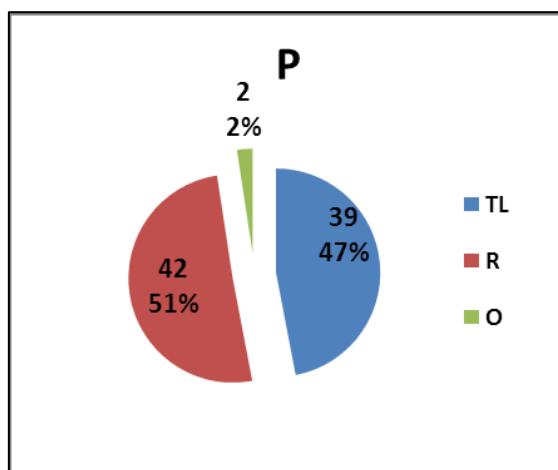


Gráfico 26 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos da P

Ao analisar o Gráfico 26, verificamos o valor incipiente da omissão, justificado pela natureza particular deste estímulo, assente na enunciação das falas. A dobragem permite a replicação prosódica dos segmentos sem alterar significativamente a construção linguística. Vejam-se alguns exemplos:

✦ HV\_IV > Tradução literal

Exemplo 43

Amostra 5	#2_TC00:00:21
S_1_OR	S_1_DOB
SONNY – Oh, hi. You guys made a house of cards. TAWNI - No, <b>you're saying it wrong.</b> It's. ' <b>Wow, you guys built a house of cards</b> '.	SONNY – Que fixe! Fizeram uma casa de cartas! TAWNI – Não, <b>disseste mal.</b> É ' <b>uau, fizeram uma casa de cartas!</b> '

O exemplo 43 é paradigmático da relevância da prosódia, já que a mesma fala é repetida, embora com uma entoação diferente, mostrando que o modo de enunciar as frases pode em si mesmo concorrer para o humor. A fala de Tawni só difere da fala anterior proferida por Sonny na prosódia, já que a repetição é efectuada com um tom dramático e teatral. A tradução literal de ambas as enunciações actuou adequadamente e o desempenho na versão dobrado replicou a P do texto original.

#### ✦ HV\_IV > Reformulação

##### Exemplo 44

Amostra 4	#2_TC00:00:29-33
WP_2_OR	WP_2_DOB
ALEX – Oh, look. Gigi’s handing invitations to her annual tea. HARPER – I’m so glad we’re not invited, because then <b>we’d have to talk like this: Hello, Mumsey. Hello, Popsy. Isn’t this a lovely tea? Do you think my pinkie’s high enough?</b>	ALEX – Ah, olha. A Gigi já está a dar os convites para a sua festa anual do chá. HARPER – Ainda bem que ela não nos convida porque senão <b>tínhamos de falar assim: Olá mãezinha, olá paizinho. O chá está maravilhoso, não está? Acha que tenho o mindinho bem esticado?</b>

O exemplo 44 revela a função humorística da P revelada pela personagem Harper ao imitar a pronúncia britânica, parodiando os comportamentos associados a uma elite aristocrática. Na reformulação levada a cabo por via da tradução, existe um certo desfasamento entre a linguagem usada no original (“*Mumsey*”, “*Popsy*”, “*lovely tea*”) e a utilizada na dobragem (“*mãezinha*”, “*paizinho*”), formas de tratamento algo datadas e com reminiscências mais rurais. Além disso, a menção ao dedo mindinho reforça a descrição paródica da cena por se tratar de um gesto emblemático de um comportamento elitista. A pronúncia britânica, aqui alvo de chacota, é substituída por uma entoação *snob* e afectada, o que replica eficazmente os propósitos cômicos do original.

#### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 45

Amostra 5	#197_TC00:21:45
S_1_OR	S_1_DOB
GRADY – Sunday! Sunday!	GRADY – Festa, festa!

#### 4. Estudo de caso

---

O exemplo 45 é particularmente representativo de uma realidade sociocultural sem equivalência em Portugal. A fala de Grady remete-nos para as competições de *Monster Trucks*, associadas à ideia de destruição de veículos motorizados de grande envergadura, empreendidas em contexto norte-americano<sup>20</sup>. A repetição do vocábulo “festa” na versão dobrada não tem qualquer ligação à imagem apresentada. O tom de voz da personagem replica a entoação original mas perde sentido já que não desperta quaisquer ressonâncias na cultura portuguesa.

#### ✦ HV\_sIV > Tradução literal

##### Exemplo 46

Amostra 2	#135_TC00:18:45
HM_2_OR	HM_2_DOB
ROBBIE RAY – Achy breaky heart?...Naaa!	ROBBIE RAY - 'Achy breaky heart'? Naaa!

No exemplo 46, detectou-se uma fala em que a unidade frásica é mantida em inglês. Trata-se de uma expressão que a personagem Robbie Ray pondera utilizar como letra de uma canção e tenta perceber se tem a sonoridade desejável. Embora se perca o sentido da fala, pelo facto de não ter sido adaptado para português, a P funcionou eficazmente ao manter a comicidade da cena.

#### ✦ HV\_sIV > Reformulação

##### Exemplo 47

Amostra 2	#24_TC00:03:55
HM_2_OR	HM_2_DOB
MILEY – Then why are we stopping? ROBBIE RAY – Because <b>we're at a historical landmark.</b> MILEY + JACKSON- rrrrrrrrr!	MILEY – Então porque é que paramos? ROBBIE RAY – Porque <b>estamos em território histórico.</b> MILEY + JACKSON- Ahhhhhh!

---

<sup>20</sup> O vídeo apresentado na seguinte ligação é representativo dessa conexão e confirma o pressuposto enunciado: [http://www.youtube.com/watch?v=ohp\\_nml\\_TFA](http://www.youtube.com/watch?v=ohp_nml_TFA) acedido a 5.7.2013.



Em relação ao exemplo 47, as falas sofreram uma ligeira reformulação linguística mas a P, aqui materializada sobretudo pela interjeição, foi mantida de maneira que a comunicação humorística é preservada.

Não se registaram ocorrências baseadas na P em que a omissão tenha sido utilizada.

#### 4.4.1.9. Expressão Facial EF

Os três estímulos doravante analisados – Expressão Facial, Gestos e Situações Caricatas - referem-se somente a instâncias de HV\_IV, conquanto estão interligados a um tipo de humor situacional em que o componente visual é indelével. Os dois primeiros mecanismos, EF e G, fazem parte do domínio da quinésica, não somente intensificando as falas, mas tornando-se eles próprios causa de humor. Algumas destas instâncias, como os exemplos 48 e 49, assentam em grandes planos cinematográficos, em que a imagem adquire um papel preponderante na transmissão do humor.

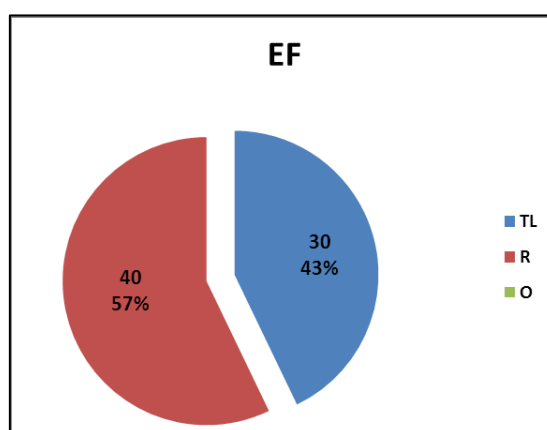


Gráfico 27 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos da EF

Como se pode observar no Gráfico 27, neste estímulo verificou-se unicamente o recurso à tradução literal e à reformulação, não se registrando qualquer ocorrência de omissão. Baseado sobretudo na carga semiótica da imagem, as instâncias detectadas fundamentam-se em grandes planos cinematográficos, em que a expressividade facial das personagens é sobrevalorizada, sem

#### 4. Estudo de caso

---

necessidade de alterações linguísticas relevantes. Passemos à análise de alguns exemplos:

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 48

Amostra 1	#60_TC00:07:27
HM_1_OR	HM_1_DOB
<b>[close-up]</b> JACKSON – This is Jackson Rod Stewart recording my hop to destiny!	<b>[imagem em close-up]</b> JACKSON- Eu sou o Jackson Rod Stewart a gravar o meu salto para o destino!

O exemplo 48 denota o uso da expressão facial no sentido de potenciar as características cômicas da situação. A personagem está a filmar-se numa tentativa de bater um recorde de saltos e aproxima demasiado a câmara como se pode observar na Figura 24. A expressividade do rosto é complementada por um discurso pomposo e solene, que é mantido na versão dobrada através de uma tradução literal.

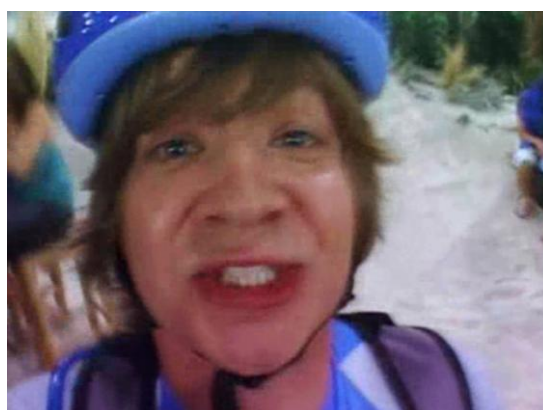


Figura 24 - Referência citada no exemplo 48

## ✦ HV\_IV > Reformulação

### Exemplo 49

Amostra 5	#6_TC00:00:43
S_1_OR	S_1_DOB
SONNY – This is me screaming in terror. Ahhhhh! <b>[close-up image]</b>	SONNY – Esta sou eu a gritar de medo! Ahhhhh! <b>[ imagem em close-up]</b>

O exemplo 49 remete-nos para a filmagem em grande plano da personagem Sonny enquanto decorre um hipotético terramoto. Embora pensando tratar-se de uma situação de perigo, a fala de Sonny evidencia alguma irresponsabilidade ao prevenir o que vai fazer em seguida e filmando a sua reacção (vide Figura 25). A reformulação da frase “*screaming in terror*” por “gritar de medo” retirou algum dramatismo à enunciação verbal ainda que o componente visual possa compensar alguma perda de intensidade.



Figura 25- Referência citada no exemplo 49

Não registei nenhum momento em que se verificou o procedimento tradutivo da omissão por via do estímulo humorístico da EF.

##### 4.4.1.10. Gestos G

Neste tipo de produto audiovisual, os gestos acompanham as falas das personagens, muitas vezes para complementar a mensagem. No caso do discurso humorístico, o gesto adquire em si mesmo um valor semiótico pois acaba por ser o principal transmissor dessa comicidade. Nas amostras analisadas, encontrei um número significativo de ocorrências em que a gestualidade das personagens aparece acompanhada por enunciados verbais, embora os gestos sejam o núcleo do humor. Aqui, os gestos funcionam sobretudo pela sua natureza física, consubstanciado em movimentos de mãos, como trejeitos e acenos, ou como reacções de violência ou agressividade ligeira como palmadas ou pancadas entre as personagens.

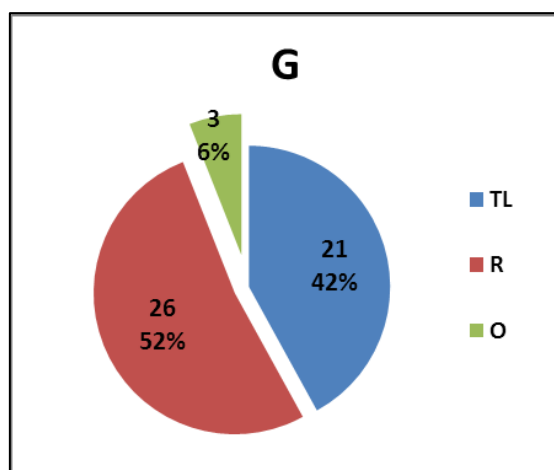


Gráfico 28 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos do G

Podemos observar no Gráfico 28 a existência de um número reduzido de omissões, justificado pela natureza visual deste estímulo. Conquanto possam existir diferentes interpretações culturais associadas aos gestos, no objecto em análise, verificou-se que grande parte dos gestos eram de fácil descodificação no contexto português, com algumas excepções, como veremos nos exemplos explicitados seguidamente:

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 50

Amostra 1		#131/143_TC00:15:24/16:40
HM_1_OR	HM_1 DOB	
#131 NICK - I kind of liked it. [the brothers pat him on the head]	NICK - Eu até gostei! [os outros irmão batem-lhe na nuca ]	
#143 NICK - That dude smells really good! [Joe pats him on the head]	NICK - Aquele tipo cheirava mesmo bem! [O Joe bate-lhe na nuca]	

Como podemos observar no exemplo 50, as duas falas da personagem Nick resultam em duas palmadas na nuca perpetradas pelos irmãos como punição pelas suas afirmações ilógicas. Estes gestos funcionam como *punchline*, como um ‘golpe’ final da comicidade da situação. Em ambas as ocorrências, as frases foram traduzidas literalmente sem qualquer alteração de sentido.

#### ✦ HV\_IV > Reformulação

##### Exemplo 51

Amostra 6		#94_TC00:12:43
S_2_OR	S_2 DOB	
SONNY – I was thinking about how... when I came to <i>So Random</i> , Tawni and I were <b>like this</b> . [gesture]	SONNY – Estava a pensar sobre como... quando cheguei ao <i>So Random</i> nós eramos <b>unha com carne</b> . [gesto]	

O exemplo 51 ilustra um evento em que a reformulação se adequou ao gesto da personagem Sonny. A expressão idiomática “unha com carne” significa exactamente o que o gesto original pretende ilustrar como se pode ver na Figura 26. O gesto é usado para mostrar como são amigas inseparáveis e, na versão dobrada, esse sentido sai até reforçado pela fala.



Figura 26 - Referência citada no exemplo 51

✦ HV\_IV > Omissão

Exemplo 52

Amostra 3		#50_TC00:08:16
WP_1_OR	WP_1_DOB	
MAX – Ho, ho, ho, Now that’s cool. I wanna make two of me so I can give myself a <b>wedgie</b> . [gesture]	MAX – Oh, foi muito boa. Quero fazer outro de mim para lhe <b>poder partidas</b> . [discrepância com o gesto]	

Um caso paradigmático do procedimento tradutivo da omissão verifica-se no exemplo 52, cujo gesto e o termo não possuem equivalentes em língua portuguesa. Refiro-me a “*wedgie*”, uma brincadeira praticada nas escolas dos EUA e que consiste em puxar a roupa interior para cima, causando um grande desconforto à vítima. Na ocorrência em análise, Max diz querer lançar um feitiço para fazer aparecer o seu duplo de modo a que possa fazer essa brincadeira a si próprio mas, na versão portuguesa, esse sentido desaparece não só na fala como no gesto.



Figura 27 - Referência citada no exemplo 52

A Figura 27 mostra Max a simular esse movimento mas que não é compatível com a fala proferida, criando assim uma discrepância entre o que se vê e o que é dito pela personagem.

#### 4.4.1.11. Situação Caricata STC

Este estímulo humorístico assenta nas relações intrasequenciais da narrativa audiovisual, pois agrega segmentos de humor situacional com pendor cómico transmitido através dos movimentos, da imagem e do som, acompanhados por segmentos verbais.

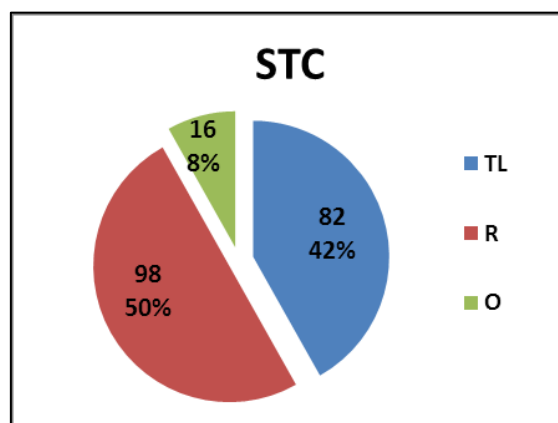


Gráfico 29 - Gráfico comparativo entre os procedimentos tradutivos das STC

O Gráfico 29 apontou o recurso à reformulação e à tradução literal na quase totalidade de ocorrências dominadas pelas situações caricatas, dado este que

#### 4. Estudo de caso

pode ser explicado pela natureza situacional deste estímulo, alicerçando-se a comicidade sobretudo nas reacções e movimentações das personagens, com menor impacto nas enunciados verbais.

#### ✦ HV\_IV > Tradução literal

##### Exemplo 53

Amostra 8		#71/72_TC00:13:02/11
BTR_2_OR	BTR_2_DOB	
#71 KATIE – plan B..[they throw a net and take him down] FABIO – Oh no, <b>not the net.</b>	#71 KATIE – Passar ao plano B. [Atiram uma rede e derrubam-no] FABIO – <b>Ó não, uma rede!</b>	
#72 JO - Kendall, I got some snacks to the dance... FABIO – [trapped in the net] <b>Help me.</b>	#72 JO - Kendall, arranjei os aperitivos para o baile... FABIO [no chão preso na rede] – <b>Ajuda-me!</b>	

O exemplo 53 ilustra uma sequência de duas ocorrências em que determinada situação se torna caricata, fruto das movimentações e das falas das personagens. Neste caso, o enfoque humorístico é dado ao absurdo da situação em que as personagens se colocam, e as falas servem para complementar a incongruência da cena. Em ambas as instâncias, o texto original é curto e de fácil transposição para a língua portuguesa, daí a tradução literal de ambas.

#### ✦ HV\_IV > Reformulação

##### Exemplo 54

Amostra 5		#193_TC00:21:27
S_1_OR	S_1_DOB	
SONNY – But what did you get Nico and Grady? CHAD – Oh, that was easy. I let them take a ride on the forklift. SONNY – <b>You did what? You let them do what on the who now?</b> [shouting]	SONNY – Mas o que é que destes ao Nico e ao Grady? CHAD – Foi fácil, deixei-os andar na empilhadora. SONNY – <b>Tu deixaste-os fazer o quê? Na quê?</b> [gritos quando a parede rebenta]	



No que toca ao exemplo 54, a reformulação das falas efectuou-se por via da reorganização sintáctica da frase final, que é dita em simultâneo com a imagem de Grady e Nico a derrubarem a parede, conduzindo uma empilhadora, conforme está visível na Figura 28.



Figura 28 - Referência citada no exemplo 54

A força humorística assenta na fala premonitória de Sonny, seguida pelo burlesco da situação.

#### ✦ HV\_IV > Omissão

##### Exemplo 55

Amostra 3	#35_TC00:06:21-29
WP_1_OR	WP_1_DOB
MAX – <b>Wizard mail's</b> here. JUSTIN – Oh, <i>Wizards Weekly</i> . Let's see if they <b>printed</b> my letter to the editor. [the pages are released from the magazine and fly around]	MAX – Chegou o <b>correio!</b> JUSTIN - Oh, <i>Semanário Mágico</i> . Deixa ver se a minha carta <b>foi publicada!</b> [esvoaçam páginas da revista e Justin fecha a revista]

Por último, o recurso à omissão foi a solução adoptada no exemplo 55. A utilização do verbo polissémico “*print*” (em português, traduzido por ‘publicar’ ou ‘imprimir’) é complementada pelas páginas da revista esvoaçando quando Justin a folheia, como se pode ver na Figura 29. A paródia reside na duplicidade de significados atribuídos ao verbo pois, pelo que a imagem exhibe, Justin não vê a carta ‘publicada’ mas antes ‘impressa’. No produto original, a

#### 4. Estudo de caso

---

cena adquire um sentido acrescido pelo absurdo que a imagem revela mas que se perde na versão dobrada.

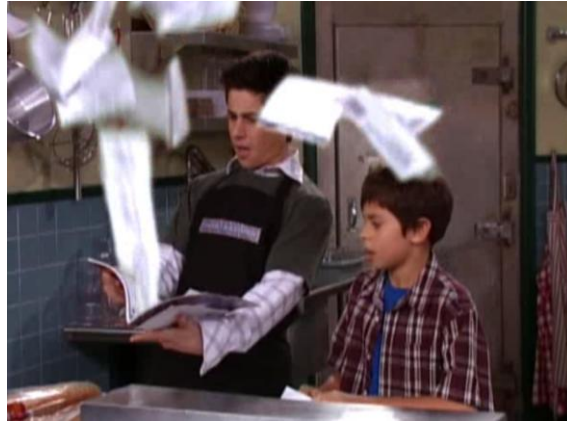


Figura 29 - Referência citada no exemplo 55

Chegamos assim ao fim desta análise descritiva em que se procedeu à exemplificação, ponto por ponto, das OH por intermédio de cada estímulo humorístico. Tentei indicar, pelo menos um exemplo ilustrativo de cada procedimento tradutivo usado na versão dobrada, ocorrências essas presentes em alguma das oito amostras pertencentes ao *corpus*.

Em jeito de breve conclusão desta secção, importa referir que:

- a maioria dos estímulos humorísticos foi identificado e traduzido satisfatoriamente na versão dobrada;
- os procedimentos tradutivos foram adequados, podendo afirmar-se que a maioria das ocorrências revelou um grau de equivalência semântica elevado (88%);
- a omissão de segmentos verbais foi registada num número reduzido de instâncias (12%), não comprometendo a compreensão e inteligibilidade do produto audiovisual no seu todo;
- os EH com maior grau de correlação linguístico-cultural, como as RC e os JL, revelaram proporcionalmente um número mais elevado de instâncias sujeitas a omissões, o que indicia a complexidade da transposição interlinguística na construção do humor.

#### 4.4.2 Análise detalhada dos estímulos humorísticos e o tratamento do humor

Nesta secção, proponho a análise empírica da tradução do humor o que, em termos práticos, significa verificar se a comicidade foi (ou não) preservada no produto audiovisual dobrado no contexto do *corpus* proposto. Como foi mencionado no subcapítulo 4.2, o segundo passo investigativo foi direccionado para a detecção, observação e análise da carga humorística, depois de ter sido submetida à transferência interlinguística. Recordo que os critérios adoptados basearam-se na proposta de Martínez Sierra (2004), dividindo-se entre a preservação da comicidade e a perda total ou parcial desse elemento no produto audiovisual (cf. secção 4.4.2). Tratarei este tópico em termos de eficácia humorística, numa escala decrescente em que a **preservação** revela que a carga humorística foi traduzida de um modo mais eficaz, seguido pela **compensação**, pela **perda parcial** e, por último, a **perda total** de comicidade.

Assim, adoptei o mesmo sistema seguido no ponto anterior pelo que será analisado e ilustrado cada estímulo humorístico com base nos 4 parâmetros acima mencionados, iniciando-se esta análise pelo humor verbalizado com interferência visual [HV\_IV] seguida, então, pelo humor verbalizado sem interferência visual [HV\_sIV].

##### 4.4.2.1 Scripts opostos SO

Neste ponto o humor é estimulado pela manifestação de sentidos opostos, contraditórios e incongruentes. As personagens rompem com as expectativas e fazem-no através de falas ilógicas ou inesperadas.

