

A dublagem como modalidade de tradução em um mundo globalizado.

AGOST, Rosa.

*Traducción y doblaje:
palabras, voces e imágenes.*

Barcelona: Ariel, 1999, 159 p.

Isabella Calafate de Barros

Júlia Cheble Puertas

Recebido em: 02 de maio de 2017

Aceito em: 13 de agosto de 2017

Isabella Calafate de Barros
Mestranda do Programa de Pós-
Graduação em Letras Neolatinas
da Universidade Federal do Rio
de Janeiro (UFRJ) e graduada
em Letras - Português/Espanhol
pela mesma universidade. Atua
na área de Letras, com ênfase em
Língua Espanhola.

Contato: isabellacalafate@live.com

Júlia Cheble Puertas
Mestranda do Programa de Pós-
Graduação em Letras Neolatinas
da Universidade Federal do Rio
de Janeiro (UFRJ) e graduada
em Letras - Português/Espanhol
pela mesma universidade. Atua
na área de Letras, com ênfase em
Língua Espanhola.

Contato: juliacpuertas@gmail.com

O livro *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, de Rosa Agost (1999), tem uma orientação didática e é uma leitura muito interessante para os que querem estudar ou trabalhar com tradução audiovisual ou com dublagem, mais especificamente, já que apresenta definições, classificações e descrições que parecem ser chave para o tema em questão. A obra está dividida em duas partes. Na primeira, com quatro capítulos, a autora faz uma aproximação ao texto audiovisual e às características básicas da dublagem e de outras modalidades de tradução audiovisual. Nessa primeira parte, também é apresentada uma contextualização histórica sobre a dublagem. Na segunda parte, com dois capítulos, Agost (1999) se centra em estudos da tradução para a dublagem, levando em consideração diferentes gêneros.

Para esta resenha, seguimos o modelo anglo-saxônico de texto escrito acadêmico dividido em três partes: uma parte de síntese, uma parte de análise e uma parte de problematização ou perguntas sobre as questões tratadas no texto. Resenhas que assumem esse modelo não são resenhas exaustivas, mas sim construídas com uma seleção e síntese de três pontos (nesse caso, relacionados à dublagem), um momento de discussão e, por fim, algumas problematizações ou questões em aberto. Optamos pela síntese particularmente detalhada, capítulo por capítulo, seguida da síntese de alguns conceitos selecionados para a análise e problematização.

Segundo Agost (1999), os textos audiovisuais se combinam em quatro códigos diferentes: o escrito, o oral, o musical e o visual. Após especificar os códigos dos textos audiovisuais, a autora distingue quatro modalidades básicas da tradução audiovisual: a dublagem, a legendagem,

as vozes sobrepostas e a interpretação simultânea. O foco do trabalho está na dublagem, e uma justificativa para tal escolha é o fato de que a tradição espanhola no campo da dublagem é muito forte, sendo, de fato, a modalidade com maior aceitação na Espanha, mesmo que seja um campo de pesquisa que ainda carecia de muitos estudos.

Parece-nos interessante destacar que um dos objetivos desta obra é desmitificar algumas premissas que existem em relação à tradução e diminuir o preconceito que existe em torno da dublagem, frequentemente vista como uma “má tradução” ou algo falso, já que elimina a versão original, pelo menos no que diz respeito ao código oral. Para seu estudo e, posteriormente, sua publicação, a autora utilizou exemplos de textos que foram dublados a uma ou duas línguas, sendo textos de filmes, séries, desenhos animados, documentários e anúncios publicitários. O fato de ter utilizado diferentes tipos de gêneros ilustra bem a abrangência da tradução no âmbito da dublagem.

No capítulo 1, intitulado “*Modalidades de traducción audiovisual*”, a autora passa pelas quatro modalidades da tradução audiovisual, já mencionadas anteriormente: legendagem, dublagem, vozes sobrepostas e interpretação simultânea. A tradução audiovisual, em cada uma de suas quatro modalidades, tem características próprias e, por isso, exige do profissional dessa área conhecimentos específicos, não só em questão de conteúdo, mas também em relação às questões técnicas, já que são bem delimitadas e condicionam o processo tradutório.