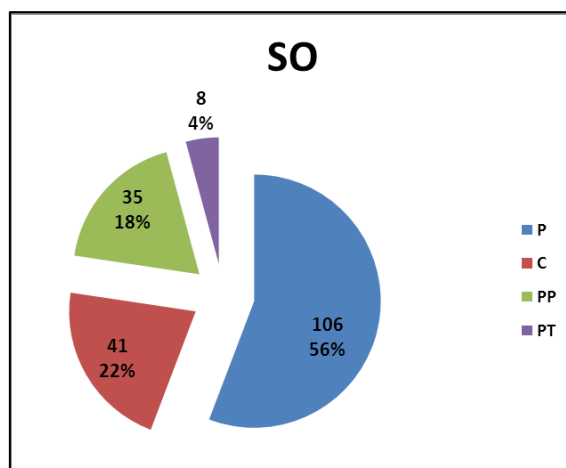


Gráfico 30 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente aos SO

Como se pode visualizar no Gráfico 30, em 78% das ocorrências foi conseguida a preservação ou compensação do humor, registando-se somente 4% de perda total. Sendo um estímulo produzido sobretudo pela contradição discursiva intra ou interfrásica, a maior parte das falas manteve essa oposição na versão dobrado. Vejamos alguns exemplos:

✦ HV\_IV > Preservação

Exemplo 56

Amostra 7	#37_TC00:08:01
BTR_1_OR	BTR_1_DOB
Fon – Deke thinks you're shallow and only care about appearances! JAMES – <b>Is that bad?</b>	Fon – O Deke agora pensa que és oco e só te interessas pelas aparências! JAMES – <b>E isso é mau?</b>

O exemplo 56 ilustra uma resposta ilógica proferida pela personagem James contradizendo aquilo o que era expectável que fosse dito e, na versão portuguesa, verifica-se que a preservação dessa oposição mantém a eficácia humorística da ocorrência.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 57

Amostra 5		#76/77_TC00:08:42
S_1_OR	S_1_DOB	
[Chad enters the prop house and starts measuring it]	[Chad entra na sala de adereços e começa a tirar medidas]	
#76 CHAD – Didn't you hear? This is gonna be the new Mackenzie Falls meditation room. How high do you think the ceiling is?	#76 CHAD – Não souberam? Vai ser a nova sala de meditação do Mackenzie Falls. Que altura terá esta sala?	
Todos – What?	Todos – O quê?	
#77 GRADY – I figure about 16 feet, give or so, what? Wait, what?	#77 GRADY – <b>Aí uns cinco metros... o quê, o quê?</b>	

O exemplo 57 dá conta da compensação do humor através de uma alteração a nível linguístico. A referência ao sistema métrico americano é substituída por uma alusão adaptada ao contexto português, mantendo-se assim a incongruência da fala.

#### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

##### Exemplo 58

Amostra 3		#69_TC00:10:38
WP_1_OR	WP_1_DOB	
THERESA – Hi Harper.	THERESA – Olá, Harper.	
HARPER – Hi, Alex's mom. Oh, <b>my gosh, Alex's mom?</b>	HARPER – Olá mãe da Alex. <b>Espera aí, eu estou a ver bem?</b>	

Quanto ao exemplo 58, verificou-se uma perda parcial do humor dado que a fala dobrada omitiu a alusão à mãe. No contexto da cena, este facto é relevante porque Alex tinha saído de casa sem consentimento dos pais para se encontrar com Harper e irem juntas aos saldos. O cómico reside no espanto de Harper ao aperceber-se que o estratagema estava prestes a ser descoberto. A

#### 4. Estudo de caso

---

não repetição da nominalização “mãe da Alex” retira parcialmente essa comicidade embora a expressão facial se mantenha.

#### ✦ HV\_IV > Perda Total

##### Exemplo 59

Amostra 5	#8_TC00:01:06
S_1_OR	S_1_DOB
MARSHALL – Calm down, calm down, everyone! It wasn't a quake; the studio's doing some construction. SONNY – <b>Construction! Just kidding, just kidding!</b>	MARSHALL- Calma, calma! Tenham calma, todos! Não se preocupem! O estúdio só está a fazer umas obras. SONNY – <b>Ah, umas obras! Brincadeira!</b>

No exemplo 59, a construção humorística assenta na incongruência entre a situação assustadora de um hipotético terramoto e o divertimento que Sonny parece retirar da ocasião. A incoerência verbo-situacional do original não se verifica na versão dobrada, pois o termo “brincadeira” parece não se coadunar com a situação. A alusão parece descabida e sem sentido.

No que toca às ocorrências de humor sem interferência visual, baseadas em SO, analisem-se os seguintes exemplos.

#### ✦ HV\_sIV > Preservação

##### Exemplo 60

Amostra 7	#12_TC00:03:00
BTR_1_OR	BTR_1_DOB
KELLY– Because if you have a bad day with Deke, you can end up as Tanyon Labelle. All – <b>Who's Tanyon Labelle?</b> KELLY and GUSTAVO – <b>Exactly.</b>	KELLY – Porque se tiverem um dia mau com o Deke, vocês podem acabar como o Tanyon Labelle. Todos – <b>Quem é o Tanyon Labelle?</b> KELLY e GUSTAVO – <b>Exactamente!</b>

No exemplo 60, a referência em língua inglesa é mantida na versão dobrada o que reforça o desconhecimento e a ingenuidade transmitidos na fala original.

#### ✦ HV\_sIV > Compensação

##### Exemplo 61

Amostra 6	#28_TC00:04:53
S_2_OR	S_2 DOB
GRADY – I’m talking Nico and Grady. <b>Come on. I’m guessing they’re idiots.</b>	GRADY – Eu refiro-me ao Nico e ao Grady. <b>Confessem. Vocês acham que são idiotas.</b>

No caso do exemplo 61, existe uma estratégia de compensação do humor patente na linguagem usada por Grady. Embora o texto dobrado mude o enfoque da pronominalização (“*I’m guessing..*” para “vocês acham...”), a fala mantém o nível de comicidade original, até reforçado pela adição do verbo “confessar”.

#### ✦ HV\_sIV > Perda Parcial

##### Exemplo 62

Amostra 2	#134_TC00:18:40
HM_2_OR	HM_2 DOB
ROBBIE RAY – First, scarf boy, now you. I’ve had about enough of this. <b>I wish you both would just disappear.</b> MILEY - <b>Honey, you’re getting there.</b>	ROBBIE RAY – Primeiro o do cachecol, agora tu! Eu já estou farto disto! <b>Quem me dera que vocês desaparecessem!</b> MILEY - <b>Ah, isso está quase a acontecer!</b>

O desejo proferido por Robbie Ray manifestado no exemplo 62 pode vir a realizar-se, tal como Miley refere na versão dobrada. No entanto, o sentido trocista da fala original perde-se parcialmente na fala em português, remetendo para uma aceção muito mais literal da situação do que seria suposto, havendo assim uma perda parcial da eficácia humorística.

✦ HV\_sIV > Perda Total

**Exemplo 63**

Amostra 3		#31_TC00: 05:41
WP_1_OR	WP_1_DOB	
<p>ALEX – That’s it. We’re going to that sale and I’m gonna show her up.</p> <p>HARPER – But I thought you had a family commitment.</p> <p>ALEX – I’ll work it out with my parents.</p> <p>HARPER – Sure, <b>they’re pretty understanding.</b></p> <p>ALEX – No, <b>I’m just really sneaky.</b></p>	<p>ALEX – Acabou! Vamos aqueles saldos e eu já lhe vou mostrar como é que é!</p> <p>HARPER- Mas tu tinhas um compromisso familiar!</p> <p>ALEX – Eu resolvo isso com os meus pais.</p> <p>HARPER – <b>Eles são muito compreensivos</b></p> <p>ALEX – <b>Eu é que lhes dou a volta.</b></p>	

A única ocorrência detectada com a perda total da eficácia humorística assente em SO é exibida no exemplo 63. Perante a afirmação de Harper de que os pais de Alex tinham-se mostrado muito compreensivos com a situação, o sentido da resposta original “*sneaky*” perde-se na versão dobrada. Alex confessa o seu comportamento dissimulado e enganador, aceção que não é replicada em português. O idiomatismo “eu é que lhes dou a volta” significa convencer alguém do contrário, o que aqui não se verificou. Por isso, a tradução elimina o conceito chave onde assenta a comicidade.

**4.4.2.2 Scripts complementares SC**

Na senda do que foi explicitado no ponto 4.3.1.2, os SC remetem para uma certa complementaridade discursiva entre falas e que de algum modo contraria as expectativas.



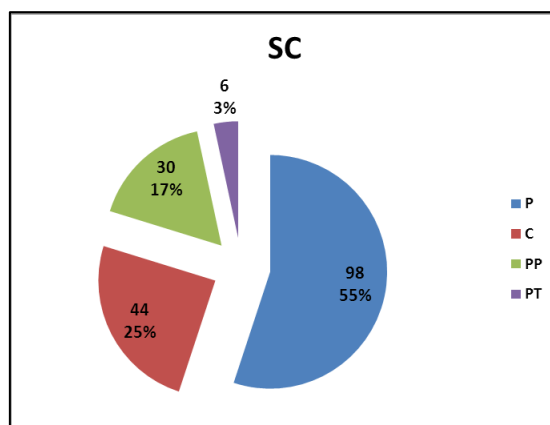


Gráfico 31 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente aos SC

Os dados registados no Gráfico 31 revelam que a preservação e a compensação do humor foram registadas em 80% das ocorrências, o que aponta para um grau elevado de eficácia humorística neste estímulo.

#### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 64

Amostra 2	#94/95_TC00:13:40
HM_2_OR	HM_2_DOB
[Miley took out a spare part from a car she doesn't know what is for]	[Miley admite ter tirado uma peça do carro de Robbie e não sabe para que serve]
#94 ROBBIE RAY - Someone stole my distributor cap!	#94 ROBBIE RAY - Vamos lá saber quem roubou o meu distribuidor!
#95 MILEY - ...but I'm guessing it's a distributor cap!	#95 MILEY - Mas parece-me que é um distribuidor!

Como acontece no exemplo 64, a fala de Robbie Ray é outorgada pela réplica de Miley e é nesta confirmação que reside o humor, mantido integralmente na versão portuguesa.

✦ HV\_IV > Compensação

Exemplo 65

Amostra 3		#44_TC00:07:34
WP_1_OR	WP_1_DOB	
[talking about the magic wand] MAX – Cool JERRY – It’s a little <b>dinged up</b> . THERESA - <b>You can see where I filled it in with black nail polish.</b>	[a falar sobre a varinha mágica] MAX – Fixe JERRY – <b>Está velhinha...</b> THERESA – <b>Até já lhe pus ali um pouco de verniz das unhas.</b>	

O exemplo 65 ilustra uma OH em que as falas se conectam pela comicidade dos argumentados utilizados. A personagem Theresa justifica a duração da varinha mágica pelo recurso ao verniz como modo de disfarçar o adiantado estado de uso. Conquanto na versão dobrada a enunciação verbal tenha sido reformulada para a língua portuguesa, o carácter jocoso mantém-se na versão dobrada.

✦ HV\_IV > Perda Parcial

Exemplo 66

Amostra 7		#94_TC00:20:00
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
Mr BITTERS - Ah, ah, I win. I win, I win, you lose. You didn’t even get one balloon into the bucket. KATIE – I know. But this morning <b>I bet with a bunch of kids 20 bucks that I could punch you with balloons and you cheer.</b>	Mr BITTERS – Ah, ah, ganhei. Ganhei, ganhei. Tu perdes! Não meteste uma única bola naquele balde! KATIE – Eu sei mas apostei <b>20 dólares com um grupo de miúdos que o punha a brincar com balões de água e que ia delirar.</b>	

A carga humorística apresentada no exemplo 66 perde, em parte, o seu vigor pois a imagem visualizada não combina com a fala proferida pela personagem. Vemos Katie a acertar com balões de água em Mr. Bitters e não a brincar com esses mesmos balões como é referido na versão dobrada. Todavia, a força da

imagem sobrepõe-se ao discurso verbal pelo que a comicidade da cena é mantida parcialmente.

#### ✦ HV\_IV > Perda Total

##### Exemplo 67

Amostra 5		#189_TC00:20:52
S_1_OR	S_1_DOB	
ZORA – Oh, sweet. A nightlight for my sarcophagus. Now <b>I can see what's been crawling on my leg!</b>	ZORA – Ó que fixe, uma luz de presença para o sarcófago. Assim, <b>já posso ver os bichinhos.</b>	

No exemplo 67, estamos perante um caso de perda total de comicidade. A substituição da ideia de ‘poder agora ver o que rasteja nas suas pernas’ pela aceção de ‘ver os bichinhos’ elimina o humor patente na afirmação original. Esse estava expressado na ideia repugnante de sentir algo desconhecido a rastejar pelas pernas e que desaparece no texto dobrado.

#### ✦ HV\_sIV > Preservação

No que toca às instâncias de HV\_sIV, foram analisados os exemplos que se seguem.

##### Exemplo 68

Amostra 3		#73_TC00:13:38
WP_2_OR	WP_2_DOB	
GIGI – And now it's time to announce the best newcomer and present her with the special crown. ALEX (talking to Harper) – I really think we should go. If you don't go soon, <b>the soaps will get used and just be soapy lumps.</b>	GIGI – Chegou o momento de anunciar a melhor debutante e de lhe dar a coroa especial. ALEX (falando para Harper) – Acho que devíamos mesmo ir senão <b>os sabonetes são usados e ficam transformados em bolhinhas.</b>	

#### 4. Estudo de caso

O exemplo 68 ilustra uma OH em que o humor foi ampliado por meio de uma alteração lexical. Tentando evitar que Harper seja coroada como a “maior falhada” (OH #57) Alex tenta convencê-la a ir conhecer a casa de banho luxuosa do hotel. Na versão portuguesa, a escolha de ‘bolhinhas’ poderá fazer implicitamente uma alusão ao universo infantil o que, a meu ver, torna a fala dobrada mais perceptível e também mais cómica para o público infanto-juvenil.

#### ✦ HV\_sIV > Compensação

##### Exemplo 69

Amostra 2	#106_TC00:15:28
HM_2_OR	HM_2_DOB
OLIVER - Now, can we just get the nail polish remover and pray it works? I really don't want to face the guy at the hardware store who told me to be careful with the <b>monster glue</b> .	OLIVER – Podemos ir buscar a acetona e rezar que funcione. Eu não quero mesmo olhar para o tipo da loja que me disse para eu ter cuidado com a <b>super cola</b> .

No exemplo 69, o termo “*monster glue*” substituído em português por “super cola” parece manter a ideia do perigo que lhe está associado e que pode ser visionado nas sequências posteriores, reforçando a comicidade da cena.

#### ✦ HV\_sIV > Perda Parcial

##### Exemplo 70

Amostra 4	#79_TC00:14:17
WP_2_Or	WP_2_Dob
Girl – I hope this isn't one of those <b>loser teas</b> . It'll be the fifth one I've been to this year.	Rapariga – Espero que não seja <b>a partida da falhada</b> . Era a minha quinta vez este ano.

No exemplo 70, detecta-se uma perda substancial no efeito humorístico da fala, uma vez que a alteração lexical não faz sentido em português. ‘*Loser*’ não tem a mesma conotação depreciativa em língua portuguesa, nem mesmo se percebe a referência ao facto de se tratar de uma ‘partida’. A cena passa-se num hotel, no contexto de um salão de chá chique, momento aproveitado para escarnecer e humilhar uma das participantes. Estas conotações linguístico-

culturais perdem-se parcialmente na versão dobrada, ainda que a comicidade seja mantida pelo termo 'falhada' e pela alusão quantitativa da frase seguinte.

Não foram detectadas OH de HV\_sIV com perda total de comicidade baseadas em scripts complementares.

#### 4.4.2.3. Contradição imagem e fala CIF

Um número significativo de OH funciona com base nas contradições intradieгéticas, em que as personagens proferem afirmações que são refutadas pela imagem, fomentando assim a criação do humor.

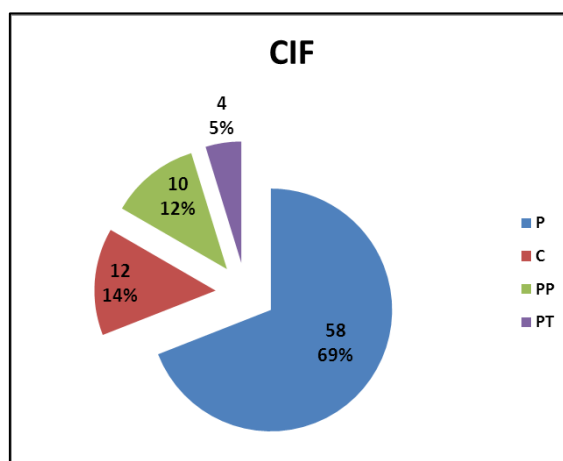


Gráfico 32 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à CIF

No que toca ao estímulo da CIF, a preservação do humor foi alcançada em grande parte das ocorrências, havendo um número diminuto de casos de perda de carga humorística, conforme consta do Gráfico 32. Analisem-se alguns exemplos:

✦ HV\_IV > Preservação

Exemplo 71

Amostra 7		#9_TC00:02:21
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
KELLY – Guys, get ready because today BTR is spending... [it is shown a PC screen] A day with Deke!	KELLY – Pessoal, preparem-se pois hoje a BTR vai passar... [puxa o lençol e revela um ecrã de computador] um dia com Deke!	
GUSTAVO – <b>Hollywood's number 1 entertainment music blogger!</b> [the image shows a tiny boy, looking like an idiot]	GUSTAVO – O bloguer nº1 da música e do espectáculo! [A imagem mostra um rapaz minúsculo com uma expressão apalermada]	

É o caso do exemplo 71, em que a descrição feita por Gustavo sobre a importância de Deke no lançamento da carreira musical do grupo é contraditória com a imagem exibida (cf. Figura 30).

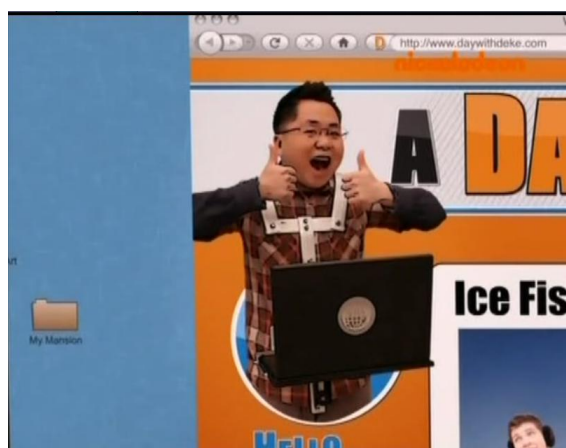


Figura 30 - Referência citada no exemplo 71

Aquilo que implicitamente se imagina como alguém poderoso e influente aparece desmistificado pela imagem oposta: a página do blogue exibe um jovem com uma atitude infantil e imatura. A eficácia do humor é preservada nas falas e na imagem.

### ✦ HV\_IV > Compensação

#### Exemplo 72

Amostra 1	#148_TC00:17:18
HM_1_OR	HM_1_DOB
MILEY – Okay, they're talking but <b>that doesn't necessarily mean they're telling him about us.</b>	MILEY – Ora bem. Estão a falar <b>mas não quer obrigatoriamente dizer que estão a falar sobre nós.</b>
LILLY – Okay. All right. [pointing at them]	LILLY – Tens razão [apontam para elas]

No exemplo 72 apresenta-se um caso de compensação, pois as falas foram alteradas sem prejuízo para o efeito humorístico. Miley e Lilly tentam enganar os irmãos Jonas mas são desmascaradas e denunciadas a Robbie Ray, como se pode ver na Figura 31.



Figura 31 - Referência citada no exemplo 72

Esta contradição mantém-se na versão portuguesa embora se verifique uma ligeira inflexão sintáctica na fala, compensada pela imagem.

### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

#### Exemplo 73

Amostra 4	#52_TC00:09:25
WP_2_OR	WP_2_DOB
MAX – Well, maybe <b>there's a chance they won't find us.</b> [there's the sound of a horn and an arrow appears pointing at them saying 'survivors here']	MAX – Bem, pode ser que <b>eles não nos encontrem.</b> [aparece uma sirene e uma seta com a indicação 'Survivors here']

#### 4. Estudo de caso

Analisando as perdas de carga humorística, no exemplo 73, vê-se os dois irmãos Max e Justin, assinalados por uma seta luminosa, ao som de uma corneta de salvamento, depois de admitirem a sua esperança em não serem encontrados.



Figura 32- Referência citada no exemplo 73

Neste caso, a perda parcial deve-se ao facto da imagem mostrar o texto em inglês, ainda que uns segundos antes apareça no ecrã uma legenda com a tradução (cf. Figura 32). Este desfasamento na temporização do inserto na imagem, ou até a incapacidade de leitura da legenda, podem comprometer a compreensão da cena, pelo que pode falar-se de uma perda parcial do humor.

#### ✦ HV\_IV > Perda Total

##### Exemplo 74

Amostra 4	#13_TC00: 02:00
WP_2_OR	WP_2 DOB
HARPER – Well, I think Gigi’s taking the high road. And I wanna reach out to her. And if you wanna be a <b>negative Nellie</b> , then go ahead. ALEX – The only <b>Nellie I know is Nellie Rodriguez</b> and she’s a very positive, upbeat person. [Nellie shows up next to them] HARPER – Hi, <b>Nellie</b> . You going to Gigi’s tea? NELLIE- Yeah, I can’t wait. It’s gonna be so much fun.	HARPER – Bem, eu acho que ela está muito diferente. E eu estou disposta a perdoar-lhe. Mas se tu queres continuar uma <b>cínica</b> , continua. ALEX - Olha que a <b>única cínica que conheço é ela</b> e isso não é mesmo nada positivo. [aparece Nellie na cena] HARPER – Olá <b>Nellie</b> , também vais ao chá? NELLIE – Vou, mal posso esperar, vai ser tão divertido.



No exemplo 74, verifica-se uma perda total já que a conexão semântica feita entre a expressão de calão “negative Nellie” e a personagem Nellie desaparece na versão portuguesa. O significado dessa expressão norte-americana remete para alguém com uma visão negativa sobre a vida (In *Online Slang Dictionary*, 2013) o que, neste contexto, é refutado por Alex, fazendo a interpretação literal da frase, dando como exemplo uma rapariga com esse nome (Nellie). Mais ainda: o aparecimento da própria personagem, sorridente e bem-disposta, vem contrariar essa aceção e confirmar a fala de Alex. Contudo, na dobragem portuguesa, a substituição pelo vocábulo “cínica” elimina essa duplicidade de sentido existente no diálogo original e a ligação com a personagem desaparece totalmente. Surge uma personagem em cena, chamada Nellie, que simplesmente confirma a sua ida ao chá. Perde-se a comicidade entre o vernáculo da expressão “negative Nellie”, a refutação de Nellie e a confirmação efectuada por nós.

Como foi referido na secção 4.3.1.3, estes estímulos humorísticos referem-se exclusivamente ao HV\_IV.

#### 4.4.2.4. Referências Culturais RC

Embora os estímulos humorísticos baseados em RC se encontrem num número reduzido de ocorrências - 36 das 1108 registadas, o que equivale a 3,25% do total de OH – estes mecanismos revelam dados relevantes.

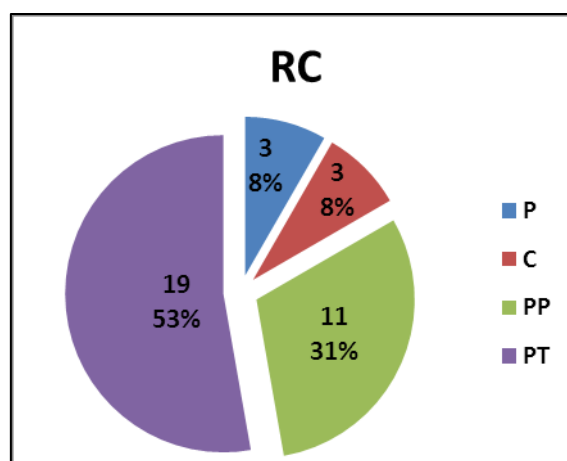


Gráfico 33 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorístico referente às RC

#### 4. Estudo de caso

Contrariando a tendência observada nos estímulos analisados nas secções antecedentes, as perdas de eficácia humorística verificaram-se em 84% das ocorrências e só em 16% se manteve o humor, como se pode observar no Gráfico 33. Este dado aponta para a complexidade de traduzir o humor quando se trata de marcas culturais localizadas e da difícil transposição para outros públicos. Analisemos alguns exemplos:

#### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 75

Amostra 1	#20_TC00:02:08
HM_1_OR	HM_1_DOB
HANNAH - Step aside <b>cowboy!</b> I saw 'em first!	HANNAH - Afasta-te <b>cowboy!</b> Eu vi-os primeiro!

Uma dessas referências culturalmente marcadas está presente no exemplo 75 mas é facilmente reconhecida por influência dos filmes norte-americanos. Assim, a manutenção do termo em língua inglesa não coloca qualquer barreira comunicativa preservando-se também o sentido humorístico da fala.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 76

Amostra 8	#82_TC00:15:14
BTR_2_OR	BTR_2_DOB
KENDALL – How did you get free? FABIO – I'm Fabio. I can do everything and your mum sounded very nice. KATIE– So you'll take her to the dance? FABIO – How she look like? [They show him a photo] Not bad, but I have a grill to deliver, I can't promise you anything! Uh, <b>have a kebab!</b>	KENDALL – Como é que se soltou? FABIO – Eu sou o Fábio. Faço qualquer coisa. E a tua mãe pareceu muito simpática. KATIE – então vai levá-la ao baile? FABIO – É gira também? [Kendall mostra-lhe uma foto] Nada mal. Mas ... eu tenho um grelhador para entregar esta tarde, não posso prometer nada!... Uh, <b>uma espetada, toma!</b>

O que se observa no exemplo 76 é uma solução compensatória de uma referência cultural, pouco reconhecida no contexto português, por outro elemento culturalmente mais adequado ao público-alvo. Esta adaptação cultural conseguiu manter a comicidade da cena sem desvirtuar a realidade imagética.

#### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

##### Exemplo 77

Amostra 3	#39_TC00:07:01
WP_1_OR	WP_1_DOB
JERRY – Look, I know how excited you are about getting your first wand. So until it comes, how about using <b>old Black Liquorice</b> here?	JERRY – Ouve, eu sei que estás entusiasmado por receberes a tua primeira varinha. Por isso, até ela chegar porque é que não usas aqui a velha <b>Liquorice</b> ?

No que toca à perda de carga humorística, no exemplo 77, o humor surge de uma associação de conceitos sem equivalente em Portugal. No produto original, Jerry mostra a sua antiga varinha mágica e chama-lhe “old black liquorice” devido à sua forma e cor. No universo norte-americano, *Liquorice* é um tipo de goma feito a partir das raízes adocicadas do alcaçuz, vendido no formato de uma tira grossa e comprida, que pode ser consumida em pequenas porções (In *Food-Info.net*). O humor decorre da semelhança deste tipo de guloseima com a varinha, uma vara preta e comprida como vemos na imagem. No entanto, creio que a comicidade da ocorrência se perde parcialmente já que a associação de ideias não tem equivalente na realidade portuguesa, embora as personagens e a fala mantenham algum cariz humorístico.

#### ✦ HV\_IV > Perda Total

##### Exemplo 78

Amostra 2	#132_TC00:18:25
HM_2_OR	HM_2_DOB
MILEY - <b>Business in the front, party in the back!</b> You got to love that!	MILEY - <b>De dia só negócios, à noite é uma festa!</b> É de adorar! Oh!

#### 4. Estudo de caso

Como perda total da carga humorística, o exemplo 78 ilustra claramente esse fenômeno pois a fala foi traduzida literalmente para a língua portuguesa dissipando-se o significado associado.



Figura 33 - Referência citada no exemplo 78

A expressão “*business in the front, party in the back*” está relacionada com um tipo de corte de cabelo masculino, muito popular nos EUA, nos anos 60, apelidado de *mullet* como se pode observar na Figura 33. Este penteado, usado por Robbie Ray na sua juventude, é-nos mostrado no *flashback* deste episódio e aludido em várias ocorrências (#115; #136; #149). A alusão feita por Miley não tem qualquer ressonância no panorama linguístico-cultural português e a fala parece não ter sentido.

#### ✦ HV\_sIV > Preservação e Compensação

##### Exemplo 79

Amostra 1		#90/91_TC00:10:54
HM_1_OR	HM_1_DOB	
# 90 MILEY - Exactly. I'm not about <b>to get thrown away like yesterday's moo-shoo pork.</b>	# 90 MILEY – Exactamente. Eu <b>não quero ir parar ao cesto do lixo como o empadão de ontem!</b>	
#91 LILLY - You had <b>moo-shoo pork</b> yesterday?	#91 LILLY - Ontem comeram <b>empadão?</b>	

Em relação às ocorrências de HV\_sIV, o exemplo 79 ilustra as duas formas de tratamento do humor aqui em análise: a preservação e a compensação. Trata-se de duas falas sequenciais em que a primeira (#90) sofre ligeiras alterações sintáticas e o referente cultural é adaptado à realidade portuguesa. A compensação do humor é mantida com sucesso, o que legitima a manutenção do mesmo referente na fala subsequente (#91) preservando a comicidade da ocorrência e mantendo-se a eficácia humorística.

#### ✦ HV\_sIV > Perda Parcial

##### Exemplo 80

Amostra 1	#139_TC00:16:12
HM_1_OR	HM_1_DOB
NICK - I shared my <b>nachos</b> with that guy!	NICK - Eu partilhei <b>nachos</b> com aquele tipo!

No exemplo 80, a manutenção do termo “*nachos*” implica um conhecimento enciclopédico que o público-alvo pode não ter. A ser assim, a comicidade da fala pode ficar comprometida. Daí ter sido entendido que nesta OH trata-se de perda parcial.

#### ✦ HV\_sIV > Perda Total

##### Exemplo 81

Amostra 3	#40_TC00:07:05
WP_1_OR	WP_1_DOB
MAX – Yeah, that looks like something you get out of a <b>cereal box</b> .	MAX – Essa parece daquelas que vêm na <b>farinha Amparo</b> .

Observando agora o exemplo 81 estamos perante a perda total de carga humorística, pois adoptou-se uma estratégia de domesticação cultural, a meu ver, mal conseguida. A fala original alude ao facto da varinha se assemelhar aos brindes das caixas de cereais, e foi substituída por uma referência cultural datada e de difícil percepção pelo público mais jovem. Na verdade, esta

#### 4. Estudo de caso

---

expressão recorda tempos em que eram muito populares os brindes oferecidos pela marca, algo que já não existe à data da escrita deste estudo. Creio que a opção utilizada na versão dobrada anulou a referência original, retirando-lhe eficácia humorística.

##### 4.4.2.5. Jogos Linguísticos JL

Retomando a análise dos estímulos humorísticos relacionados com os JL, existem várias ocorrências com interesse investigativo.

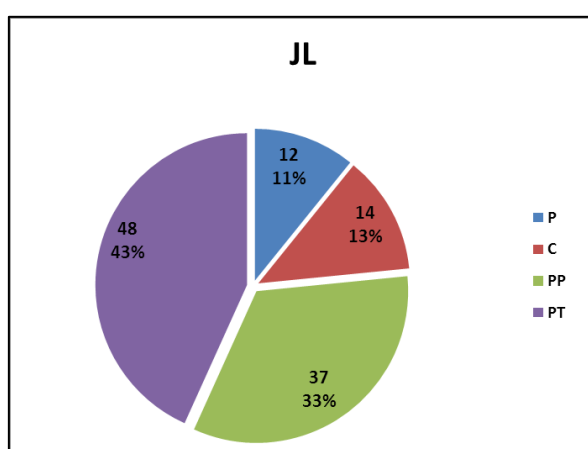


Gráfico 34 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente aos JL

Como consta no Gráfico 34, registaram-se valores das perdas de carga humorística muito superiores aos registados nos estímulos dos SO, SC e CIF. À semelhança do que aconteceu com as RC, somente 24% dos segmentos verbalizados baseados em JL mantiveram a eficácia humorística, o que vem comprovar que o humor verbalizado é de difícil transposição entre línguas diferentes.

#### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 82

Amostra 5		#75/76_TC00:11:48
WP_1_OR	WP_1_DOB	
#75 ALEX – Nice try, Gigi. But it looks like I got in the front of the line too. GIGI – Well, I know where the <b>jacket</b> is and you don't.	#75 ALEX – Essa foi boa, Gigi. Mas parece que também consegui chegar à frente. GIGI – Mas eu sei onde é que está o <b>casaco</b> e tu não.	
#76 ALEX – What's that? You're looking for a <b>racket</b> ? Well, I'm looking for a <b>jacket</b> . And I'm gonna get it before you do.	#76 ALEX – O quê? Sabes onde é que está o <b>macaco</b> ? Pois eu estou à procura do <b>casaco</b> e vou conseguir apanhá-lo primeiro.	

O exemplo 82 ilustra uma OH em que o jogo fonético entre “*jacket/racket*” é modificado por “*casaco/macaco*” que, pese embora não sejam equivalentes directos, resulta em termos funcionais, obtendo-se um efeito cómico similar.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 83

Amostra 5		#186_TC00:20:28
S_1_OR	S_1_DOB	
CHAD – Hey. <b>Knock, knock</b> . TAWNI – <b>Who cares?</b>	CHAD – Ei, <b>truz-truz</b> . TAWNI – <b>Desaparece</b> .	

No exemplo 83 verifica-se a compensação do sentido cómico, apesar da alteração semântica. A comicidade da fala original assenta na semelhança fonética de um tipo de anedota comum em língua inglesa, as *knock-knock jokes*. A réplica original é “Who’s there?” mas, neste contexto, Tawni reage com outra resposta algo abrupta, o que se torna cómico. Em português, verifica-se o mesmo valor semântico na resposta ríspida dada pela personagem, embora se tenham eliminado a idiosincrasia cultural registada no texto original.

✦ HV\_IV > Perda Parcial

**Exemplo 84**

Amostra 2		#86_TC00:12:35
HM_2_OR	HM_2_DOB	
WAITRESS – Left at the traffic light. Can't miss it, <b>hunky boy!</b> ROBBIE RAY – <b>Wicked cool, foxy momma!</b>	EMPREGADA – À esquerda nos semáforos. Não tem nada que enganar! ROBBIE RAY – <b>Ok, torrãozinho de açúcar!</b>	

Como se pode verificar no exemplo 84, a versão dobrada eliminou a interpretação atrevida e ousada do diálogo trocado pelas personagens. A troca de epítetos de cariz sensual (*hunky boy* e *foxy momma*) desaparece, e a expressão “torrãozinho de açúcar” conserva parcialmente a comicidade sobretudo pela infantilidade da resposta.

**Exemplo 85**

Amostra 1		#174_TC00:22:22
HM_1_OR	HM_1_DOB	
HANNAH – <b>Duck and cover</b> , Daddy. It's the <b>return of the Jonai!</b>	MILEY – <b>Protege-te pai! É o regresso do Jonai!</b>	

Outro caso paradigmático de perda parcial de carga humorística verificou-se no exemplo 85, em que uma alusão marcadamente cultural se combina na mesma fala com uma instância de intertextualidade. “*Duck and Cover*” é uma expressão usada nos anos 50, divulgada em filmes de prevenção a ataques nucleares, por causa da guerra fria. Por outro lado, a frase “*the return of the Jonai*” é uma apropriação do título de um dos filmes da saga *Guerra das Estrelas*, *The Return of the Jedi*, cruzando esta referência intertextual e aludindo ao contexto do episódio, adaptando-a em *Jonai*. Conquanto se tenha perdido com a tradução portuguesa a primeira menção, a identificação da referência fílmica pode compensar essa perda de comicidade, acompanhada pela expressividade da fala.



✦ HV\_IV > Perda Total

**Exemplo 86**

Amostra 2		#51_TC00:08:19
HM_2_OR	HM_2_DOB	
OLIVER - Would you <b>just give me a hand?</b> [Lilly claps the hands]	OLIVER - <b>És capaz de me dar uma mão?</b> [Lilly bate as palmas]	
LILLY – I always wanted to do that.	LILLY – Eu sempre quis fazer isto!	

No exemplo 86 verifica-se uma instância polissémica, expressa através da duplicidade de acepções da expressão idiomática “*to give one/someone a hand*” que tanto pode significar aplaudir como ajudar outrem (In Idiomeanings, 2013). O cómico reside no facto de Oliver pedir ajuda e Lilly aproveitar a ocasião para o escarnecer, batendo palmas (vide Figura 34).



Figura 34 - Referência citada no exemplo 86

Em português, essa acepção perde-se ao mesmo tempo que se anula a eficácia humorística da ocorrência.

✦ HV\_sIV > Preservação

Ainda a respeito dos JL, em todas as amostras, foi detectado um número reduzido de ocorrências de HV\_sIV sendo, no entanto, pertinente a sua análise.

#### 4. Estudo de caso

##### Exemplo 87

Amostra 1		#84/85_TC00:10:21-23
HM_1_OR	HM_1_DOB	
#84 LILLY - Oh, my gosh. Your dad is having a <b>bromance!</b>	#84 LILLY- Ó, não acredito! O teu pai está a ter um <b>bromance!</b>	
#85 MILEY - Worse. He's having a <b>Jo-Bro-mance.</b>	#85 MILEY - Pior! Está a ter um <b>Jo-Bro-mance.</b>	

O exemplo 87 remete-nos para uma instância em que o humor foi preservado, pois o neologismo “*bromance*” resulta da combinação de dois vocábulos *brother* e *romance*, termo cunhado para designar a amizade e o companheirismo entre homens (In *Answers.com*). O trocadilho é construído pela aglutinação do vocábulo – *bromance* - ao nome da banda - *Jonas Brothers* ou *Jo-Bros* como são apelidados pelas personagens. Daí que esta piada seja de fácil compreensão para o público-alvo desta série e a comicidade seja preservada.

#### ✦ HV\_sIV > Compensação

##### Exemplo 88

Amostra 7		#85_TC00:17:31
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
CARLOS – Life’s funny, you know. One day, you’re hockey players, then you’re a <b>pop band...</b>	CARLOS – A vida é engraçada, não acham? Um dia jogadores de hóquei, depois uma <b>boys band ...</b>	
LOGAN – Then <b>blognappers.</b>	LOGAN – E depois <b>raptores de bloggers.</b>	

O exemplo 88 dá conta do fenómeno de compensação do humor dado que a solução adoptada em língua portuguesa manteve o valor semântico do termo, associado à ideia singular das próprias personagens se identificarem como ‘raptores de bloggers’. Creio que também não é fortuita a substituição de “*pop band*” pelo vocábulo “*boys band*”, usada para facilitar o entendimento e a identificação por parte dos potenciais espectadores.

✦ HV\_sIV > Perda Parcial

Exemplo 89

Amostra 2		#125_TC00:17:32
HM_2_OR	HM_2_DOB	
JACKSON - But she's here! <b>Sweet nibblets.</b> WAITRESS - <b>Sweet nibblets</b> it is.	JACKSON – Mas ela chegou! Oh, <b>chiça penico!</b> EMPREGADA - Sai um <b>chiça penico!</b>	

A ocorrência descrita no exemplo 89 mostra a presença da locução interjectiva “*sweet nibblets*”, um coloquialismo com influências sulistas dos EUA, hipoteticamente com a intenção de reforçar as origens familiares rurais da personagem Miley. Na versão dobrada, a expressão “chiça penico” foi adoptada, um idiomatismo datado e fora de uso, com o intuito de reproduzir o tom rústico da fala original. No entanto, nesta OH, na versão original, as personagens referem-se a diferentes acepções do termo; Jackson usa a expressão como manifestação de aflição e angústia; pelo contrário, a empregada associa esse termo a um tipo de milho doce e entende-o como um pedido efectuado pelo cliente. Este último significado é totalmente eliminado na versão dobrada, pois não existe nenhum alimento ou bebida em Portugal a que se possa fazer esta associação. Significa isto que, a fala proferida pela empregada torna-se absurda e descontextualizada. Entendo que, neste contexto, existiu uma perda parcial do humor, embora compensada pelo uso repetitivo da expressão ao longo de toda a série.

✦ HV\_sIV > Perda Total

Exemplo 90

Amostra 1		#77_TC00:09:27
HM_1_OR	HM_1_DOB	
ROBBIE RAY – Oh, sorry. Hold on. I'm getting another call. Hello? What? You're looking for who? Amanda? <b>Amanda Hugginkiss? A man to hug and kiss.</b>	ROBBIE RAY - Ó, esperem. Tenho outra chamada. Estou? O quê? Estou a falar com quem? <b>Miley? Miley-precisa-de-atenção?</b>	

#### 4. Estudo de caso

O exemplo 90 mostra um trocadilho semelhante ao descrito no exemplo 32, embora com a perda total de eficácia humorística. Este jogo fonético acontece no contexto de um telefonema que Miley faz ao seu pai, numa tentativa de obter mais atenção e carinho. A semelhança fonética entre o nome “*Amanda Hugginkiss*” e a frase “*A man to hug and kiss*” protagoniza o efeito cómico, mas é totalmente anulada na fala da versão portuguesa uma vez que não há qualquer conexão fonética ou semântica com o sentido original. A solução adoptada passou por reforçar o sentido emotivo e psicológico da enunciação, descurando aqui o efeito humorístico.

#### 4.4.2.6 Ironia I

A ironia enquanto estímulo potenciador do humor recorre aos enunciados verbais e dá-lhes outra conotação semântica. Pelo contexto, apercebemo-nos de que as personagens dizem o contrário daquilo que pretendem dizer, ou comentam num tom satírico as afirmações dos outros.

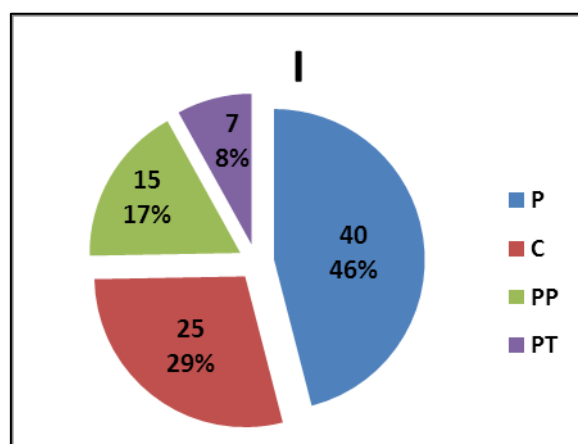


Gráfico 35 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à I

O Gráfico 35 mostra que, na maioria das ocorrências, a eficácia humorística foi preservada ou compensada por outros mecanismos, sendo que em 8% das enunciações se eliminou a comicidade. Vejamos alguns exemplos:

#### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 91

Amostra 1		#46_TC00:05:40
HM_1_OR	HM_1_DOB	
#45 ROBBIE RAY – Joe taught it to me. You're right. He's the funny one. # 46 MILEY - Yeah. <b>Hilarious.</b>	#45 ROBBIE RAY- O Joe ensinou-me. Tens razão, ele é um engraçado! #46 MILEY - Sim, <b>hilarante</b>	

No exemplo 91, a ironia surge como resposta a uma afirmação anterior em que o pai de Miley elogia a personalidade divertida e alegre de Joe, à qual Miley, ciumenta, responde ironicamente. A versão dobrada preserva o carácter irónico original, mantendo-se a eficácia humorística.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 92

Amostra 6		#52_TC00:07:25
S_1_OR	S_1_DOB	
TAWNI – And don't forget. She's great with kids. SONNY – Great. Girl – <b>Little girl setting herself up for failure. How precious.</b>	TAWNI – E não se esqueçam. É ótima com crianças. SONNY – É, é. [outro flashback] Rapariga – <b>Ela não tem noção de que vai falhar. Que querido!</b>	

O exemplo 92 ilustra outro caso de compensação em que as alterações linguísticas mantiveram uma carga humorística semelhante. A fala original, em que a personagem feminina antevê o fracasso, sai reforçada pelo comentário irónico correspondente.

✦ HV\_IV > Perda Parcial

Exemplo 93

Amostra 3		#20_TC00:04:14
WP_1_OR	WP_1_DOB	
GIGI – Yeah, I've had these shoes, for about a week. Oh I mean, I'd give them to you but I already promised them <b>to another charity.</b>	GIGI – Pois, já tenho estes sapatos há uma semana. Oh, quer dizer, até tos dava mas já os prometi <b>a outra pobrezinha.</b>	

No que toca à perda parcial do humor, verificou-se, no exemplo 93, a substituição do termo “*charity*” por “pobrezinha” o que, de algum modo, recupera o propósito irónico da fala, embora com um sentido mais redutor. A perspectiva mais abrangente do termo enquanto ‘instituição de caridade ou de solidariedade social’, associado a “*charity*”, fica confinado a uma agressão verbal directa, apelidando-a de ‘pobrezinha’.

✦ HV\_IV > Perda Total

Exemplo 94

Amostra 6		#112_TC00:14:56
S_2_OR	S_2_DOB	
[SONNY – How long is this show?] GILROY – <b>It would feel shorter if you'd spill a little bit.</b>	[SONNY – Quanto tempo tem o programa?] GILROY – <b>Se falassem um bocadinho, tinha menos tempo.</b>	

A ironia presente na fala de Gilroy no exemplo 94 desaparece na versão portuguesa. Neste contexto, o apresentador de um *talk-show* tenta instigar os seus convidados a confessarem assuntos indiscretos ou desconhecidos do público. Fá-lo provocando-os e criando situações embaraçosas que não estavam combinadas previamente. Na fala aqui em análise, Gilroy reage com ironia ao comentário de Sonny, embora essa acepção se perca em português. A conotação do verbo *spill* no sentido de “confessar algo” não se ajusta à expressão usada na versão dobrada do “tempo passar mais rápido”. O sentido

irónico original não é recuperado em português, até porque a resposta parece absurda. Neste caso, a eliminação semântica conduziu à perda da eficácia humorística.

#### ✦ HV\_sIV > Preservação

##### Exemplo 95

Amostra 1	#89_TC00:10:47
HM_1_OR	HM_1_DOB
LILLY - And to think <b>you gave him the best 14 years of your life, years you will never get back.</b>	LILLY - E pensar que <b>lhe deste os melhores 14 anos da tua vida, anos que nunca vais recuperar!</b>

Algumas OH foram detectadas no âmbito do HV\_sIV, como é o caso do exemplo 95. Lilly reage ironicamente ao queixume proferido na fala anterior por Miley. Esta ironia é preservada, mantendo-se a carga humorística da fala na versão dobrada.

#### ✦ HV\_sIV > Compensação

##### Exemplo 96

Amostra 3	#158_TC00:21:40
WP_1_OR	WP_1_DOB
ALEX – So, since I figured that out, I should pick my own punishment, right? JERRY – No. Why don't you take my punishment and duplicate it? <b>You're grounded for one week.</b> ALEX – Does that mean two weeks? JERRY- Oh, now it's four. <b>I love the game!</b>	ALEX – Então já percebi a lição. Posso escolher o meu próprio castigo. JERRY – Não. Porque é que não pegas no meu castigo e depois duplicas. Estás de <b>castigo por uma semana.</b> ALEX – Quer dizer que são duas semanas? JERRY – Agora já são quatro. <b>Eu adoro este jogo!</b>

O exemplo 96 revela uma ocorrência de compensação do humor, embora a fala não tenha sofrido alterações significativas na transposição para português. A acepção dada pela última frase remete para o universo desportivo norte-americano e, pese embora esse sentido não seja contemplado na fala, o modo divertido e jocoso do diálogo compensa esse traço semântico.

## ✦ HV\_sIV &gt; Perda Parcial

## Exemplo 97

Amostra 4	#41_TC00:07:20
WP_2_OR	WP_2 DOB
ALEX – Yeah, it’s unbelievable. As in, I don’t believe it. Come on. Have you seen anyone finish one of your <b>spicy snickerdoodles</b> ? It’s Gigi. She doesn’t like us. If she invites you to her party, it’s to put <b>whipped cream in your hand while you’re sleeping and then tickle your nose</b> .	ALEX – Sim, é inacreditável, não dá para acreditar. Vá lá, conheces alguém que tenha conseguido comer os teus <b>bolinhos</b> até ao fim? É a Gigi. Ela não gosta de nós. Se te convidou, foi de certeza <b>para te espalharem creme na cara mal tu estejas a dormir</b> .

O tom cínico do exemplo 97 é evidenciado nos vários argumentos usados por Alex para fundamentar as suas dúvidas e desconfianças em relação à personagem Gigi. A comicidade assenta nas razões apontadas por Alex como, por exemplo, os incomestíveis ‘*spicy snickerdoodles*’, traduzidos por ‘bolinhos’, eliminando a conotação “picante” e perdendo alguma comicidade. Além disso, a descrição pormenorizada da brincadeira, proferida na fala original, é reformulada na versão portuguesa, perdendo segmentos com significado cómico como, por exemplo, as cócegas no nariz. Perdeu-se, assim, parcialmente o efeito humorístico desta ocorrência.

## ✦ HV\_sIV &gt; Perda Total

## Exemplo 98

Amostra 4	#9_TC00:01:29
WP_2_OR	WP_2 DOB
GIGI - Well, I hope you guys can make it. Come, girls. Let’s go <b>make fun of Eddie till he cries</b> . [her friends laugh at this remark]	GIGI – Eu espero que possam ir. Venham meninas, <b>vamos gozar com o Eddie até ele chorar</b> . [As amigas riem-se do comentário]



Uma instância exemplificativa, já mencionada no que toca à análise dos procedimentos tradutivos, a OH transcrita no exemplo 98 alude a um comportamento típico infantil, o de ‘fazer troça de alguém’, aqui com laivos de superioridade e malvadez. Na realidade, essa alusão ou referência pode eventualmente remeter para o facto de Eddie ser um nome masculino bastante comum, e simbolizar os mais fracos e ostracizados pelas raparigas. Entendo, no entanto, que esta unidade frásica é desprovida de qualquer elemento risível e não produz qualquer efeito humorístico.

#### 4.4.2.7. Sons S

Como referi na secção 4.3.1.7, nas *teencoms* os efeitos sonoros são importantes elementos semióticos com uma carga humorística relevante.

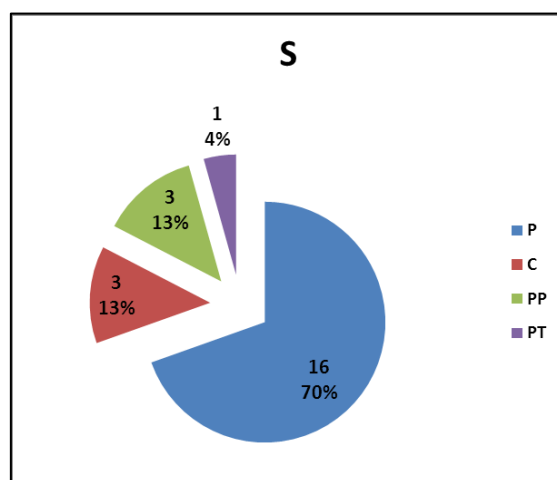


Gráfico 36 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente aos S

Como consta do Gráfico 36, verifica-se um predomínio das ocorrências em que foi possível a preservação e da compensação do humor. Só em 17% das instâncias analisadas se registaram perdas da eficácia humorística, o que pode ser explicado pelo pendor sonoro deste estímulo menos susceptível a transformações linguísticas.

#### 4. Estudo de caso

##### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 99

Amostra 8		#24_TC00:04:43
BTR_2_OR	BTR_2_DOB	
JAMES – See? Now go. CAMILLE – Ei Logan, what’s up? LOGAN – I was wondering... me and James.. <b>we were...it just...</b> [he mumbles strange noises]	JAMES – Viste? Agora vai [e empurra Logan] CAMILLE - Ei Logan. O que é que se passa? LOGAN – Eu estava a pensar... eu e o James... <b>estávamos..a aaa.... E ocorreu-me....</b> [balbucia sons estranhos]	

Um desses casos é o exemplo 99 onde o balbuciar de sons de Logan, como sinal de nervosismo e de aflição, é causa de hilaridade. Na versão portuguesa, essa mesma comicidade é preservada.

##### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 100

Amostra 5		#123_TC00:14:30
S_1_OR	S_1_DOB	
SONNY – Let’s move. TAWNI – Okay.[DELETED IN PT] SONNY - Look. Marshall said that we can have any other room in the building, right? According to these blueprints, there’s a room right above here. <b>We are going to be the most annoying neighbours since...</b> [song] <i>Like nails on a blackboard or a yowling cat, Like a trash can beaten by a baseball bat Like shattered glass or a rabid squirrel Nothing’s more annoying than Annoying Girl Annoying Girl</i>  [off screen] ZORA - I’m not annoying, you are.	SONNY – Vamos. O Marshall disse que podíamos ficar com qualquer outra sala do estúdio, não foi? Ora, segundo esta planta há uma sala mesmo aqui por cima. <b>Vamos ser uns vizinhos mesmo muito irritantes.</b> [música] <i>Como unhas num quadro ou um gato a miar Ou um taco numa lata sempre sem parar, Como um vidro partido por um esquilo gigante Nada é pior que a Miúda irritante Miúda irritante</i>  [off screen] ZORA - Não sou irritante, tu é que és!	

No exemplo 100 a utilização da música e da respectiva letra funcionam como um mecanismo de estimulação do humor. Nesta ocorrência, a personagem Sonny recorda um episódio passado, construído a partir de uma canção, descrevendo as características de outra personagem. No caso da adaptação portuguesa, foi necessário proceder a alguns ajustamentos verbais, tendo sido possível compensar alguma perda humorística.

#### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

##### Exemplo 101

Amostra 5		#101_TC00:11:17
S_1_OR	S_1_DOB	
(song + animation)	(música e animação)	
<i>When he gets nervous</i>	<i>Se ele fica nervoso</i>	
<i>Better bring your mop</i>	<i>Hás-de reparar</i>	
<i>It's not on porpoise</i>	<i>O esguicho vistoso</i>	
<i>When he blows his top</i>	<i>E tu tens de o limpar.</i>	
<i>He's Dolphin Boy</i>	<i>O rapaz golfinho</i>	
<i>Who the mammal?</i>	<i>Quem é o mamífero?</i>	

No exemplo 101, a cena remete para um episódio anterior no qual a personagem Grady se identifica como o “rapaz golfinho”, e se visualiza a sequência de abertura com a letra em inglês enquanto se ouve a música, como se pode observar na Figura 35.



Figura 35 - Referência citada no exemplo 101

#### 4. Estudo de caso

---

Embora a música cantada em português seja o principal estímulo humorístico, os insertos verbais no ecrã representam um elemento dissonante, desviando a atenção dos espectadores para a imagem, o que lhe retira parcialmente carga humorística.

#### ✦ HV\_IV > Perda Total

##### Exemplo 102

Amostra 5	#19_TC00:02:24
S_1_OR	S_1_DOB
MARSHALL (singing) – <i>You kids have 24 hours to call it a day, twenty-four hours to give it away. Kiss the Prop House goodbye!</i>	MARSHALL (cantando) – <i>Vocês tem 24 horas para sair daqui, 24 horas não passa daí. Digam adeus a esta sala.</i>

A comicidade do exemplo 102, já mencionada no Exemplo 41, assenta fundamentalmente na música cantada pela personagem Marshall, usada para atenuar a transmissão de más notícias às outras personagens. A sonoridade da canção e a teatralidade da representação remetem para os musicais da Broadway, um recurso semântico que se perde integralmente junto do público infanto-juvenil português.

#### ✦ HV\_sIV > Preservação

##### Exemplo 103

Amostra7	#19_TC00:04:45
BTR_1_OR	BTR_1_DOB
Woman- Boys, we've analyzed every one of Deke's celebrity blogs and have the questions he's most likely to ask. Man- So let's get started. Kendall, how would you describe BTR's music? KENDALL – Oh, I'd say it's got some rock and .... [sound of a horn indicating that something incorrect was said]	Mulher – Rapazes, analisamos todas as entrevistas e temos uma lista de perguntas mais prováveis que eles vos fará. Homem – Vamos começar. Kendall, como descreverias a música do BTR? KENDALL - ó, eu diria que tem algum rock e.... [som de uma corneta assinalando uma resposta incorrecta]

O exemplo 103, citado anteriormente no Exemplo 42, utiliza o som da corneta para assinalar uma resposta incorrecta, à semelhança do que acontece nos concursos televisivos e, neste caso particular, consegue manter a eficácia humorística da ocorrência.

Não foram detectadas OH de HV\_sIV baseadas nos S, no que se refere aos parâmetros de análise de compensação, perda parcial e perda total.

#### 4.4.2.8. Prosódia P

Verificou-se um número significativo de OH cujo estímulo do humor principal é a prosódia. Significa isto, que a fala adquire um cariz cómico devido à entoação que a personagem lhe dá.

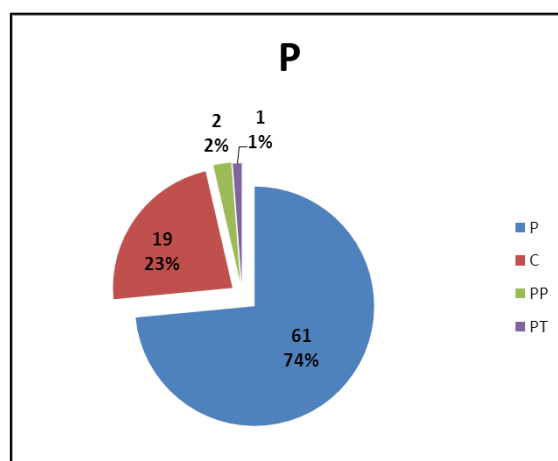


Gráfico 37 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à P

O Gráfico 37 revela a proporcionalidade da preservação e da compensação do humor que, em conjunto, atingem os 97% das ocorrências. Só em 3% das instâncias se registaram perdas, o que comprova a eficácia humorística da versão dobrada no que toca a este estímulo. Analisemos alguns exemplos:

#### 4. Estudo de caso

---

##### ✦ HV\_IV > Preservação

###### Exemplo 104

Amostra 1		#99_TC00:11:54
HM_1_OR	HM_1_DOB	
#98 LILLY - I can't believe I'm gonna meet the Jonas Brothers!	# 98 LILLY - Não acredito que vou conhecer os Jonas Brothers!	
#99 LILLY - <b>I can't believe I'm gonna meet the Jonas Brothers!</b>	#99 LILLY - <b>Não acredito que vou conhecer os Jonas Brothers!</b>	

Uma dessas instâncias acontece no exemplo 104 em que a mesma frase é proferida com entoações diferentes gerando, por isso, comicidade. As personagens Lilly e Miley aparecem vestidas com indumentárias masculinas mas Lilly, esquecendo-se deste facto, fala com voz feminina para, logo em seguida, repetir a mesma frase, agora com entoação masculina. É nesta alteração que reside o humor da cena, preservado também na versão dobrada.

##### ✦ HV\_IV > Compensação

###### Exemplo 105

Amostra 6		#100_TC00:13:21
S_2_OR	S_2_DOB	
GILROY – Really? Because the way I read it was more like ' <b>I hope she gets kicked off the show</b> '.	GILROY – Ah, sim? Por aquilo que eu li parecia mais: ' <b>vai ser expulsa do programa, espero eu!</b> '	

No Exemplo 105, a personagem Gilroy imita a voz feminina de Tawni fazendo, no entanto, uma ligeira reformulação frásica na versão dobrada. Contudo, em relação ao humor, a prosódia compensa uma eventual alteração semântica fazendo com que a cena mantenha um nível de comicidade similar.

#### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

##### Exemplo 106

Amostra 1		#54_TC00:06:31
HM_1_OR	HM_1_DOB	
# 53 JACKSON- I may not be getting any taller, but I'm about to be a whole lot richer. RICO - <b>How? You gonna open a 'Take a picture with an idiot' booth?</b>	# 53 JACKSON- Eu posso não ficar muito mais alto mas vou ficar muito mais rico. RICO- <b>Como? Vais abrir uma loja de 'tire uma fotografia com um grande idiota'?</b>	
# 54 JACKSON - 'You gonna open a 'take a picture with an idiot...' <b>NO.</b>	# 54 JACKSON- 'Vais abrir uma loja que tire uma fotografia...'. <b>NÃO!</b>	

No caso do exemplo 106, o humor foi parcialmente mantido à custa do estímulo da prosódia, pois a enunciação verbal baseia-se na repetição da frase precedente. A eficácia humorística não é totalmente replicada na versão portuguesa, porque a reformulação lexical retira a comicidade da expressão “*booth*”, embora seja parcialmente compensada pela prosódia.

#### ✦ HV\_IV > Perda Total

##### Exemplo 107

Amostra 5		#116_TC00:13:21-29
S_1_OR	S_1_DOB	
SONNY - ... he's got another thing coming. Oh, I think I've got a plan. NICO – Are we getting our own bulldozer? GRADY – <b>Duelling bulldozers! Sunday! Sunday! Sunday! ...Crushing, unstoppable bulldozers! Be there!</b> SONNY – Be quiet!	SONNY - Acho que tenho um plano. NICO – Também vamos ter um bulldozer? GRADY – <b>Uarr! Duelo de bulldozers! Sexta, sexta, sexta! Xxxx de gigantes. Não pares.</b> SONNY – Está calado.	

Ainda nesta secção, o exemplo 107 ilustra uma ocorrência de perda total da eficácia humorística já que a entoação agressiva e rouca que a personagem Grady utiliza, imitando a prosódia usada pelos apresentadores destes eventos desportivos, não tem correspondência ao que acontece em Portugal (cf.

#### 4. Estudo de caso

---

Exemplo 45). Além disso, o conceito de ‘lutas de bulldozers’, e a própria terminologia empregue, não faz qualquer sentido no contexto nacional.

#### ✦ HV\_sIV > Preservação

##### Exemplo 108

Amostra 4	#112_TC00:15:50
WP_2_OR	WP_2_DOB
Shop Assistant (speaking on the microphone) – Eight minutes left in the Crazy Ten-Minute Sale. <b>Eight minutes.</b>	Vendedora (ao microfone) - Faltam oito minutos para os saldos acabarem. <b>Oito minutos.</b>

No que diz respeito a ocorrências sem interferência visual, o exemplo 108 dá conta de uma instância em que a comicidade reside exclusivamente na prosódia. A entoação nasalada e excessivamente formal relativamente ao tipo de informação transmitida pela personagem é replicada num tom semelhante na voz do actor/dobrador, preservando-se assim o carácter absurdo da situação.

Não se registaram OH nos outros três parâmetros de análise.

#### 4.4.2.9 Expressão Facial EF

Tal como afirmado na secção 4.3.1, o humor infanto-juvenil assenta na exploração das características fisionómicas das personagens, uma vez que as caretas, os choros, as risadas e as expressões faciais fazem parte do imaginário infantil. No objecto em análise, estas OH estão verbalizadas, mas o humor reside particularmente na fisionomia das personagens.



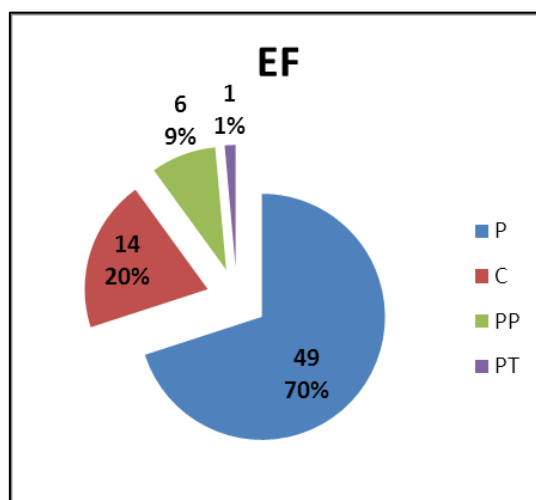


Gráfico 38 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à EF

Também neste estímulo se detectaram instâncias com rácios de proporcionalidade da carga humorística muito díspares, como se pode visualizar no Gráfico 38. Só se registaram perdas em 10% das ocorrências, pelo que a eficácia humorística se manteve nos restantes 90%.

#### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 109

Amostra 1	#108_TC00:12:44
HM_1_OR	HM_1_DOB
JACKSON - He shoots, he scores. Nothing but bowl. [CLOSE-UP]	JACKSON – Ele remata e é golo! No fundo da rede! [CLOSE-UP]

A primeira instância, que consta do exemplo 109, resulta na preservação do humor, apesar das alterações linguísticas. A analogia entre uma ida à casa de banho e um feito desportivo granjeia ainda mais comicidade através da expressão facial, ampliada pelo grande plano da câmara.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 110

Amostra 2	#64_TC00:09:33
HM_2_OR	HM_2_DOB
JACKSON - You go. I am about to break <b>my downhill record!</b>	JACKSON - Podes ir andando. Eu estou prestes a <b>bater o meu próprio recorde!</b>

No que toca ao exemplo 110, a imagem mostra Jackson divertido e animado a jogar um jogo de consola simulando uma corrida de esqui. A frase proferida confirma o componente visual, em que a expressividade do rosto é mais risível do que a fala. A enunciação verbal é compensada pela comicidade da expressão facial.

#### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

##### Exemplo 111

Amostra 4	#3_TC00:00:38
WP_2_OR	WP_2_DOB
ALEX – No, higher, like this, because if you're going to a fancy tea, <b>you need to act like you've smelt something terrible.</b>	ALEX – Não, estica mais, assim, porque quando vais a <b>uma festa 'bem' tens de fazer como se cheirasse mal.</b>

No exemplo 111, a fala proferida por Alex é acompanhada por uma expressão de rosto elucidativa. Quando a personagem menciona a imposição de 'agir como se tivesse cheirado algo terrível', exemplifica o acto e franze o nariz. Creio que estamos perante uma perda parcial de carga humorística devido à tradução algo confusa da fala, só compreendida por intermédio da expressão facial.

✦ HV\_IV > Perda Total

**Exemplo 112**

Amostra 6	#126_TC00:17:13
S_2_OR	S_2_DOB
CHAD – <b>Do they Sonny? Do they really?</b> [image shows the faces of Sonny and Chad, terrified]	CHAD – <b>Fazem Sunny? Fazem mesmo?</b> [caras de SONNY e CHAD, horrorizados]

Registei no exemplo 112 uma ocorrência que aponta um reviver de cenas passadas, em particular de uma eventual ligação amorosa entre as personagens Chad e Sonny. Ao aperceberem-se que tinham sido filmados, a expressão facial mostra uma imagem aterrorizada dos dois que não se coaduna com a fala verbal. Creio que este exemplo também não apresenta valor humorístico na versão original, talvez porque remete para episódios anteriores que não foram visionados para este estudo. No entanto, esta hipótese é pertinente já que um dos pressupostos desta tipologia de formato televisivo é a sua estrutura circular, ou seja, a narrativa principia e encerra dentro da sua própria história. Deste modo, creio que a aceção humorística se perdeu e a expressão facial não compensou esta perda.

#### 4.4.2.10. Gestos G

Os gestos protagonizados pelas personagens podem ser, em si mesmo, ocasião de humor ou potenciar as falas enunciadas.

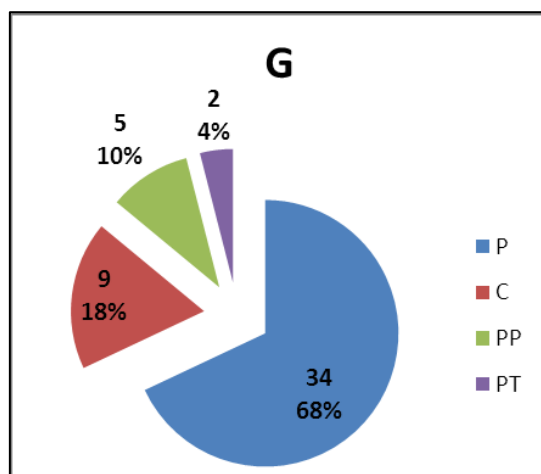


Gráfico 39 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente aos G

Observando o Gráfico 39, verifica-se que a preservação e a compensação do humor funcionaram em 86% das ocorrências em oposição aos 14% registados de perdas. Mas passemos à análise de alguns exemplos:

✦ HV\_IV > Preservação

Exemplo 113

Amostra 1	#44_TC00:05:33
HM_1_OR	HM_1_DOB
ROBBIE RAY - You know, I know it's not the way that I usually work, but <b>goofing around those boys</b> is pulling a great song out of me. And look at this. <b>Fish on a hook!</b> [GESTURE]	ROBBIE RAY – Sabes, não é a maneira como normalmente trabalho mas <b>andar no regabofe</b> com aqueles tipos está a dar uma grande canção. E olha para isto; <b>peixe no isco.</b> [GESTO]

No exemplo 113, o gesto feito por Robbie Ray, imita aparentemente a imagem da boca de um peixe preso num anzol como se pode verificar na Figura 36.



Figura 36 - Referência citada no exemplo 113

O caricato da imagem é complementado pela expressão “*goofing around*” confirmando a hilaridade da situação. A fala dobrada mantém essa relação de complementaridade e preserva a eficácia humorística.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 114

Amostra 7		#18_TC00:04:26
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
GUSTAVO – Please don't say that when you see it because it's very important what he thinks of you, got it? All – Got it. GUSTAVO – Now, good luck with your training, <b>my young Padawans</b> . It begins ... now!	GUSTAVO – Por favor, não lhe digas isso quando o vires porque é muito importante o que ele pensa acerca de vocês, perceberam? Todos – Percebemos. GUSTAVO – Agora, boa sorte com o vosso treino, <b>meus jovens Padawans</b> . Tudo começa ... agora!	

Outra ocorrência pautada pelo estímulo do gesto é o Exemplo 114 em que a não compreensão da fala acaba por ser compensada pelo movimento gestual da personagem. A alusão aos aprendizes Jedi, relacionada com o filme *Star Wars*, pode ser eventualmente indecifrável pelos segmentos etários mais jovens. Significa que o gesto compensa alguma opacidade que a referência possa causar, mantendo ainda assim o humor.

## ✦ HV\_IV &gt; Perda parcial

## Exemplo 115

Amostra 6		#7_TC00:01:26
S_2_OR	S_2_DOB	
TAWNI – It's the number one talk show in America, Sonny. Girl up. GILROY – That's <i>Gotcha</i> with Gilroy Smith. It's like a talk show that <b>punches you right in the neck.</b> [they both hold their neck]	TAWNI – É o talk show mais visto na América, Sunny. Vê se cresces. GILROY- É o <i>Apanhei-te</i> com o Gilroy Smith. Um talk show que <b>vos bate e corta a respiração.</b> [ambas colocam as mãos no pescoço]	

O exemplo 115 é aqui assinalado por existir alguma perda da comicidade fruto da presença do gesto. Na versão em língua inglesa, a frase pronunciada pela personagem Gilroy realça a natureza hostil, quase agressiva do programa televisivo em questão, o que provoca uma reacção imediata nas outras personagens como se pode ver na Figura 37.



Figura 37 - Referência citada no exemplo 115

Sonny e Tawni fazem um gesto defensivo, como sinal de receio e necessidade de protecção. A versão portuguesa retoma essa acepção de agressividade e o significado associado ao pescoço, mas não faz a conexão directa entre a fala e o gesto. Perde-se assim alguma conotação subjectiva do texto original.

✦ HV\_IV > Perda Total

**Exemplo 116**

Amostra 7	#67_TC00:14:00
BTR_1_OR	BTR_1 DOB
Jean-Luc – Gustavo! I am coming for you!	Jean-Luc – Gustavo! Eu vou dar-te um chuto no...

O exemplo 116 reflecte uma discrepância entre a imagem e a fala. A ameaça proferida pela personagem Jean-Luc (uma referência indirecta ao actor Jean-Luc Van Damme, protagonista de filmes de acção e de violência) é sucedida pelo gesto hostil de esmurrar um cartaz com o rosto de Gustavo como se pode comprovar pela Figura 38.



Figura 38 - Referência citada no exemplo 116

Na versão dobrada, a fala não se coaduna com o gesto, o que cria uma situação de estranhamento e desconfiança.

#### 4.4.2.11 Situação Caricata STC

Este estímulo humorístico emerge de uma combinação de circunstâncias espaciais e temporais, típicas dos comportamentos infantis. A sucessão de

#### 4. Estudo de caso

peripécias, de movimentações, de desencontros entre as personagens dá azo a situações cómicas, acompanhadas por intervenções orais.

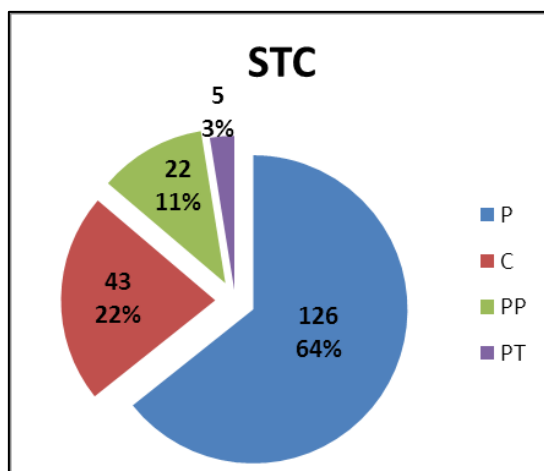


Gráfico 40 - Gráfico comparativo do tratamento da carga humorística referente à STC

Reportando-se unicamente ao HV\_IV, este estímulo apresenta o maior número de ocorrências (196) numa só categoria (vide Documento 15). Os resultados percentuais revelam que 86% das ocorrências mantiveram a eficácia humorística, o que significa que nos restantes 14% se registaram perdas do humor como se pode observar no Gráfico 40.

#### ✦ HV\_IV > Preservação

##### Exemplo 117

Amostra 5	#4_TC00:00:29-36
S_1_OR	S_1_DOB
ZORA – Earthquake! Everybody take cover!	ZORA – Tremor de terra! Escondam-se! <b>Pessoal, para a fortaleza!</b>

O exemplo 117 ilustra um momento de hipotética aflição em que as personagens acreditam estarem a viver um terramoto, daí que a fala de Zora alerta para a necessidade de se protegerem. No entanto, na versão portuguesa, estamos perante uma ocorrência em que o humor foi intensificado através da adição de uma frase suplementar. Essa menção foi usada nas falas precedentes, quando se visionou um castelo de cartas a que chamaram de



'fortaleza'. A introdução desta referência adicionou comicidade à situação devido ao absurdo e ao caricato da alusão.

#### ✦ HV\_IV > Compensação

##### Exemplo 118

Amostra 1		#59_TC00:07:16-19
HM_1_OR	HM_1_DOB	
#58 JACKSON – In 20 hours and 42 minutes, <b>I'm gonna be bouncing</b> all the way to the bank. Now, if you'll excuse me...	# 58 JACKSON – Dentro de 20 horas e 42 minutos <b>vou aos pinotes</b> daqui até ao banco. Agora se me dás licença...	
#59 JACKSON – <b>Helmet-cam is a go!</b>	#59 JACKSON - <b>Câmara do capacete em acção!</b>	

No que diz respeito ao exemplo 118, o contexto situacional é caricato pois vemos Jackson aos saltos num equipamento desportivo pouco convencional. A comicidade apresenta-se através da câmara colocada no capacete, dando uma perspectiva demasiado aproximada da face. A expressão idiomática empregue na versão original reporta ao universo da competição desportiva, enquanto na versão dobrada este sentido é compensado por uma expressão mais ligada ao mundo do cinema e da televisão. Em ambos os casos, a eficácia humorística alicerça-se sobretudo na imagem.

#### ✦ HV\_IV > Perda Parcial

##### Exemplo 119

Amostra 7		#38_TC00:08:20
BTR_1_OR	BTR_1_DOB	
Fon – Never cross your arms! Deke will think you're closed to him. You want to be open. [they do what Fon tells them to do] Fon- Better. [the boys get more relaxed and Fon starts throwing them again the cakes] <b>Fon - No slouching!</b>	Fon- Nunca cruzem os braços! O Deke vai pensar que estão fechados para ele. Querem que ele pense o contrário! [Eles obedecem-lhe abrindo os braços.] Fon - Melhor! [Os rapazes ficam mais descontraídos e baixam os braços e as cabeças e Fon começa a atirar bolos sem parar.]	

#### 4. Estudo de caso

---

No exemplo 119, verificou-se uma situação de omissão em que uma réplica foi eliminada na versão dobrada. Embora se perca a força semântica da última instrução dada por Mr. Fon, esta falta não é relevante no produto dobrado porque o ritmo da acção e, sobretudo, o absurdo da situação não é notado pelo espectador.

#### + HV\_IV > Perda total

##### Exemplo 120

Amostra 6	#118_TC00:15:55
S_2_OR	S_2_DOB
CHAD – Okay, enough of this. <b>Let's get back to celebrating me, all right?</b> Whoa, hey. Guys, I hired you.	CHAD – Ok, sim, então já chega. <b>Vamos voltar a mim, está bem?</b> Eu contratei-vos.

Em relação ao exemplo 120, dá-se a perda de sentido da unidade frásica, pois essa fala contextualizava a situação, conferindo-lhe a comicidade. Revelando uma personalidade narcisista, Chad tenta proteger os cartazes promocionais com a sua imagem, espalhados pela sala. Ao ser impelido a sair do espaço, a situação torna-se anedótica sobretudo pela fala pronunciada. A proposta de Chad de continuarem a festejá-lo é omissa na versão dobrada e causa uma perda de sentido que retira a comicidade à cena.

Em síntese, este estudo permitiu-me concluir que, numa perspectiva global:

- a carga humorística foi preservada em 54% das ocorrências;
- as estratégias de compensação do humor foram aplicadas com sucesso em 21% dos casos observados;
- as perdas parciais e totais de comicidade registaram-se num número reduzido de OH, 16% e 9% respectivamente; estas perdas de carga humorística podem obstar à apreciação do produto e devem-se, em boa medida, a factores de opacidade cultural;

- os estímulos RC e JL registaram perdas de carga humorística de 84% e 76% respectivamente, o que indica uma inversão da tendência observada nos restantes estímulos;

#### 4.4.3 Discussão de Resultados

Neste estudo empírico, empreendido com o objectivo de compreender e aferir a qualidade da dobragem em Portugal, o objecto analisado foi composto por cerca de 350 minutos de documentos vídeo, identificadas 1108 ocorrências humorísticas de 8 amostras, retiradas de 4 *teencoms*. Daqui foram retirados 120 exemplos ilustrativos das categorias de humor verbalizado com interferência visual e sem interferência visual, divididas em 11 estímulos humorísticos.

A análise das ocorrências foi empreendida a nível quantitativo (através da soma e proporcionalidade das instâncias analisadas), e a nível qualitativo mediante uma avaliação dos fenómenos investigados. Em primeiro lugar, a avaliação quantitativa permitiu-nos recolher informações objectivas, sem ter necessidade de proceder a um tratamento estatístico dos resultados, tendo em mente aquilo que Cruces et al. (2003: 50) afirmaram:

es posible, por lo tanto, realizar aproximaciones cuantitativas a distintos fenómenos relacionados con el objeto de estudio y la simple obtención y registro de los datos resultaría, a nuestro entender, un indicador útil en el momento actual.

No que toca à avaliação qualitativa, reconhece-se um eventual carácter subjectivo e discutível nas análises efectuadas, embora tenha havido a preocupação em minimizar essa subjectividade no modelo investigativo. Neste sentido, entendo que se podem retirar conclusões plausíveis desta análise, retomando a opinião de Cruces et al. (2003: 51) que afirmam que “nada impide describir *tendencias* en los comportamientos, que siempre podrán analizarse en términos históricos, del mismo modo que las aproximaciones cuantitativas.”

Em relação ao uso do RE como ferramenta de detecção do humor, este mecanismo cumpriu a função de assinalar inequivocamente as ocorrências

humorísticas, eliminou o carácter subjectivo na identificação do humor e permitiu-me uma análise mais assertiva do *corpus*.

Por outro lado, os 120 exemplos recolhidos e citados permitiram ilustrar as ocorrências mais significativas, procurando compor uma apresentação elucidativa e variada, retirada de todas as amostras.

Da comparação quantitativa entre as ocorrências baseadas no HNV e no HV, detectou-se uma prevalência clara do HV, com uma média de 93,6% de casos. Significa isto que **a comicidade deste tipo de produtos infanto-juvenis fundamenta-se na verbalização do humor e não depende tanto dos chistes meramente visuais**, contrariando aquilo que foi alvitrado na Introdução. Um humor mais visual, recorrendo a expressões faciais, movimentos, gestos e ruídos cómicos, tão apelativo para as crianças e jovens é suplantado por elementos visioverbais, ou seja, pela co-presença de enunciados verbais que complementam, contradizem ou intensificam esse potencial humorístico.

No que toca à distinção entre HV\_IV e HV\_sIV, verifiquei que a combinação mais prevalecente assenta na interferência visual no humor verbalizado [HV\_IV], registando-se valores entre 74,2% e 91,8% de ocorrências em que a imagem influencia significativamente as falas, condicionando as opções tradutivas. Verificou-se **uma inter-relação semiótica entre a imagem e o discurso verbal, desempenhando ambos uma função relevante na transmissão da mensagem humorística**.

A distribuição relativa dos EH revelou que o maior impacto da construção do humor está assente tanto em processos narrativos intradieгéticos, nomeadamente nas STC, SO e SC, totalizando 51%, como em estruturas linguísticas ou paralinguísticas como nos JL, a I, a P, os G e a EF, contabilizadas em 44% das ocorrências. **A comicidade baseada exclusivamente em RC manifestou-se apenas em 36 momentos, com um rácio de 3% do total das instâncias observadas**.

Uma observação detalhada dos procedimentos tradutivos permitiu-me concluir que existe uma abordagem muito literal do texto de partida, e que **as soluções tradutivas encontradas facultam uma apreciação do texto dobrado muito**

**aproximado do produto original.** Desta análise, concluiu-se que a maioria dos estímulos humorísticos foi identificada e replicada satisfatoriamente na versão dobrada e comprovou-se um **nível elevado de equivalência semântica**, obtida tanto pelo recurso à tradução literal como pela reformulação (88%). A omissão, detectada num número reduzido de OH, não comprometeu a assimilação e a apreciação do produto audiovisual. Este procedimento foi registado particularmente nos EH com maior pendor linguístico-cultural como as RC e os JL, em que a tendência verificada nos outros EH inverteu-se, observando-se uma menor utilização da tradução literal e da compensação. Este dado explica-se pelo elevado grau de **complexidade na transposição interlinguística das instâncias culturalmente localizadas**, o que torna a omissão como a opção tradutiva mais utilizada.

No que diz respeito ao segundo parâmetro de análise utilizado, no cômputo geral não existiram perdas relevantes de carga humorística. Esta foi preservada em grande parte das ocorrências (54%), a par das estratégias de compensação do humor aplicadas com sucesso em 21% dos casos.

Verificaram-se ocorrências em que a manipulação da dobragem eliminou a comicidade patente na versão original ou, dito de outra forma, grande parte das instâncias verbais não conseguiu preservar a eficácia humorística. Apesar do rácio proporcionalmente inferior das perdas, parcial e total, do humor, registadas em 25% das ocorrências, estas perdas implicam a limitação, e até o fracasso, na compreensão e apreciação do produto audiovisual dobrado.

Permito-me alvitrar que estas perdas devem-se, em boa medida, a factores de opacidade cultural, justificando esta afirmação com os dados obtidos pela análise parcelar dos estímulos culturalmente mais marcados. As RC e os JL registaram perdas de carga humorística de 84% e 76% respectivamente, invertendo a tendência observada em todos os outros EH. Estes valores confirmam **a complexidade de transpor as barreiras linguístico-culturais no que toca à replicação da eficácia humorística**. Este facto parece explicar o número reduzido de RC e de JL (3,2% e 10% do total de ocorrências) no produto original o que indicia uma aposta clara na internacionalização destes produtos, reduzindo tanto quanto possível as marcas culturais localizadas.

Também aqui a presença do RE serviu como indicador efectivo da comicidade mostrando as imperfeições ou os fracassos do tradutor mas, essencialmente, as suas vitórias na replicação do efeito cómico.

Recuperando a proposta de Chaume (2012: 14-19) no que toca aos padrões de qualidade da dobragem, explicitados no Capítulo 1, importa aplicar (ainda que sumariamente) os vários parâmetros internos de avaliação da dobragem, alvitados por esse investigador. Em relação ao primeiro parâmetro – o sincronismo das falas – não se detectaram falhas assinaláveis a nível da sincronia labial ou da isocronia, ainda que o *lip-sync* não seja um factor determinante para estes públicos conforme foi mencionado anteriormente.

O segundo parâmetro aponta para o realismo e a credibilidade dos diálogos do texto dobrado. Considero que, no contexto das *teencoms*, as falas estão adequadamente adaptadas à especificidade do público, às suas competências linguísticas e cognitivas, tal como foi referido na secção 3.1. Tratando-se de um produto de comédia, verificou-se que a eficácia humorística foi mantida no objecto em análise.

A coerência entre a palavra e a imagem, outro parâmetro determinante para Chaume (2012: 14-19), assume, neste contexto, uma função particular, dado que as incoerências verbovisuais são determinantes no processo de construção semiótica deste tipo de produto. A Contradição entre a Imagem e a Fala (CIF) foi um dos estímulos humorísticos identificado nas *teencoms*, tendo-se verificado que essa incoerência se manteve no texto dobrado, mantendo o efeito cómico pretendido.

Por fim, no que toca à lealdade e fidelidade ao discurso original, verificou-se empiricamente um elevado grau de equivalência, comprovado ao nível dos procedimentos tradutivos, pelo recurso à tradução literal e reformulação na maioria das ocorrências analisadas, bem como no tratamento tradutivo do humor, na medida em que as soluções encontradas apontaram para a replicação funcional do efeito humorístico. Tomando em consideração as

premissas de Chaume (2012), confirma-se que, no objecto aqui em apreciação, a dobragem evidencia padrões de qualidade satisfatórios.

Considero que este estudo de caso serviu para verificar a qualidade da dobragem em Portugal, aqui manifestada pela equivalência da eficácia humorística no texto audiovisual dobrado, razão pela qual se pode explicar a aceitação da dobragem pelas crianças e pelos jovens portugueses.

Creio que os resultados obtidos são pertinentes, e permitiram uma avaliação ponderada sobre o modo como se materializa o processo de dobragem de produtos audiovisuais humorísticos em Portugal, e sobre o impacto provocado pela tradução do humor nestes mesmos produtos.

## Considerações finais

Terminado este trabalho, cumpre-me tecer algumas considerações finais dando conta das principais conclusões a que me é permitido chegar, sabendo que, num estudo limitado no tempo como o que foi efectuado, todas as ilações retiradas serão sempre e necessariamente parciais.

Venho fazer esta reflexão final à luz dos meus objectivos, que considero terem sido alcançados, particularmente naquilo que representa enquanto oportunidades de investigação futura.

Retomo a hipótese alvitada na Introdução para a sistematizar agora da seguinte forma: o consumo massivo de produtos audiovisuais dobrados por públicos infanto-juvenis está a alterar as preferências e hábitos deste segmento que, no futuro, serão mais receptivos à dobragem de todo o tipo de programas.

Partilho desta premissa retirada do mundo real, da experiência vivenciada e das questões formuladas que, enquanto investigadora, me fizeram equacionar determinada alteração de padrões na sociedade e preconizar uma atitude mais aberta em relação a algo que considerávamos como certo e garantido nos meios audiovisuais. Neste âmbito, impunha-se **compreender e descrever o fenómeno da dobragem**, de modo a perceber as razões desta mudança de paradigma em curso em Portugal.

Relembro que a inexistência de estudos académicos em Portugal sobre a matéria motivou-me a explorar esta área dos Estudos em TAV. À luz daquilo que observei, confirma-se que o polissistema da dobragem tem vindo a conquistar um espaço central no universo audiovisual português, substituindo a legendagem como modalidade mais utilizada, especificamente, no que toca à programação infanto-juvenil.

Partindo de uma observação diacrónica (1993 ao presente) e sincrónica (2010-2013) da oferta televisiva direccionada para os espectadores infanto-juvenis, verifiquei um aumento significativo da programação para os mais jovens, em particular desde o início das emissões dos canais privados de sinal aberto e por subscrição. Com este crescimento, surgiram novos programas estrangeiros



e canais internacionais dedicados a estes públicos, suscitando a adopção da dobragem como principal modo de transferência interlinguística. Este factor levou a uma quase total monopolização da dobragem, enquanto estratégia de tradução na programação infanto-juvenil.

Sublinhem-se, desde já, duas considerações preliminares:

- o domínio da língua portuguesa na programação infanto-juvenil, o que diminuiu o contacto deste público com as línguas estrangeiras;
- a crescente hegemonia da dobragem em relação à legendagem no que concerne a tradução de produtos infanto-juvenis estrangeiros.

Comprovou-se, assim, uma tendência para alargar o âmbito de acção da dobragem nas emissões televisivas, indo ao encontro das quotas de língua portuguesa na televisão em Portugal.

Outro objectivo pressupunha observar o processo da dobragem na sua globalidade, desde a tradução, passando pelas várias fases de gravação e pós-edição, até se chegar ao produto final. No que toca ao processo técnico e profissional, vivenciei *in loco* a experiência da gravação em estúdio, entrevistei pessoalmente e por correio electrónico os profissionais da área, visionei e analisei documentos vídeo emitidos na televisão e na Internet sobre esta actividade profissional.

Da observação que foi feita no terreno, permito-me alvitrar que a dobragem em Portugal passa pela intervenção de diversos agentes no texto dobrado, não sendo somente da responsabilidade do tradutor. A versão final é objecto da manipulação linguística dos directores de dobragem, pela adaptação sonora dos técnicos de som e pela interpretação dos actores, não tendo sido possível aferir o grau de responsabilidade de cada interveniente por não ter havido possibilidade de aceder às versões traduzidas pelo tradutor. A minha análise não teve em conta as diversas manipulações, tendo-se baseado na comparação entre o produto original norte-americano e a versão final, dobrada em Português, apresentada em Portugal.

Daquilo que me foi dado perceber e confirmando as teorias de Venuti (1995), verifiquei que existe um 'apagamento' do tradutor no processo de gravação e de pós-edição nos produtos dobrados em Portugal. Seria desejável a presença

do tradutor em todas as etapas do processo, pois é ele o principal elo de ligação entre os textos audiovisuais de distintas proveniências linguístico-culturais. Embora certa que grande parte dos agentes da indústria audiovisual, ligados profissionalmente à dobragem, está ciente da sua responsabilidade na formação das nossas crianças e jovens, considero que a função do tradutor é insubstituível, como principal garante de qualidade na transferência interlinguística, e que não pode nem deve ser minorizada e muito menos eliminada de todas as fases da dobragem. Em face disto, a qualidade da dobragem, em todos os tipos de programas e filmes, sairia valorizada, o que beneficiaria os profissionais, a indústria audiovisual e o público em geral.

A existência de um certo preconceito, alguma desconfiança e mal-estar em relação à dobragem, sobretudo por parte dos adultos, foi comprovada pelo inquérito efectuado através da Internet, por a entenderem como uma intrusão e uma deturpação do original. No entanto, no que se refere ao público infanto-juvenil, esta percepção negativa já não se verifica, em boa medida porque, atendendo ao que se verificou nas duas últimas décadas, os produtos televisivos e fílmicos dobrados têm acompanhado o crescimento da nova geração de jovens adultos, habituando-se gradualmente a este contacto. Creio que as crianças e os jovens de hoje têm vindo a participar numa imersão crescente nos produtos audiovisuais dobrados o que facilita a sua eventual aceitação. Mais ainda: para estes públicos, a dobragem tornou-se 'invisível', não dando conta que estão a visionar um produto estrangeiro ou, pelo menos, não questionando o facto de personagens fictícias estarem a falar português. Esta habituação está a modificar atitudes e comportamentos, o que me leva a considerar que **estamos perante um novo perfil de consumidor de dobragem em Portugal.**

Reiterando esta convicção, o canal privado SIC está à data da escrita deste trabalho a transmitir, desde Abril de 2013, duas séries de imagem real dobradas em língua portuguesa, *Os Protegidos* (2010- presente) e *Rex, o Cão Polícia* (1994-presente), vocacionadas para um público mais generalista. A primeira referência, no original, *Los Protegidos* (José Ramos Paíno, realizador da última temporada) foi produzida e emitida pelo canal Antena 3 de Espanha. Este produto narra a história de uma família aparentemente normal em que

cada um dos seus membros tem um poder sobrenatural e se escondem por baixo de uma falsa identidade, tentando evitar serem apanhados por uma organização que os quer estudar. Fugindo aos moldes tradicionais dos produtos infanto-juvenis, esta série combina elementos apelativos a este segmento etário (protagonizada, por exemplo, por crianças e jovens) com as narrativas de ficção científica, na tentativa de atrair um público mais abrangente. Talvez este aspecto explique o facto de a série ser emitida dobrada no canal generalista de sinal aberto, ainda que a mesma série seja transmitida com legendas no canal por subscrição Syfy, em dias e horários diferentes.

O segundo exemplo refere-se ao regresso com novos episódios da série *Rex, O Cão Polícia*, agora dobrada sobre a versão italiana, no original, *Il commissario Rex* (2010-presente, Marco Serafini, realizador). A série original, transmitida pela SIC desde a década de 1990, tornou-se num caso de sucesso, liderando sempre as audiências em todos os horários em que foi exibida, mantendo-se em reposição até 2008. Tendo sido sempre transmitida com legendas, esta nova temporada apresenta-se agora dobrada em português, sobretudo para rivalizar com uma série de produção nacional, *Inspector Max*, que lidera as audiências nas manhãs de fim-de-semana.

Considerando que os fornecedores dos serviços de televisão atendem sobretudo aos *shares* de audiências, este facto evidencia uma mudança, indicia um novo ciclo na televisão portuguesa, que é o fenómeno de dobrar programas até aqui legendados.

Tomando em consideração estas premissas, considero que **o consumo massivo de produtos dobrados está a criar uma habitação das novas gerações, o que implicará uma modificação do perfil do público de televisão no futuro, mais receptivo à dobragem na sua globalidade.** Ao serem consumidos com maior regularidade, estes produtos tornam-se aditivos, levando a uma maior procura, criando-se, assim, um ciclo recorrente. Deste modo, tudo leva a crer estarmos perante uma **naturalização do consumo da dobragem**, mais presente na programação televisiva e, lentamente, alargando a sua 'zona de impacto' para outros públicos no futuro.

Para perceber as razões que estão na base desta mudança de paradigma, analisei empiricamente o fenómeno, através de um estudo de caso, com o objectivo de identificar os factores que tornam a dobragem, uma prática natural e apetecível para as novas gerações. Com esta finalidade, procedi a uma pesquisa exaustiva dos produtos dobrados em Portugal e propus uma reformulação da categorização de géneros televisivos, tornando-a mais abrangente e eficaz em termos investigativos, no que se refere à realidade televisiva portuguesa à data de 2013. Esta proposta revelou um formato de programa televisivo que, pela sua novidade e interesse científico, se afigurou como um objecto de elevado potencial investigativo: as **teencoms**. Este termo foi adoptado para designar esta hibridização do formato clássico das *sitcoms* norte-americanas, uma adaptação a um público específico, dotado de competências lexicais e cognitivas particulares, em consonância com a inexperiência e imaturidade própria desta faixa etária. As *teencoms* revelaram-se um caso paradigmático do que as crianças e os jovens estão a consumir. Tratando-se de casos de humor performativo perfeitamente formatados, estes produtos audiovisuais reciclam estratégias e reutilizam conteúdos. A estimulação do humor obedece a fórmulas em constante apreciação e testadas em contextos diversos. Para além do factor humorístico, a imagem revelou um elevado potencial semiótico, um elemento catalisador de emoções, de sensações e de estímulos cognitivos. Também o componente sonoro não-verbal mostrou versatilidade e aplicabilidade na construção narrativa desta tipologia.

Tendo em mente o objectivo proposto de compreender a dobragem em Portugal, considero que as *teencoms* mostraram ser um produto representativo e válido deste fenómeno, revelando potencialidades investigativas a vários níveis. A análise das ocorrências do humor que, quer pela sua complexidade em termos tradutivos, quer pela sua predominância nos programas destinados a públicos jovens bem como o meu gosto pessoal e apetência para a comédia, afigurou-se como um microcosmo de elevado interesse científico e investigativo. Considero que, enquanto mecanismo narrativo de grande complexidade no fenómeno de transferência interlinguística, o humor, identificado objectivamente pelo Riso Enlatado, funcionou, neste estudo, como

medida de valor ou barómetro do grau de equivalência funcional dos produtos audiovisuais sujeitos à dobragem.

Neste sentido, foi necessário construir um *corpus* representativo, adaptar e desenvolver um modelo de análise que me permitisse identificar algumas tendências tradutológicas, numa perspectiva descritivista e sem quaisquer propósitos normativos.

Tendo por base oito amostras retiradas de quatro séries distintas, constituídas por dois episódios de cada, este *corpus* funcionou como um objecto representativo no contexto das *teencoms*, e que me permitiu obter resultados válidos e pertinentes em relação a este fenómeno. Com vista a uma análise objectiva da dobragem, surgiu a necessidade de criar um modelo analítico e aplicá-lo com resultados satisfatórios e que permitisse a sua replicação noutros produtos.

Um dos elementos identificados na maioria destes produtos infanto-juvenis foi o Riso Enlatado, um artifício sonoro inserido na fase de pós-produção com o objectivo de simular a presença de uma audiência ao vivo, que reage instantaneamente, através do riso, à comicidade das cenas apresentadas. Enquanto marca inequívoca da presença do humor, o Riso Enlatado funcionou eficazmente como instrumento de detecção do humor, eliminando o carácter subjectivo e arbitrário que a identificação das ocorrências humorísticas podia provocar. Este facto foi sentido através da inclusão de um grupo de controlo - duas *teencoms* sem Riso Enlatado assinaladas como amostras 7 e 8 - em que a detecção das instâncias humorísticas esteve sujeita a critérios pessoais e mais subjectivos.

Quanto à apreciação da comicidade, o Riso Enlatado revelou-se como um modo de contrariar a tendência subjectiva e individualizada do humor, instigando o riso, sugerindo uma reacção em conformidade. Ao rirmo-nos, contagiámos o outro mas, ao rirmo-nos quando os outros se riem, legitimámos o nosso comportamento. Este efeito de contágio 'entre pares' justifica a sua inserção no produto original, sobretudo quando os principais destinatários são os segmentos etários mais jovens.

Confirma-se que o Riso Enlatado cumpriu a função de assinalar objectivamente a presença do humor, facilitando a análise empírica e descritiva da sua realização, algo que diferencia este trabalho de outros estudos sobre a tradução do humor. Considera-se que este elemento semiótico poderá ser usado noutras investigações no futuro, eventualmente em estudos de recepção de produtos audiovisuais legendados ou dobrados, analisando as reacções do público perante o mesmo texto, com e sem a inserção do Riso Enlatado. Esta investigação teria um elevado interesse científico, no sentido de aferir o verdadeiro impacto do Riso Enlatado no público em geral, mas não viável neste estudo.

Para um estudo dessa natureza, impõe-se uma colaboração mais estreita entre a indústria e a academia, de modo a que os textos originais sejam facultados aos investigadores, neste caso particular, permitindo o acesso ao produto audiovisual antes de ser convertido em formato digital. A análise comparativa do texto audiovisual dobrado com a faixa do Riso Enlatado e do mesmo texto sem o Riso Enlatado poderá servir como meio de avaliar efectivamente as eventuais diferenças de reacção do público face a um mesmo produto. O recurso ao DVD como suporte material dos produtos audiovisuais não permite separar as faixas áudio e, assim, eliminar a faixa do Riso Enlatado. Fica a sugestão para estudos futuros.

Retomando a metodologia proposta, confirmou-se a aplicabilidade do modelo de análise proposto na secção 4.3, no mapeamento das ocorrências humorísticas pontuadas pela inserção do Riso Enlatado; nas amostras de controlo, os efeitos sonoros e as pausas serviram para o mesmo fim: identificar e balizar os momentos humorísticos.

Perante a necessidade de analisar as ocorrências e a inexistência de modelos empíricos de análise textual que se adequassem eficazmente à especificidade do público, do objecto em análise e dos meus objectivos, delineei uma proposta metodológica, composta por várias fases. Em primeiro lugar, foi possível identificar um padrão recorrente nos mecanismos usados na construção do humor nas amostras, a partir do qual se concebeu uma cartografia dos estímulos humorísticos, resultado de um trabalho minucioso de parametrização

das ocorrências, com o intuito de mitigar a subjectividade do objecto em apreço. Estes estímulos humorísticos, distribuídos em 11 categorias diferentes, são transversais a todas as amostras, podendo ser veiculados pelos canais visual e/ou sonoro.

Após a detecção, a identificação e a observação das ocorrências em todas as amostras, procedeu-se à análise comparativa entre a versão original e a versão dobrada, distinguindo, em primeiro lugar, as ocorrências de humor verbalizado do humor não verbalizado. Esta distinção pressupunha evidenciar o grau de intervenção da dobragem, que seria muito reduzido caso o humor estivesse assente sobretudo em estímulos visuais, sem recurso a enunciados verbais.

Ao contrário do que foi alvitado na Introdução, comprovou-se um peso significativo das ocorrências de humor verbalizado, ou seja, em que a comicidade de cada cena se constrói a partir de elementos visioverbais. Significa que o humor meramente situacional, sem recorrer a enunciados verbais, tem pouca relevância nestes produtos.

Afunilando o ângulo de observação para as instâncias de humor verbalizado, verificou-se uma grande interferência da imagem nas falas proferidas, o que condiciona o tradutor e todo o processo de dobragem. Neste aspecto, enquanto investigadora, realço a relevância desta co-dependência semiótica, pois eventuais desfasamentos ou inconsistências podem afectar a eficácia humorística do texto dobrado. Aconselha-se, assim, uma atenção particular a este aspecto, identificando criteriosamente as ocorrências intrinsecamente dependentes do componente visual.

Procedendo-se, depois, à avaliação de cada amostra, a observação empírica efectuou-se através de uma grelha de análise a dois níveis: por um lado, tentando distinguir e descrever os procedimentos tradutivos utilizados na versão portuguesa dobrada; num segundo momento, analisando e avaliando as eventuais perdas de carga humorística.

Num primeiro nível, uma proposta simplificadora de análise foi concebida com base em três procedimentos tradutivos – tradução literal, reformulação e omissão - de modo a permitir observar rapidamente como tinha sido efectuada

a transferência interlinguística. Observou-se uma tendência significativa para a tradução literal ou reformulação das instâncias humorísticas. Porém, verificou-se também que onde se registou um número mais elevado de casos de omissão foi nos estímulos humorísticos de maior pendor linguístico-cultural. Comprova-se, assim, as dificuldades inerentes ao processo de dobragem no que toca às marcas culturalmente localizáveis.

Num segundo nível e tomando em consideração a análise do tratamento do humor mediante quatro parâmetros – preservação, compensação, perda parcial e perda total da comicidade – os resultados obtidos foram satisfatórios, comprovando que a eficácia humorística foi mantida em grande parte das ocorrências. A exceção desta tendência foi registada em relação aos estímulos humorísticos de maior carga linguístico-cultural, ou seja, nos jogos linguísticos e nas referências culturais.

Recorde-se que aqueles que trabalham no terreno tinham manifestado algum consenso no que toca às dificuldades de dobrar ocorrências de humor. Tradutores e directores de dobragem tinham já confirmado as dificuldades sentidas nas questões linguísticas e culturais, em particular nas piadas e nos trocadilhos, verdadeiros desafios para a dobragem. As soluções adoptadas requerem criatividade e imaginação e confirma-se que a principal preocupação assenta na manutenção da eficácia humorística (cf. secção 2.3.1).

Também em relação ao Riso Enlatado, foi confirmado pelos profissionais a percepção da natureza restritiva deste elemento no momento da tradução, entendido pelos agentes da indústria como uma prerrogativa do produto original a que se deve obedecer, sem possibilidade de manipulação ou eliminação.

Da investigação efectuada, considero que este modelo de análise foi inovador nos Estudos em TAV e revelou-se útil e funcional para os objectivos propostos, sobretudo porque me permitiu identificar e categorizar as ocorrências de um modo mais célere e objectivo e eliminar, tanto quanto possível, a subjectividade na detecção do humor e parametrizar a eficácia da replicação do humor nos produtos audiovisuais dobrados em análise. Considero ainda que os parâmetros de análise utilizados neste modelo podem ser replicáveis em



contextos diferentes daqueles em que foi aplicada, em particular, em produtos pertencentes ao universo infanto-juvenil.

Este estudo veio ainda identificar as razões pelas quais a dobragem é tão apetecível às novas gerações. Um dos factores que permitiu a conquista do público infanto-juvenil foi o nível elevado de coerência e equivalência funcional, em relação ao produto original manifestado no texto dobrado. Extrapolando os resultados obtidos para o macrocosmo da TAV, a argumentação algo repetitiva acerca das dificuldades impostas pelo humor à *praxis* tradutológica é refutada pelos resultados obtidos. Demonstrou-se que a dobragem destes produtos através do humor pode ser feita satisfatoriamente, dependendo sobretudo dos estímulos humorísticos usados no texto original o que pode facilitar ou dificultar a sua transposição para outra língua e outra cultura.

Com este estudo empírico, confirmou-se também a razão para a emergência de novos públicos, consumidores da dobragem em Portugal, uma vez que, para esta nova faixa de espectadores, a dobragem é já invisível. Tal acontecerá porque na dobragem em apreciação não existem discrepâncias linguístico-culturais relevantes e porque os intuítos humorísticos são replicados no produto de chegada.

Em jeito de síntese, com este trabalho, propus-me perceber as razões desta alteração de paradigma, desta recém-surgida apetência e aceitação por um produto tão ‘mal-amado’ em Portugal. Pretendi desmistificar o preconceito existente acerca da interferência da dobragem a nível verbal, provando que o texto dobrado manifesta um nível relevante de coerência e fidelidade funcional em relação ao produto original. Considero atingido o objectivo do meu estudo, embora ciente de que, nesta área, como em outras, há muito ainda por fazer no domínio dos Estudos em TAV em Portugal.

Tal como foi sucintamente abordado na secção 4.4.3 Discussão de Resultados importa ainda referir que a formulação de Chaume (2012), em relação aos padrões de qualidade da dobragem, se pode aplicar ao objecto em apreciação. Neste contexto, esta análise mostrou que a qualidade da dobragem em

Portugal é satisfatória, sendo que esta temática pode e deve ser estudada e aprofundada nestes e noutros produtos audiovisuais, como resultado de novas investigações académicas.

Numa vertente mais utilitarista, investiguei e compilei informações referentes à dobragem para cinema e televisão, disponibilizando-as numa base de dados para consulta por outros investigadores e eventuais interessados. Neste sentido, considero cumprido o propósito de dar maior visibilidade à prática da dobragem em Portugal, contribuindo com esta compilação de dados brevemente disponível na Internet esperando, assim, incentivar outros estudos nesta área.

Muitas outras questões ficarão sem resposta neste trabalho, porquanto não foi efectuado um estudo de recepção profundo. Embora tenha sido meu propósito acrescentar a esta pesquisa uma análise de vários parâmetros na recepção dos produtos audiovisuais, não houve tempo útil para o fazer. No entanto, creio que esta seria uma linha de investigação/acção tão necessária quanto urgente, dado a sua inexistência em Portugal.

Ainda no âmbito das limitações deste trabalho, teria sido desejável que a amostra do questionário tivesse sido alargada de modo a poderem ser obtidas conclusões mais abrangentes. Também estou ciente de que uma análise linguística mais aprofundada do estudo de caso viria enriquecer este trabalho. Mas, tal não aconteceu porque o meu objectivo foi sempre verificar se a replicação do humor era alcançada apesar da dobragem.

Contemplando futuras linhas de investigação, ficou claro com o estudo efectuado que a dobragem oferece possibilidades investigativas de grande significado tradutológico, cultural e social. Um desses casos refere-se ao cinema, à dobragem de longas-metragens que, à data, nunca foram estudadas em Portugal. Se atentarmos ao contexto fílmico infanto-juvenil, considero que a quantidade significativa de películas dobradas desde 1995 justifica, por si só, outras pesquisas efectuadas no âmbito dos estudos em TAV. Entendo que a

dobragem merece esse reconhecimento da academia, não só pelas repercussões no futuro, mas por aquilo que já foi conseguido até aqui.





Para concluir, permito-me alvitrar que um domínio investigativo tão rico e inexplorado como a dobragem em Portugal merece mais estudos, mais publicações e novas investigações. Creio que este trabalho veio 'levantar o pano' e mostrou o potencial investigativo dos Estudos em TAV, que ainda falta explorar em Portugal.

## Anexo 1 - Tabela Comparativa de Programas Infanto-Juvenis (PIJ) na semana 7/2010 e 7/2012


Programas a verde – produção portuguesa

Programas a azul – produtos estrangeiros dobrados em Português

Programas a vermelho – produtos estrangeiros legendados em Português

				
Domingo, 7/2/2010	06:30 Espaço Infantil 07:05 Brinca Comigo		06:05 SIC Kids 08:50 Disney Kids 10:25 O Mundo de Patty	07:00 Animações 11:15 Inspector Max
Domingo, 12/2/2012	06:30 Espaço Infantil 07:05 Brinca Comigo	10:45 Zig Zag	07:00 Lol 08:15 Disney Kids 10:00 Rebelde Way 11:00 Lua Vermelha	06:15 Os Batanetes 06:30 Animações 08:15 Campeões e Detectives 09:30 Inspector Max
2ª feira, 8/2/2010		07:15 Zig-Zag 16:50 Zig-Zag 19:29 Zig Zag		18:15 Morangos com açúcar
2ª feira, 13/2/2012		07:00 Zig-Zag 17:06 Zig Zag 19:58 Zig Zag		18:38 Morangos com Açúcar IX 19:11 Morangos com Açúcar
3ª feira, 9/2/2010		07:15 Zig-Zag 16:50 Zig-Zag 19:29 Zig Zag		18:15 Morangos com açúcar
3ª feira, 14/2/2012		07:00 Zig-Zag 17:06 Zig Zag 19:58 Zig Zag		18:38 Morangos com Açúcar IX 19:11 Morangos com Açúcar
4ª feira, 10/2/2010		07:15 Zig-zag 16:50 Zig-Zag 19:45 Zig-Zag		18:15 Morangos com açúcar
4ª feira, 14/2/2012		07:00 Zig-Zag 17:03 Zig Zag 20:03 Zig Zag		18:38 Morangos com Açúcar IX 19:11 Morangos com Açúcar
5ª feira, 11/2/ 2010		07:15 Zig-zag 16:50 Zig-Zag 19:45 Zig-Zag		18:15 Morangos com Açúcar
5ª feira, 16/2/2012		07:00 Zig-Zag 17:03 Zig Zag 20:03 Zig Zag		18:34 Morangos com Açúcar IX 19:12 Morangos com Açúcar
6ª feira , 12/2/ 2010		07:15 Zig-zag 16:50 Zig-Zag 19:45 Zig-Zag		18:15 Morangos com açúcar
6ª feira, 16/2/2012		07:00 Zig Zag 12:01 Zig-zag 17:04 Zig Zag 20:02 Zig Zag		18:39 Morangos com Açúcar IX 19:12 Morangos com Açúcar
Sábado , 13 /2/2010	06:30 Espaço Infantil 07:14 Brinca Comigo	10:00 Zig-Zag 12:30 Babar, o filme	06:45 Sic Kids 08:45 Disney Kids 10:30 Chiquititas	07:00 Animação 09:30 Campeões e detectives 10:15 Hannah Montana 11:15 Inspector Max
Sábado, 18/2/2012	06:30 Espaço Infantil 07:02 Brinca comigo	08:05 Zig-Zag 12:45 Tintin e o templo do Sol	06:00 LOL! 07:55 Disney Kids 09:20 Tween Box 10:10 Rebelde Way	06:30 Animações 08:48 Campeões e detectives 09:32 Hannah Montana 09:54 O inspector Max

## Anexo 2 – Documentos reais dos Estúdios de Dobragem


EP. 3 - INCOMPLETO

TITULO Vou contar-vos uma história. Uma história obscura e perturbadora. Inserir música obscura e perturbadora.

00.07 (CANTAR) A porta do autocarro abre e fecha!

00.09 Perturbadora de outro género.

INSERT-00.13 (NECESSÁRIA) UMA HISTÓRIA OBSCURA E PERTURBADORA

00.14 Nesta história, uma coisa MUITO MÁ acontece. E quando eu digo má é tipo má como as pulgas!

INSERT-00.15 (NECESSÁRIA) <Nesta história, uma coisa MUITO MÁ acontece.>

00.22 Quero uma banana! Quero pizza!

00.23 (REAÇÃO) Não, para! Tyler, mexe o rabo, estás no meu lugar!

00.29 Se eu me chego mais para lá vou parar à rua!

00.31 Lembra-te de enrolar o corpo.

00.34 (REAÇÃO) Será que nos podemos acalmar e jogar um daqueles jogos divertidos como o jogo do silêncio?

00.35 (REAÇÕES)

00.35 (REAÇÕES)

00.35 (REAÇÕES) Eu quero jogar ao jogo do silêncio!

00.43 Oh!

00.44 Estúpida!

00.45 Troglodita!

00.46 Hmm! Que piadão! Nem sei o que é que isso significa.

00.49 E rapaz cara de macaco?

00.50 He!

00.52 Eu quero um rapaz cara de macaco!

00.54 Será que nunca podemos fazer nada em família?

Fecha impresión 06-12-2012 Página 1



## Sistema de Contagem de Takes

Título XXXXXXXXXXXXXXXX  
 Traduzido por XXXXXXXX  
 Data 24-02-2012

Personagem XXXXX  
 Intervenções 39

TC (mm:ss)

00:15	Vossa Alteza?
00:18	(reação) Perdão, Vossa Majestade, mas chegou uma visita.
00:27	Ele é jovem, bonito, (reação) e está seminu.
00:59	O quê?
01:01	Nada.
01:16	Brighton.
01:18	Vossa Majestade.
01:23	Claro, milady.
01:25	Senhor, tem preferencia por algum estilo de camisa?
01:29	É claro, uma simples roupa será.
01:59	Ah... perdoe -me, Vossa Majestade, mas não compreendo.
02:11	(reação) Não, eu compreendo essa parte. O que não compreendo é como tenciona pagar esta festa. (suspira) Dói-me dizer isto, mas está falida, minha Rainha.
02:25	(ri) Ah, Vossa Alteza, não sei quando foi a última vez que foi à cidade, mas o povo está à míngua.
02:41	"Pão é carne."
03:55	(suspira) Ótimo, sabem ler. Faça com que sejam cobrados rapidamente.

04:01	A proteger-vos.
04:03	Tenho de lembrar-vos dos ataques brutais que temos sofrido?
04:07	Da besta!
04:10	Sim, o mal esconde-se na sinistra floresta. É mais hediondo do que possam imaginar. A única razão por que ainda não vos atacou a todos é porque os vossos impostos pagam um trabalho árduo. Venho amanhã buscar o dinheiro.
06:37	Está fabulosa, Vossa Majestade.
06:42	Bem, então, nem imagino como irá ficar...
06:44	Com prazer.
06:49	“Tratamento”? Isso não é levemente excessivo?
11:02	É para já.
11:45	Quer falar sobre o meu vestido ou sobre o que fez à aldeia?
11:55	Quer falar sobre o meu vestido ou sobre o que fez à aldeia (reação)?
12:22	(reação)
12:51	(reação) Morta? Vossa Majestade, isso não será demais?
13:06	Isto é por causa do vestido? (reação)
13:21	Continue.
13:26	Acha que eu queria estar aqui? Provocou esta situação. Nunca devia ter ofuscado a rainha, e agora aqui estamos os dois a pagar o preço.
13:35	Pare.
13:40	Vire-se de costas.
13:45	(reações várias)
13:54	

O seu pai era um bom homem. Ele foi sempre muito bom para mim. Em troca, vou dar-lhe só um pequeno conselho. Corra. Corra o mais rápido que puder e para o mais longe possível daqui. Mas corra.

14:11	(reação) Assim. Corra! Corra!
14:45	O que hei de fazer? Tenho de pensar numa saída. Ela nunca acreditará em mim. (reação)
14:50	(reações)
14:53	Estou a ir! Estou a ir!

## Anexo 3 – Lista de séries de imagem real emitidas na televisão em Portugal (2000-2010)

canal	Comédia (com RE)	Comédia (sem RE)	Drama
<b>Disney Channel</b>	<i>Hotel Doce Hotel: As Aventuras de Zack &amp; Cody</i>	<i>Zeke and Luther</i>	<i>H2O</i>
	<i>Zack e Cody: Todos a bordo</i>	<i>Phil do futuro</i>	<i>Lab Rats</i>
	<i>Feiticeiros de Waverly Place</i>		
	<i>Sunny entre as estrelas</i>		
	<i>A.N.T. – Escola de Talentos</i>		
	<i>Austin &amp; Ally</i>		
	<i>So Random</i>		
	<i>A minha banda</i>		
	<i>Hannah Montana</i>		
	<i>Shake it up</i>		
	<i>Jonas</i>		
	<i>Par de Reis</i>		
	<i>Professor Young</i>		
	<i>Jessie</i>		
<i>Boa sorte Charlie</i>			
<b>SIC K</b>			<i>Voo 29 : presos na ilha (Legendado)</i>
			<i>Split, amores divididos</i>
			<i>Lua Vermelha</i>
			<i>Rebelde Way</i>
			<i>Mar azul</i>
<b>Panda Biggs</b>	<i>Completamente selvagens</i>	<i>Teen Wolf</i>	<i>Morangos com Açúcar</i>
	<i>My spy family</i>	<i>Desordem na escola</i>	<i>Connor, agente secreto</i>
			<i>Kyle XY</i>
<b>Nickelodeon</b>	<i>iCarly</i>	<i>Big Time Rush</i>	<i>A casa de Anubis</i>
	<i>Victorious</i>		<i>Grachi</i>
	<i>Numa casa de rapazes</i>		<i>Supah Ninjas</i>
	<i>Bucket and Skinner</i>		<i>Power Rangers</i>
	<i>Drake &amp; Josh</i>		
	<i>Summer na Transilvânia</i>		
	<i>True Jackson VP</i>		
<b>TVI</b>	<i>Hannah Montana</i>		<i>Campeões e Detectives</i>
			<i>Inspector Max</i>
<b>SIC</b>	<i>Jessie</i>		<i>Dance!</i>



---

## Bibliografia

- Academy of Television Arts & Sciences. (1995-2013). *Emmys: Wizards of Waverly Place*. Disponível em: <http://www.emmys.com/shows/wizards-waverly-place> acessado em 29.4.2013.
- Adalian, J. (27 de Novembro de 2011). Please Chuckle Here. The return of the Sitcom laugh track. *New York Magazine*. Disponível em: <http://nymag.com/arts/tv/features/laughtracks-2011-12/> acessado a 21.3. 2012.
- Afonso, V. (16 de Dezembro de 2009). *Erro fatal: a dobragem*. [blogue]. Disponível em: <http://ohomemquesabiademasiado.blogspot.pt/2009/12/erro-fatal-dobragem.html>
- Agost, R. (1999). *Traducción y Doblaje: Palabras, Voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Altman, R. (1980) Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. *Yale French Studies*. Nr. 60, *Cinema/Sound* (pp. 67-79). Yale University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2930005>
- Altman, R. (2004). Films that talk. In R. Altman (Ed.), *Silent Film Sound* (pp. 157-178). New York: Columbia University Press.
- Anacom - Autoridade Nacional de Comunicações. (2012). *Serviço de Televisão por Subscrição*. Disponível em: <http://www.anacom.pt/render.jsp?contentId=1127091> acessado a 10.7.2012.
- Animania pura* (2012). [blogue]. Disponível em: <http://animaniapura.blogspot.pt/>
- Answers.com*. (10 de Julho de 2013). Disponível em: <http://www.answers.com/topic/bromance>
- Antonini, R. (2005). The perception of subtitled humor in Italy. *Humor* 18-2, 209-225.
- Antonini, R. (2008). The perception of dubbese. In D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (Eds.), *Between Text and Image* (pp. 135-148). Amsterdam: John Benjamins.
- Antonini, R. (2009). The perception of dubbed cultural references in Italy. *inTRAlinea Vol. 11*. Disponível em: <http://www.intralineia.org/archive/article/1651>
- Antonini, R., & Chiaro, D. (2009). The perception of dubbing by Italian audiences. In Díaz Cintas & Anderman (Eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. (pp. 97-114). Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Arampatzis, C. (2011). *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Tese de Doutoramento. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

- Ascheid, A. (1997). Speaking tongues: voice dubbing in the cinema as cultural ventriloquism. *The Velvet Light Trap*, 40-52.
- Attardo, S., & Raskin, V. (1991). Script theory revis(it)ed: joke similarity and joke representation model. *Humor: International Journal of Humor Research*, 4(3-4), 293-347.
- Attardo, S. (1994) *Linguistic theories of humor*. Berlin: Mouton de Gruyter
- Attardo, S. (2003). Introduction: the pragmatics of humor. *Journal of Pragmatics*, Volume 35, issue 9, 1287-1294.
- Baños Piñero, R. (2009) *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends*. Tese de Doutoramento. Granada: Universidad de Granada.
- Baños Piñero, R., & Chaume, F. (2009). Prefabricated orality: a challenge in audiovisual translation. in *TRAlinea, Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. Disponível em : [http://www.intralineia.it/specials/dialectrans/eng\\_more.php?id=761\\_0\\_49\\_0](http://www.intralineia.it/specials/dialectrans/eng_more.php?id=761_0_49_0)
- Bariaud, F. (1988) Age differences in children's humor. *Humor and children's development. A guide to practical applications*. (pp. 15-45). London: Haworth Press.
- Bartrina, F., & Espasa, E. (2005). Audiovisual translation. In M. Tennent (Ed.), *Training for the New Millenium* (pp. 83-90). Amsterdam: John Benjamins.
- Bassnett, S. (1980/1991). *Translation Studies*. London: Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevendon: Multilingual Matters.
- Berger, A. A. (1993/1998). *An Anatomy of Humor*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Bergstrom, J. (1997). In Response to Denis Hollier's Blanchot, Speaking in Tongues: Otherness in Translation. *Paroles gelées*, 15(2), 29-35. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/1d306831>
- Bignell, J. (2004/2008). *An Introduction to Television Studies* (2nd edition). London: Routledge
- Blinn, M. (2008, Abril). The Dubbing Standard: Its history and efficiency implications for film distributors in the German film market. *DIME Working Papers on Intellectual Property Rights*. acessível em <http://www.dime-eu.org/files/active/0/WP57-IPR.pdf>
- Borges, G. (2006). Televisão e cidadania: a participação da sociedade civil civil na 2: portuguesa. *Anais do Congresso Lusocom* (pp. 1-12). Santiago de Compostela. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/>

- Borges, G. (2007). Programação infanto-juvenil de qualidade: o caso da RTP2 de Portugal. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, (pp. 1 – 20). Disponível em: [www.compos.com.br/e-compos](http://www.compos.com.br/e-compos)
- Borges, J. L. (2004). On Dubbing. In A. Egoyan, I. Balfour, (Eds.). *Subtitles. On the foreignness of Film* (pp. 118-119). Massachusetts: MIT Press.
- Bravo, M. C. (2008) *Putting the reader in the picture: Screen translation and foreign language learning*. Tese de Doutorado. Tarragona: Universitat Roviri I Virgili.
- British Comedy Guide*. (27.3.2012) Disponível em: <http://www.comedy.co.uk/guide/genre/>
- Bucaria, C. (2008). Acceptance of the norm or suspension of disbelief? The case of formulaic language en dubbese. In D. Chiaro (Ed.), *Between Text and Image* (pp. 149-164). Amsterdam: John Benjamins.
- Buijzen, M., & Valkenburg, P. M. (2004). Developing a Typology of Humor in Audiovisual Media. *Media Psychology* 6 , 147-167.
- Cary, E. (1960). La traduction totale. *Babel*, 6(3), 110-115.
- Cellania. (22 de Agosto de 2012). *Artificially Sweetened: The Story of Canned Laughter*. [blogue]. Disponível em: <http://www.neatorama.com/2012/08/22/Artificially-Sweetened-The-Story-of-Canned-Laughter> , acedido a 24.2.2013.
- Centro Virtual Camões. (s.d.). *Dobragem: a aposta perdida*. Cinema Português. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/factos/fac008.html>
- Chandler, D. (1997) *An Introduction to Genre Theory*. [em linha] Disponível em: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>
- Chaume, F. (1999a). La traducción audiovisual: Investigación y docencia. *Perspectives: Studies in Translatology*. 7:2, 209-219.
- Chaume, F. (1999b). Translating non-verbal information in dubbing. In F. Poyatos (Ed.), *Non-verbal Communication and Translation* (pp. 315-326). Amsterdam: John Benjamins.
- Chaume, F. (2001a). Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción. *Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* . Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Chaume, F. (2001b). Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuais y sus implicaciones en traducción. In M. Duro (Ed.), *La Traducción para el Doblaje y la Subtitulación* (pp. 65-82 ). Madrid: Ediciones Catedra.

- Chaume, F. (2001c) La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. In Agost, R.& F. Chaume (Eds.), *La Traducción en los Medios Audiovisuales* (pp. 77-88) Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chaume, F. (2004a). Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stake in Audiovisual Translation. *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal* 49, n°1, 12-24.
- Chaume, F. (2004b). Synchronization in Dubbing: a Translational Approach. In P. Orero, *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 35-46). Amsterdam: John Benjamins.
- Chaume, F. (2004c). *Cine y Traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Chaume, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes. Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural*, 6, 5-12.
- Chaume, F. (Nov. 2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes* n°6 , 6-12 .
- Chaume, F. (2007a). Dubbing practices in Europe: localisation beats globalisation. *Linguistica Antverpiensia*. 6, 203-217.
- Chaume, F. (2007b). Quality standards in dubbing: a proposal. *TradTerm. Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*. Universidade de S. Paulo, 71-89.
- Chaume, F. (2008). Teaching synchronization in a dubbing course. Some didactic proposals. In Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 129-140) Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Chaves Garcia, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones.
- Chesterman, A. & Wagner, E. (2002). *Can Theory Help Translators: A dialogue between the ivory tower and the wordface*. Manchester, UK: St Jerome
- Chesterman, A. (2010). The space between the data and the concepts. In MikaEL- Electronic proceedings of the KaTu symposium on translation and interpreting studies (pp. 1-12).
- Chiaro, D. (2004). Investigating the perception of translated Verbally Expressed Humour on Italian TV. *ESP Across Cultures* 1, 35-52.
- Chiaro, D. (2005). Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor* 18-2, 135-145.

- Chiaro, D. (2007). Not in front of the children? An analysis of sex on screen in Italy. *Linguistica Antverpiensia New Series* , 255-276.
- Chiaro, D. (2008). Issues of Quality in Screen Translation. In D. Chiaro, C.Heiss, C. Bucaria (Eds.), *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation* (pp. 241-256).Amsterdam: John Benjamins.
- Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. In J. Munday (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 141-165). London: Routledge.
- Chiaro, D. (2011). Comic takeover or comic makeover? Notes on humour translating, translation and (un)translatibility. In M. Dynel (Ed.), *The Pragmatics of Humour Across Discourse Domains* (pp. 365-378). Amsterdam: John Benjamins.
- Chion, M. (1982) *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1990/1994) *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chorão, G.B. (2012) Resultados preliminares de um estudo sobre tradução audiovisual infanto-juvenil: o caso da dobragem em Portugal. *Polissema, Revista de Letras do Iscap nº 12*. (pp. 115-127) Porto: Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto.
- Cialdini, R. B. (1993/2006). *Influence: The psychology of persuasion*. New York: HarperBusiness.
- Cintra Ferreira, M. (3 de Dezembro de 2012). *Os 75 anos do Politeama (1988)*. Citizen Grave [blogue]. Disponível em: <http://citizengrave.blogspot.pt/2012/11/cinemas-onde-vi-filmes-o-politeama.html>
- Claessens, Nathalie, & Dhoest, A. (2010). Comedy Taste: Highbrow/lowbrow comedy and cultural capital. *Participations, Journal of Audience & Reception Studies*, vol.7, issue 1, 49-72.
- Comparato, D. (1995/2000). *Da criação ao roteiro, 5ª edição*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Courchaine, P. (25 de Fevereiro de 2011) A proposal to end the laugh track. *MOVE*. Disponível em: <http://move.themaneater.com/stories/2011/2/25/proposal-end-laugh-track/> acedido em 24.3.2012.
- Critchley, S. (2002). *On Humour*. London: Routledge.
- Cruces Colado, S., Parada, A. & Díaz Fouces, O.(2003) Sociología de la Traducción: esbozo cultural. In Muñoz Martín (Ed.) *AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. (pp. 45-56) Granada: AIETI.
- De Rosa, G.L. (2010) Tradurre Cartoonia. In De Rosa (Ed.), *Dubbing Cartoonia. Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*. (pp. 7-10) Loffredo Editore.

- Decreto-Lei nº 22:966 de 14 de Agosto de 1933. *Diário da República*. Disponível em: <http://www.dre.pt/pdf1s%5C1933%5C08%5C18200%5C15371537.pdf>
- Decreto-Lei nº 7/71 de 7 de Dezembro. *Diário da República*. Disponível em: <http://www.dre.pt/pdf1s/1971/12/28600/18831890.pdf>
- Decreto-Lei nº 396/82 de 21 de Setembro. *Diário da República*. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1982/09/21900/29782981.pdf>
- Decreto-Lei nº 63/85 de 13 de Março. *Diário da República*. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1985/03/06100/06620689.pdf>
- Delabastita, D. (1989). Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35:4, 193-218.
- Delabastita, D. (1990). Translation and the Mass Media. In S. Bassnet (Ed.), *Translation, History and Culture* (pp. 97-109). London: Pinter.
- Desenhos animados* [blogue]. (2012). Disponível em: <http://desenhosanimadospt.blogspot.pt/>
- Di Giovanni, E. (2003). Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the turn of the Century. In Y. Gambier (Ed.), *The Translator. Screen Translation, vol. 9, nr 2* (pp. 207-223). Manchester: St. Jerome .
- Di Giovanni, E. (2007). Disney films: reflections of the other and the self. *Cultura, Lenguaje Y Representacion: Revista de Estudios Culturales de La Universitat Jaume I*, 4, 91-109.
- Di Giovanni, E., Orero, P., & Agost, R. (2012). Multidisciplinarity in audiovisual translation. In E. Di Giovanni, P. Orero, & R. Agost (Eds.), *MonTI 4. Multidisciplinarity in Audiovisual Translation* (pp. 9-38). Alicante: Universidad d'Alacant, Universitat Jaume I, Universitat de Valencia.
- Díaz Cintas, J. (1997) *El subtulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción*. Tese de Doutoramento. València: Universitat de València.
- Díaz Cintas, J. (1998). Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos cinematográficos. *Babel* 44:3, 254-267.
- Díaz Cintas, J. (1999). Dubbing or subtitling: The eternal dilemma. *Perspectives: Studies in Translatology*. 7:1, 31 - 40.
- Díaz Cintas, J. (2001a) Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas In Pajares, Merino & Santamaria (Eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, cine y traducción*. (pp 119-130). Universidad del País Vasco.
- Díaz Cintas, J. (2001b). Los estudios sobre Traducción y la traducción fílmica. In Miguel Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 91-102). Madrid: Catedra.

- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.
- Díaz Cintas, J. (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual. In P. Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 21-34). Amsterdam: John Benjamins.
- Díaz Cintas, J. (2004). Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. *The Journal of Specialised Translation Issue 1*, 50-70.
- Díaz Cintas, J. (2008). Audiovisual Translation comes of Age. In D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (Eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation* (pp. 1-9). Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Díaz Cintas, J. (2009). Introduction- Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In J. Díaz Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 1-12). Bristol: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J. & P. Orero (2010). Voiceover and Dubbing. In Y. Gambier (Ed.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 441-445). Amsterdam: John Benjamins.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], (2010) Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>
- Diogo, V. (2001). Comédias cinematográficas dos anos 30-40. *Análise Social, vol. XXXVI (158-159)*, 301-327.
- Diot, R. (1989) Humor for Intellectuals: Can it Be Exported and Translated?: The Case of Gary Trudeau's. In Search of Reagan's Brain. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 34, n° 1*, 84-87. Disponível em : <http://id.erudit.org/iderudit/002570ar>
- Disney.pt . (s.d.) Disponível em: <http://www.disney.pt/os-feiticeiros-de-waverly-place/personagens/> acedido em 29.4.2013.
- Doherty, T. (2002). *Teenagers and Teenpics: Juvenilization of American Movies in the 1950's* . Philadelphia: Temple University Press.
- Dries, J. (1995). *Dubbing and Subtitling Guidelines for Production and Distribution* . Dusseldorf: The European Institute for the Media.
- Egoyan, A. & Balfour, I. (2004) (Eds.) *Subtitles: On the foreignness of film*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/119756/claque> , acedido em 8.4.2013.
- ERC – Entidade Reguladora para a Comunicação Social (2009) Deliberação 7/AUT-TV/2009; 9/AUT-TV/2009; 11/AUT-TV/2009 acedida em 20.12.2012

- Ermida, I. (2003). *Humor, Linguagem e Narrativa. Para uma Análise do Discurso Literário Cômico*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos. Universidade do Minho.
- Ermida, I. (2008). *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Esteves Cardoso, M. (4 de Julho de 2011). O Horror. *Público*. Disponível em: <http://jornal.publico.pt/noticia/04-07-2011/o-horror-22409993.htm>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem theory. *Poetics Today* 11:1, 9-26.
- Feuer, J. (2001) Situation Comedy, Part 2. In Creeber, *The television genre book* (pp. 67-70). London: British Film Institute.
- Film Reference (s.d.) *Early sound film and multiple language versions*. Disponível em: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Criticism-Ideology/Dubbing-and-Subtitling-EARLY-SOUND-FILM-AND-MULTIPLE-LANGUAGE-VERSIONS.html> \_acedido em 5.3.2012
- Filmer, D. (2012). The 'gook' goes 'gay'. Cultural interference in translating offensive language. *Intralinea*, vol. 14 , s.p. Disponível em: <http://www.intralinea.org/archive/article/1829> \_acedido em 7.1.2013.
- Food-Info.net* (s.d.). Disponível em: <http://www.food-info.net/uk/products/sweets/liquorice.html> \_acedido a 7.7. 2013
- Fodor, I. (1969a). Linguistic and Psychological problems of Film Synchronization. *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungariae*, 19, part I, 69-106.
- Fodor, I. (1969b). Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization. *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungariae*, 19, part II, 379-394.
- Freixo, C. (3 de Dezembro de 2009) A realidade das dobragens em Portugal (Entrev. Sara Picareta) *Público* . Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/a-realidade-das-dobragens-em-portugal-1412451> \_acedido em 24.8.2012
- Fuentes Luque, A. (2000). *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los Hermanos Marx*. Tese de Doutoramento. Granada: Universidad de Granada.
- Furnham, A., Hutson, E., & McClelland, A. (2011). The Effect of Gender of Canned Laughter on Television Programme Appreciation. *North American Journal of Psychology*, Vol. 13, No. 3 , 391-402.
- Gabinete para os Meios e Comunicação Social (23 de Janeiro de 2013). Disponível em: <http://www.gmcs.pt/pt/audiencias-20121224-161814>
- Gambier, Y. (1995). Communication audiovisuelle et transferts linguistiques/ Audiovisual Communication and Language Transfer. In *Translatio* 14 (pp. 3-4). Strasbourg: International Forum.



- Gambier, Y., & Lambert, J. (1996). La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. In Y. Gambier (Ed.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (pp. 33-58). Presses Universitaires du Septentrion.
- Gambier, Y. (1996). La traduction audiovisuelle: un genre nouveau? In Y. Gambier (Ed.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (pp. 1-9). Villeneuve d' Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Gambier, Y. (Ed.). (1998). *Translating for the Media. Papers from the International Conference "Languages and the Media" Berlin, November 1996*. University of Turku: Center for Translating and Interpreting.
- Gambier, Y. (2003). Introduction : Screen Transadaptation. Perception and Reception. *The Translator*, 9 (2).171-189.
- Gambier, Y. (2004). La Traduction Audiovisuelle: un genre en expansion. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49 (1). 1-11.
- Gambier, Y. (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. *Mutra 2006 - Audiovisual translation scenarios: conference proceedings*, (pp. 1-8). Disponível em: [www.euroconferences.info](http://www.euroconferences.info)
- Gambier, Y. (2009). Challenges in research on audiovisual translation. In A. Pym, A. Perekrestenko (Eds.), *Translation Research Projects* (pp. 17-26). Tarragona: Intercultural Studies Group.
- Geadá, E. (1977). *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Editora Moraes.
- Glenn, B. (2009). Canned Laughter: A History Reconstructed. *And Here's the Kicker - Conversations with 21 Top Humor Writers on Their Craft*. (M. Sacks, Entrevistador). Disponível em: [http://www.andheresthekicker.com/ex\\_ben\\_glenn.php](http://www.andheresthekicker.com/ex_ben_glenn.php) acessado a 20.7.2011.
- Goris, O. (1993). The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation. *Target* 5:2, 169-190.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: diagonal translation. In Dollerup, C. *Perspectives: Studies in Translatology 1* (pp. 101-121). Copenhagen: University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (1997). You got the picture. On the Polysemiotics of Subtitling Wordplay, In Delabastita, D. (Ed.), *Traductio: Essays on Punning and Translation*. (pp. 207-232) St. Jerome Publishing.
- Gottlieb, H. (2001). Subtitling: Visualizing filmic dialogue. In Lorenzo Garcia & Pereira (Eds.), *Traducción Subordinada (II) El Subtitulado. (inglês-español/galego)* (pp. 85-110). Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Gottlieb, H. & Y. Gambier (2001). Multimedia, multilingua: multiple challenges. In Gambier & Gottlieb (Eds.), *(Multi)Media translation: concepts, practices, and research*. (pp. viii-xx) Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

- Gottlieb, H. (2005). Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. *Mutra 2005- Challenges of Multidimensional Translation- Conference Proceedings*, (pp. 1-22). Disponível em: [www.euroconferences.info](http://www.euroconferences.info)
- Gregori Signes, C. (2007). What do we laugh at? Gender representations in "3<sup>rd</sup> Rock from the Sun". In Santaemilia, J. & P. Bou (Eds.), *International Perspectives on Gender and Language*. (pp. 726-750) Valencia: Universitat de València.
- Grimm, E. (1997). Humor and equivalence at the level of words, expressions, and grammar in an episode of "The Nanny" *Cadernos de Tradução*, (pp. 379-399) Florianópolis, Brasil.
- Grice, H. P. (1995). Logic and conversation In P. Cole & J. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics Volume 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 41-58.
- Halliday. (1995/2003). On language in relation to the evolution of human consciousness. In Halliday, & Webster (Eds.), *On Language and Linguistics. Volume 3 in the Collected Works of M. A. K. Halliday* (pp. 390-432). London: Continuum.
- Hatim, B., & Mason, I. (1997). *The translator as communicator*. London: Routledge.
- Holmes, J. S. (1972/ 2004). The Name and Nature of Translation Studies. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 172-185). London: Routledge.
- House, J. (1981). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.
- Hurtado, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual (s.d.). Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/>
- Idiomeanings.(2013) Online English Dictionary. Disponível em : <http://www.idiomeanings.com/idioms/give-one-a-hand/> acedido a 5.6.2013.
- IGAC – Inspeção Geral dos Espectáculos (2000-2011). Dados estatísticos. Disponível em: <http://www.igac.pt/>
- Iglésias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos disney*. Tese de Doutoramento. Universidad de Salamanca.
- Infopédia. (2003-2013). Disponível em: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/efic%C3%A1cia#InfopediaTop> acedido em 14.07.2013.
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Stockholm: Transedit.
- Izard, N. (2001). Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica. In M. Duro (Ed.), *La Traducción para el Doblaje y la Subtitulación* (pp. 189-208). Madrid: Catedra.
- IZI - International Central Institute for Youth and Educational Television (s.d.). Disponível em: <http://www.br-online.de/jugend/izi/english/research/research.htm>

- Jakobson, R. (1959/2004). On linguistic aspects of translation. In Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 138-143). London: Routledge.
- Kaiser, L. (8 de Maio de 2012). Laugh with, Not at, the Laugh Track. *Splitsider*. Disponível em: <http://splitsider.com/2012/05/laugh-with-not-at-the-laugh-track/> acessado em 24.2.2013.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Kleeman, D. (2006). Sesame Street to SpongeBob. North American humour and children's TV. *Television* 19, 24-26.
- Klosterman, C. (17 de Outubro de 2009). Chuck Klosterman, Out With a New Essay Collection, Talks Seriously About Laugh Tracks. (S. Kurutz, Entrevistador). Disponível em: <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2009/10/17/chuck-klosterman-out-with-a-new-essay-collection-talks-seriously-about-laugh-tracks/> acessado a 21.2.2013.
- Koolstra, C., Peeters, A., & Spinhof, H. (2002). The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling. *European Journal of Communication* 17, 325-354. Disponível em: <http://ejc.sagepub.com/cgi/content/abstract/17/3/325>
- Lambert, J., Delabastita, D. (1996). La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. In Y. Gambier (Ed.), *Les Transfers Linguistiques dans les Médias Audiovisuels* (pp. 33-58). Presses universitaires du Septentrion.
- Landheer, R. (1989). L'ambiguïté: un défi traductologique. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n° 1, 1989, 33-43. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/003395ar>
- Laurian, A.M. (1989). Humour et Traduction au contact des Cultures. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 34, 5-14.
- Lawson, T., Downing, B., & Cetola, H. (1998). An Attributional Explanation for the Effect of Audience Laughter on Perceived Funniness. *Basic and Applied Social Psychology* 20(4), 243-249.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge.
- Lei nº 2:027 de 18 de Fevereiro de 1948. *Diário da República*. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1948/02/03900/01250127.pdf>
- Lei nº 45/85, artº 171 de 17 de Setembro. *Diário da República*. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1985/09/21400/29703005.pdf>
- Lei nº 350/93 de 7 de Outubro. *Diário da República*. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/1993/10/235A00/56065612.pdf>
- Lei nº 27/2007 de 30 de Julho. *Diário da República*. Disponível em: <http://dre.pt/pdf1sdip/2007/07/14500/0484704865.PDF>

- Leibold, A. (1989). The Translation of Humor; Who Says it Can't Be Done?. *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n° 1, 1989, 109-111. Disponível em: [id.erudit.org/iderudit/003459ar](http://id.erudit.org/iderudit/003459ar)
- Leppihalme, R. (1997). *Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions* (Vol. 10). Clevedon: Multilingual matters.
- Lieberman, E. , Neuendorf, K., Denny, J., Skalski, P. & Wang, J. (2009). The Language of Laughter: A quantitative/qualitative fusion examining television narrative and humor. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 53(4), 497-514.
- Lindley Cintra, L. & Cunha, C. (1985) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Livingstone, S. (2004). The Challenge of Changing Audiences: Or, What is the Audience Researcher to do in the Age of the Internet? *European Journal Of Communication*, 19, 75–86.
- Livingstone, S. (2007). From family television to bedroom culture: young people's media at home. *Media studies: Key issues and debates*, 302-321.
- Lloyd, R. (18 de Janeiro de 2010). Reviews: 'Big Time Rush' and 'I'm in the Band'. *Los Angeles Times*.
- Lopes, F. & Pereira, S. (2007). Estudos sobre programação televisiva: os programas de informação e conteúdos para a infância. Comunicação apresentada no Congresso *Informação e Programação de Serviço Público num Contexto Competitivo*, (19 e 20 de Março). 1-36.
- Lorenzo Garcia, L. & Pereira, A. M. (Eds.) (2000). Traducción Subordinada (I) El Doblaje. (inglês-español/galego) Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Lorenzo Garcia, L. & Pereira, A. M. (Eds.) (2001). *Traducción Subordinada (II) El Subtitulado*. (inglês-español/galego) Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo.
- Lorre, C. (Produtor) *Chuck Lore Productions. The Official Vanity Card Archives*. Disponível em: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/StudioAudience> , acedida em 27.3.2012.
- Luyken, G. , T. Herbst, J. Langham-Brown, H. Reid & H. Spinhof (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Lyon, C. (2006). Humour and the young child. A review of the research literature. *Television* 19, 4-9.
- Maltin, L. (Maio de 1990). *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons* (excerto p. 34-35). Disponível em: <http://filmsound.org/animation/steamboatwilly/>

- Markttest Audiometria/Kantar Media (3 de Janeiro de 2013). Audiência Tv em 2011 e 2012. Disponível em: <http://www.markttest.com/wap/a/n/id~1ada.aspx> acessado em 24.1.2013.
- Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta: Journal des traducteurs. /Translators' Journal*, 27(3), 271-285. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/1982/v27/n3/003577ar.pdf>
- Martí Ferriol, J.L. (2006) *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tese de Doutorado. Castéll de la Plana: Universitat Jaume I.
- Martin, D. (26 de Novembro de 2009) 'Big Time Rush' is a little bit 'Entourage,' a little bit Monkees. *Boston Globe*. Disponível em: [boston.com/ae/tv/articles/2009/11/26/big\\_time\\_rush\\_is\\_a\\_little\\_bit\\_entourage\\_a\\_little\\_bit\\_monkees](http://www.boston.com/ae/tv/articles/2009/11/26/big_time_rush_is_a_little_bit_entourage_a_little_bit_monkees), acessado em 8 de Março de 2012.
- Martin, R. A. (2003). Sense of humor. In S. Lopez & C. R. Snyder (Eds.), *Positive Psychological Assessment: A handbook of models and measures* (pp. 313-326). Washington DC: American Psychological Association.
- Martin, R. A. (2007). *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*. London: Elsevier.
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudo descriptivo y discursivo de la Traducción del Humor en textos Audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tese de Doutorado. Castellón: Universidade Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y Traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castéll: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2009) Doblar o subtítular el humor, esa no es la cuestión. *The Journal of Specialised Translation* 12, 180-197.
- Martínez Tejerina, A. (2008) *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia: Los Hermanos Marx cruzan el charco*. Tese de Doutorado. Alicante: Universidad de Alicante.
- Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta: Journal des traducteurs. /Translators' Journal* 33(3), 356-367.
- McGhee, P. E. (1979). *Humor, its origin and development*. San Francisco: WH Freeman.
- Mehu, M., & Dunbar, R. (2008). Naturalistic observations of smiling and laughter in human group interactions. *Behaviour* 145, 1747-1780.
- Menezes, R. (2011). Público infanto-juvenil e a leitura de imagens (em movimento). *Cinema 2011*. (pp. 184-189). Avanca: Edições Cine-club de Avanca.
- Mittell, J. (Spring 2001). A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, Nr.3.

- Montero Domínguez, X. (2005). Una aproximación a la traducción para el doblaje en Galicia. *Madrygal* 8, 91-96.
- Morais, N. (4 de 12 de 2008). Vasconcelos defende dobragens. *Jornal de Notícias*. Disponível em: [http://www.jn.pt/PaginalInicial/Interior.aspx?content\\_id=931749](http://www.jn.pt/PaginalInicial/Interior.aspx?content_id=931749)
- Morreall, J. (2009). *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Morrow, R. (2006). *Sesame Street and the reform of children's television*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Myers, L. (1973) The art of dubbing. *Filmmakers Newsletter* 6, 56-58.
- Nash, W. (1985). *The language of humour: Style and technique in comic discourse*. London: Longman.
- Neale, S. & F. Krutnik (1990) *Popular film and television comedy*. London: Routledge.
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-bound Problems in Subtitling. *Perspectives. Studies in Translatology* 2, 208-241.
- Neuss, N. (2006) Children's humour. Empirical findings on primary-school children's everyday use of humour. *Television* 19, 16-20.
- Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Tese de Doutoramento. University of Surrey: School of Arts, Roehampton University.
- Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- Nord, C. (2010). Functionalist approaches. In Gambier, Y. & van Doorslaer, L. (Eds.), *Handbook of Translation Studies*, 1, (pp. 120-128). Amsterdam: John Benjamins.
- Nornes, A. M. (2007). *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- North, C., & Golden, N. (Dezembro de 1930). Meeting Sound Film Competition Abroad. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, Vol XV, nr. 6, 749-758. Disponível em: <http://archive.org/stream/journalofsociety15socirich#page/740/mode/2up>
- Nowell-Smith, Geoffrey (Ed.). (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- O Cinema no Estado Novo. (22 de Setembro de 2003). *Amor de Perdição*. Disponível em: [http://www.amordeperdicao.pt/especiais\\_solo.asp?artigoId=206](http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoId=206)
- O'Connell, E. (2003a). *Minority language dubbing for children. Screen Translation from German to Irish*. Berna: Peter Lang.

- O'Connell, E. (2003b). What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books? *Meta : journal des traducteurs / Translators' Journal*, 48(1-2), 222-232. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v/n1-2/006969ar.html>
- Online Slang Dictionary (2013) Disponível em: <http://onlineslangdictionary.com/meaning-definition-of/negative-nelly> acessado em 7.7.2013.
- Orero, P. (2004). Audiovisual Translation. A new dynamic umbrella. In Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. vii-xiii). Amsterdam: John Benjamins.
- Oxford Dictionaries (s.d.) Oxford University Press. Disponível em: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/wedgie> acessado em 28.3.2013).
- Palencia Villa, R. (2002). *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. Tese de Doutoramento. Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona.
- Pasquier, D. (1996). Teen Series Reception Television, Adolescence and Culture of Feelings. *Childhood*, 3(3), 351-373.
- Pedersen, J. (2005). How is Culture rendered in subtitles? *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, (pp. 1-18).
- Pedersen, J. (2008). High felicity. A speech act approach to quality assessment in subtitling. In D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (Eds.), *Between Text and Image*. (pp. 101-115). Amsterdam: John Benjamins.
- Pelsmaekers, K., & Van Besien, F. (2002). Subtitling Irony. Blackadder in Dutch. In Vandaele (Ed.), *Translating Humour. Special Issue The Translator* (pp. 241-266). Manchester: St Jerome.
- Pereira, S. (2006). Televisão para crianças em Portugal: critérios e tendências de programação. *IX Congresso IBERCOM*. Sevilha-Cádiz.
- Pereira, S. (2007) *Por detrás do ecrã. Televisão para crianças em Portugal*. Porto: Porto Editora.
- Pereira,S.(coord.). (2009) *A televisão e as crianças. Um ano de programação na RTP1, RTP2, SIC e TVI*. ERC - Entidade Reguladora para a Comunicação Social.
- Pereira, S., & Pinto, M. (2011). Making sense of TV for children: the case of Portugal. *Journal of Media Literacy Education* 3:2, 101-112.
- Pérez González, L. (2007). Appraising dubbed conversation: Systemic functional insights into the construal of naturalness in translated film dialogue. *The Translator: studies in intercultural communication*, 13(1), 1-38.

- Pinto, S.R. (2012). Audiovisual translation in portugul: the story so far. In Rosa & Pym (Eds.) *New Directions in Translation Studies Special Issue of Anglo-Saxonica N.3* (pp. 335-364). Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.
- Platow, M., Haslam, S., Both, A. Chew, I., Cuddon, M., Goharpey, N., Maurer, J., Rosini, S., Tsekouras, A. & Grace, D. (2005). It's not funny if they're laughing': Self-categorization, social influence, and responses to canned laughter. *Journal of Experimental Social Psychology* 41, 542-550.
- Platow, M. (2007). On the social psychology of social influence and persuasion: thinking and identity. *ADR Bulletin* 9. Disponível em: <http://epublications.bond.edu.au/adr/vol9/iss10/3>
- Pommier, C. (1988). *Doubleage et postsynchronization*. Paris: Editions Dujarric.
- Ponte, C. (1998). *Televisão para crianças: O direito à diferença*. Lisboa: Escola Superior João de Deus.
- Provine, R. R. (2004). Laughing, Tickling, and the Evolution of Speech and Self . *Current Directions In Psychological Science*, vol.13, nr. 6, 215-218.
- Pym, A. (2001). Four remarks on translation research and multimedia. In Gottlieb & Gambier (Eds.), *(Multi)Media Translation: Concepts, practices and Research*. (pp.275-282) Amsterdam: John Benjamins.
- Pym, A. (2011). Translation research terms: a tentative glossary for moments of perplexity and dispute. *Translation research projects*, 3, 75-110.
- Rabadán Alvarez, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. Léon: Universidad de Léon.
- Raphaelson-West, D. (1989). On the feasibility and strategies of translating humour. *Meta : journal des traducteurs / Translators' Journal*, vol. 34, nr.1, 128-141.
- Ramière, N. (2006). Reaching a foreign audience: cultural transfers in audiovisual translation. *The Journal of Specialised Translation- issue 6*, 152-166.
- Ramière, N. (2010). Are you "Lost in Translation" (when watching a foreign film)? Towards an alternative approach to judging Audiovisual Translation. *Australian Journal of French Studies*. 47 (1), 100-115.
- Raskin, V. (1979/1985). Semantic Mechanisms of Humor. *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, (pp. 325-335).
- Reis, M. (4 de Julho de 2012) "Friends" em Português. Sim, em Português. (E há desafio!) . *tvdependente.net* [blogue] Disponível em: <http://tvdependente.net/2012/07/friends-em-portugues-sim-em-portugues-e-ha-desafio/> acessado a 20 Novembro de 2012.
- Reis, P. (5 de Janeiro de 2012) Disney Channel: uma década de animação. *Marketeer* (pp. 54-57).



- Reiss, K., & Vermeer, H. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: M. Niemeyer.
- Remael, A. (2001). Some thoughts on the study of multimodal and multimedia translation. In Gottlieb & Gambier (Eds.), *(Multi)Media Translation: Concepts, practices and Research*. (pp.13-22) Amsterdam: John Benjamins.
- Ribeiro, C. P. (2011). O "heróico cinema português": 1930-1950. *História - Revista da FLUP - Porto - IV Série. vol. 1*, 209-220.
- Rodríguez, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Romero Fresco, P. (2006). The Spanish Dubbing: A case of (un)idiomatic Friends. *The Journal of Specialised Translation, issue 6*, 134-151.
- Romero Fresco, P. (2009a). *A corpus-based study on the naturalness of the spanish dubbing language: the analysis of discourse markers in the dubbed translation of Friends*. Tese de Doutoramento. Heriot-Watt University.
- Romero Fresco, P. (2009b). Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends. *Meta : journal des traducteurs / Translators' Journal, vol. 54, n° 1*, 49-72.
- Ross, A. (1998). *The language of humour*. London: Routledge.
- Ruch, W., & Ekman, P. (2001). The expressive pattern of laughter. *Emotion, qualia, and consciousness*, 426-443.
- Ruch, W., & Rath, S. (1993). The nature of humor appreciation: Toward an integration of perception of stimulus properties and affective experience. *Humor: International Journal of Humor Research, 6*, 363-384.
- Saldanha, A. (2012). *Translation Problems of Slang and Taboo Language in William Sutcliffe's work The Love Hexagon*. Tese de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Sanderson, J. D. (2009). Strategies for the dubbing of puns with one visual semantic layer. In J. Díaz Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 123-141). Bristol: Multilingual Matters.
- Santamaria, L. (2010). The Translation of Cultural Referents: From Reference to Mental Representation. *Meta : journal des traducteurs / Translators' Journal, vol. 55, n° 3*, 516-528. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/045068ar>
- Saura, C. (16 de Dezembro de 2009). *Carlos Saura carga contra el doblaje de películas*. Disponível em: [publico.es/culturas/278609/carlos-saura-carga-contra-el-doblaje-de-peliculas/version-imprimible](http://publico.es/culturas/278609/carlos-saura-carga-contra-el-doblaje-de-peliculas/version-imprimible)
- Schauffler, S. F. (2012). *Investigating Subtitling Strategies for the Translation of Wordplay in Wallace and Gromit. An Audience Reception Study*. Tese de Doutoramento. University of Sheffield

- Schlote, E. (2006) Pigeonholing comic elements in children's TV. *Television* 19, 55-57. Disponível em: [http://www.br-online.de/jugend/izi/english/publication/television/19\\_2006\\_E/schlote.pdf](http://www.br-online.de/jugend/izi/english/publication/television/19_2006_E/schlote.pdf)
- Schröter, T. (2005) *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. Tese de Doutorado. Karlstad University
- Séries de animação.[blogue] (2012). Disponível em: <http://seriesdeanimacao.blogspot.pt/>
- Shannon, C., & Weaver, W. (1948). *The mathematical theory of communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Snell-Hornby, M. (1988/1995). *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- Sobral, F. A. (2012). Televisão em contexto português: uma abordagem histórica e prospetiva. *Millenium*, 42 (Janeiro/Junho), 143-159. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium42/10.pdf>
- Sonnenschein, D. (2001) *Sound design. The Expressive power of music, voice and sound effects in Cinema*. California: Michael Wiese Productions.
- SPA, Sociedade Portuguesa de Autores (s.d.). Disponível em: <http://www.spautores.pt/>
- Sperber, D. & Wilson, D. (1986) Relevance Theory. In L. Horn & G. Ward (Eds.), *Handbook of Pragmatics*, Oxford: Blackwell.
- Stark, S. (3 de Janeiro de 1988). Television; Is Canned Laughter a Joke? *New York Times*, Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/01/03/arts/television-is-canned-laughter-a-joke.html?pagewanted=all&src=pm> acedido em 24.3.2012
- Svebak, S. (1996). The development of the Sense of Humor Questionnaire: From SHQ to SHQ-6. *Humor*, 9, 341-362.
- Taflinger, R. (1996) *Sitcom: What It Is, How It Works*. Comedy in the Sitcom. [em linha] Disponível em: <http://public.wsu.edu/~taflinge/comcrit.html> acedido em 19.2.2013.
- Tavares, S. (2008). *A programação para crianças na televisão por cabo em Portugal: estudo da oferta dos canais temáticos infantis em 2005*. Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação. Braga: Universidade do Minho.
- Teves, V. H. (2007). *RTP 50 anos de história (livro digital)*. <http://213.58.135.110/50anos/>
- Thorson, J. A & Powell, F. C. (1993). Development and validation of a multidimensional sense of humor scale. *Journal of Clinical Psychology*, 49(1), 13-23.
- Titford, C. (1982). Subtitling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen* XXVII (3), 113-116.

- Tortoriello, A. (2006). Funny and educational across cultures: subtitling Winnie the Pooh into Italian. *The Journal of Specialised Translation* 6: 22-36. Disponível em: [www.jostrans.org/issue06/art\\_tortoriello.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_tortoriello.php)
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tueth, M. (2005). *Laughter in the Living Room. Television Comedy and the American Home Audience*. Peter Lang: New York/Washington.
- TV Tropes (Página da Internet) Disponível em: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/StudioAudience> acessado em 27.3.2012.
- Tveit, J.-E. (2009). Dubbing versus Subtitling: Old battleground revisited. In Díaz Cintas, & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen* (pp. 85-96). London: Palgrave Macmillan.
- Unicef (1989) *A Convenção sobre os Direitos da Criança*. Disponível em : [http://www.unicef.pt/docs/pdf\\_publicacoes/convencao\\_direitos\\_crianca2004.pdf](http://www.unicef.pt/docs/pdf_publicacoes/convencao_direitos_crianca2004.pdf) acessado em 2.10.2010.
- Vandaele, J. (1999). "Each Time We Laugh." Translated humour in screen comedy. In J. Vandaele (Ed.), *Translation and the (re) location of meaning* (pp. 237-372). Leuven: CETRA Research Seminars in Translation Studies 1994–1996.
- Vandaele, J. (2001). "Si sérieux s'abstenir": Le discours sur l'humour traduit. *Target* 13.1, 29-44.
- Vandaele, J. (2002). Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority. *Poetics Today* 23 (2), 221–249.
- Veiga, M. J. & Roberto, M. T., (2003). Translating taboo. In M. Z. Abreu (Ed.), *Estudos de Tradução. Actas de Congresso Internacional*. Cascais: Principia.
- Veiga, M. J. (2006). *O Humor na Tradução para Legendagem: Inglês/Português*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Vinay, J.-P. & J. Darbelnet (1958/1995) A methodology for Translation. In Venuti (2000) (Ed.), *The Translation Studies Reader*. (pp. 84-93) Amsterdam: John Benjamins.
- Walt Disney International [ página Web]. Disponível em: [http://www.disneychannelmedianet.com/DNR/2009/html/2008\\_DC\\_Global\\_Highlights.html](http://www.disneychannelmedianet.com/DNR/2009/html/2008_DC_Global_Highlights.html) acessado em 5.7.2010.
- Walters, D. (23 de Março de 2011). Why canned laughter beats real laughter [blogue]. *The Pacific Northwest Inlander*. Disponível em:

- <http://www.inlander.com/spokane/blog-2995-why-canned-laughter-beats-real-laughter.html> acedido em 20.2.2013.
- Watt, M. (Julho de 2000). "Do You Speak Christian?" Dubbing and the Manipulation of the Cinematic Experience. *Bright Lights Film Journal* 29. Disponível em: [brightlightsfilm.com/29/dubbing1.php](http://brightlightsfilm.com/29/dubbing1.php)
- Weinman, J. (2 de Janeiro de 2008) Everybody loves Hannah Montana. *Macleans Weekly*. Disponível em: [http://www.macleans.ca/culture/entertainment/article.jsp?content=20080102\\_122706\\_6640](http://www.macleans.ca/culture/entertainment/article.jsp?content=20080102_122706_6640) acedido em 5.9.2012.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Berlin: Peter Lang.
- Xavier, C. (2009). *Esbatendo o tabu: estratégias de tradução para legendagem em Portugal*. Tese de Mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Yuste Frías, J. (2006). Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil. In Alonso & Kupper (Eds.), *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil* (pp. 189-201). Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Yuste Frías, J. (2011). Traducir para la pantalla: el traductor entre el texto y la imagen. In Di Giovanni (Ed.), *Diálogos intertextuales 5. Entre texto y receptor: Traducción y accesibilidad* (pp. 57-88). Berlin: Peter Lang.
- Zabalbeascoa, P. (1993). *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lérida.
- Zabalbeascoa, P. (1994). Factors in Dubbing Television Comedy. In Díaz Cintas et al. (Eds.), *Perspectives: Studies in Translatology*. 1994:1 (pp. 89-99). Copenhagen: University of Copenhagen.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator. Volume 2, Number 2*, 235-257.
- Zabalbeascoa, P. (2005) Humor and translation—an interdiscipline. *Humor* 18–2, 185–207.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). Amsterdam: John Benjamins.

## Documentos Audiovisuais

Berle, M. (realizador/produtor), (1948-1956). *The Buick Berle Show*. NBC. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=KVJ-fpIYJr8#!](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=KVJ-fpIYJr8#!)

Canal Q (21 de Janeiro de 2011). Como são feitas as melhores dobragens do mundo *Ping Pong Top*, [programa de televisão] (Entrevistadores Hugo Gonçalves e Patrícia Muller). Disponível em: <http://videos.sapo.pt/sDCyWkzTDaJPWJnOk1aE>

*Dobragens em Portugal*. (1 de Janeiro de 2012). Reportagem TVI. (Jornalista S. Martins) Disponível em: <http://www.tvi.iol.pt/videos/13549364>

*O Nosso Tempo* (18 de Dezembro de 2012) Reportagem RTP. (Jornalista M. Cruz) Disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p953/e102576/o-nosso-tempo> ( 16'20" )

## Filmografia Primária

Cendrowski, M. (Realizador). (2006-2011). Me and Mr. Jonas and Mr. Jonas and Mr. Jonas. (2ª temporada, episódio 16) In M. Poryes (Produtor). *Hannah Montana*. [DVD]. Disney Channel.

Cendrowski, M. (Realizador). (2006-2011). The Way We Almost Weren't. (2ª temporada, episódio 23) In M. Poryes (Produtor). *Hannah Montana*. [DVD]. Disney Channel.

Holland, S. (Realizador). (2009-2013). Big Time Blogger. (1ª temporada, episódio 13). In Weiner, R. (Produtor). *Big Time Rush*. [DVD]. Nickelodeon.

Holland, S. (Realizador). (2009-2013). Big Time Dance. (1ª temporada, episódio 15). In Weiner, R. (Produtor). *Big Time Rush*. [DVD]. Nickelodeon.

Savage, F. (Realizador). (2007-2012). Alex's Choice. (1ª temporada, episódio 7). In M. Poryes (Produtor). *Wizards of Waverly Place*. [DVD]. Disney Channel.

Savage, F. (Realizador). (2007-2012). Crazy Ten Minute Sale. (1ª temporada, episódio 1) In M. Poryes (Produtor). *Wizards of Waverly Place*. [DVD]. Disney Channel.

Seaton, E.D. (Realizador). (2009-2011). Guess Who's Coming to Guest Star. (1ª temporada, episódio 17). In P. G. Cox (Produtor). *Sonny with a chance*. [DVD]. Disney Channel

Seaton, E.D. (Realizador). (2009-2011). Tales From the Prop House (1ª temporada, episódio 15) In P. G. Cox (Produtor). *Sonny with a chance*. [DVD]. Disney Channel

## Filmografia Secundária

- A Casa do Tio Carlos* (1993-1995). TVI. [Programa de televisão]
- Ackerman, A. (Realizador).(1989-98) *Seinfeld*. Castle Rock Productions. [Série de Televisão]
- Allen, W. (Realizador). (1966). *What's Up Tiger Lily?* [Filme].
- Asher, W. (Realizador). (1951-1957) *I Love Lucy*. [Série de televisão]
- Avery, T. (Realizador). (1955) *First bad man*. [Curta-metragem de animação]
- Banza, A. (Realizador). (2011) *O Último a Sair*. [Série de Televisão]
- Barnhart, D. (Realizador). (1989 – 1993) *Saved by the Bell*. NBC. [Série de Televisão]
- Batatoon* (1998-2002) TVI. [Programa de televisão]
- Bogart, P. (Realizador) (1971-1979) *All in the Family*. (título em português: *Quem sai aos seus*) CBS. [Série de televisão]
- Burrows, J. (Realizador). (1998–2006) *Will & Grace*. [Série de Televisão]
- Clube dos Amigos Disney*.(1986-1989) RTP. [Programa de televisão]
- Correll, R. (Realizador). (2008-2011) *The Suite Life on Deck* (título em português: *Zack e Cody: todos a bordo*) It's a Laugh Productions. [Série de Televisão]
- Croft, D. (Realizador). (1982-1992) *Allô, Allô*. BBC. [Série de Televisão]
- Crosland, A. (Realizador). (1927). *Jazz Singer*. [Filme]
- Disney Kids* (2003-presente) SIC. [Programa de televisão]
- Fungagá da Bicharada* (1976). RTP. [Programa de televisão]
- Garcia, N. (Realizador). (2008-2009) *Campeões e Detectives*. [Série de Televisão]
- Granja, V. (1974-1990) *Cinema de Animação*. [Programa de televisão]
- Guerra, R. (Produtor) (2004-2005) *Inspector Max*. [Série de Televisão]
- Halvorson, G. (Realizador). (1994-2004), *Friends*. Bright/Kauffman/Crane Productions. [Série de Televisão]
- Henson, J. (Criador). (1969-presente). *Sesame Street*. (título em português: *Rua Sésamo*). PBS. [Programa de televisão]
- Iwerks, U. (Realizador). (1928). *Steamboat Willie*. [Filme]

- Jardim da Celeste*. (1997-presente) RTP.[Programa de televisão]. Disponível em: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p1088> acessado em 12.11.2012.
- Jensen, S. (Realizador). (1990-1996) *The Fresh Prince of Bel-Air*. (título em português: *O Príncipe de Bel-Air*) NBC. [Série de Televisão]
- Kirkland, D. (Realizador). (1955-69). *Benny Hill Show*. [Série de Televisão]
- Kirkland, M. (Realizador). (1989-presente). *The Simpsons*. [Série de Televisão]
- Liebeneiner, W. (1940). *Der Florentiner Hut* (título em português: *O Chapéu Florentino*). [Filme]
- MacFarlane, S. (Realizador). (1999-presente). *Family Guy*. 20th Century Fox Television. [Série de Televisão]
- MacNaughton, I. (Realizador). (1969-74). *The Monty Python Flying Circus*. [Série de Televisão]
- McCune, H. (Produtor) .(1950–1953) *The Hank McCune Show*, NBC. [Série de Televisão].
- Milestone, L. (Realizador). (1930). *All quiet on the western front*. [Filme]
- Paíno, J.R. (realizador). (2010- presente) *Los Protegidos* (título em português: *Os Protegidos*). [Série de Televisão]
- Parker, T. (Produtor). (1997-presente). *South Park*. Comedy Central. [Série de Televisão]
- Prange, G. (Produtor). (1998–2003). *Dawson's Creek*. [Série de Televisão]
- Serafini ,M. (Realizador). (2010-presente). *Il commissario Rex* (título em português: *O comissário Rex*). [Série de Televisão]
- Spicer, B. (Realizador). (1990-1993). *Parker Lewis Can't Lose*. FOX. [Série de Televisão]
- Spiller, M. (Realizador). (2009-presente). *Modern Family*. (título em português: *Uma família moderna*). [Série de Televisão]
- Sternberg, J. v. (Realizador). (1930). *Der Blaue Engel*. [Filme]
- Super Buérééré* (1995-1998). SIC. [Programa de televisão]
- Tavano, C.-F. (1935). *Son Excellence Antonin*. (título em português: *O grande Nicolau*). [Filme]
- Verdú, C. (Realizador). (2004-06) *Levanta-te e Ri* .[Série de Televisão]
- Weisman, S. (Realizador). (1982 – 1989). *Family Ties*, NBC. [Série de Televisão]
- Zip Zap*.(1999-2001) SIC.[Programa de televisão]