Primeiramente, a dublagem, que é a modalidade na qual se centra a obra de Agost (1999), caracteriza-se, de acordo com a autora, pela substituição do código oral original por um traduzido. Essa substituição sonora deve seguir algumas condições, como o sincronismo entre os movimentos articulatórios visíveis e os sons que o público escuta na dublagem, chamado de sincronismo visual. Um segundo aspecto que a autora aponta é o sincronismo de conteúdo, ou seja, o sincronismo entre a nova versão do texto e o argumento original, no caso de um filme, por exemplo. Entra em jogo também o sincronismo de caracterização (ou acústico), isto é, a harmonia entre a voz do ator que dubla e a gesticulação do ator que interpreta o texto originalmente. De acordo com a autora, o cinema, por exemplo, exige um grau de sincronismo maior que a televisão, devido ao tamanho da tela do cinema e à qualidade dos produtos que exhibe.

Já a legendagem, de acordo com Agost (1999), consiste na inserção de legendas na língua de chegada na tela em que é exibido um texto audiovisual em sua versão original, fazendo com que as legendas coincidam, aproximadamente, com as intervenções dos atores, no caso de um filme. Segundo a autora, a maior dificuldade do tradutor de legendas é a necessidade de sintetizar na tela o que os atores dizem, já que cada legenda tem um limite de linhas e caracteres. Além disso, a legenda tem que respeitar um sincronismo relacionado ao tempo em que permanece na imagem, ou seja, a legenda tem que entrar e sair ao mesmo tempo em que o autor da tela começa e para de falar. Como aponta Díaz Cintas (2001), em sua obra *El subtitulado*, “*los subtitulados han de estar sincronizados con*

la imagen y los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos" (Díaz Cintas, 2001, 23), o que coloca dificuldades específicas para o trabalho do tradutor de legendas.

Outra dificuldade relacionada à legendagem, abordada tanto por Agost (1999) quanto por Díaz Cintas (2001), é o fato de haver mudança de registro oral para escrito, como podemos observar na seguinte citação da autora:

El objetivo final es que los subtítulos aporten al espectador la información necesaria para poder seguir la película sin ninguna dificultad. El traductor de subtítulos también deberá hacer un esfuerzo por reflejar el lenguaje oral en un modo de discurso escrito para ser leído (Agost, 1999, 19).

Segundo Agost (1999) e Díaz Cintas (2001), a dublagem e a legendagem são as modalidades de tradução audiovisual mais conhecidas e utilizadas. Por isso, estabelecer uma comparação entre as características dessas modalidades é algo muito importante. Em Díaz Cintas (2001), o autor apresenta um quadro comparativo entre a dublagem e a legendagem, que reproduzimos abaixo.

Quadro 1. Comparação entre as modalidades de dublagem e legendagem (Díaz Cintas, 2001, 49-50)

DOBLAJE	SUBTITULADO
Caro	Barato
Pérdida del diálogo original	Respeto la integridad del diálogo original
Más laborioso y lento	Relativamente rápido

DOBLAJE	SUBTITULADO
Pretende ser un producto doméstico	Fomenta el aprendizaje de idiomas
Las voces de los actores de doblaje pueden ser repetitivas	Mantiene las voces originales
Mejor para (semi)analfabetos y niños	Mejor para sordos e inmigrantes
Respeto la imagen del original	Contamina la imagen
Menos reducción del texto original	Mayor reducción del texto original
Permite la solapación de diálogos	No permite la solapación de diálogos
Espectador puede centrarse en la imagen	Dispersión de la atención: imagen + texto escrito + pista sonora original
Permite mayor manipulación del diálogo	Difícil de manipular
Canaliza más calcos lingüísticos del original	Canaliza menos calcos lingüísticos
El espectador puede seguir la historia incluso si se distrae de la imagen	El espectador se pierde si se distrae y no lee
Subordinado a la sincronía labial	Subordinado a las limitaciones de espacio y tiempo
Un único código lingüístico	Dos códigos lingüísticos diferentes y al mismo tiempo, lo cual puede desorientar
Se mantiene en la oralidad	Paso de un texto oral a un texto escrito
Permite una mayor ilusión cinematográfica	Puede restar ilusión cinematográfica

A comparação apresentada no Quadro 1 nos parece interessante porque, além de enumerar resumidamente características principais dessas duas modalidades, oferece, a partir dessas características, não apenas uma comparação entre características técnicas, como a duplicação de diálogos,

por exemplo, mas também uma comparação entre aspectos comerciais, como a diferença de custo financeiro, o que torna esse quadro de utilidade tanto para as pessoas interessadas no estudo da dublagem quanto no da legendagem.

Voltando ao texto de Agost (1999), as informações referentes às outras modalidades de tradução audiovisual são bastante esclarecedoras, do ponto de vista técnico. As vozes sobrepostas, modalidade também chamada de *voice-over*, consistem na emissão simultânea da trilha sonora em que está gravado o diálogo original e da trilha em que foi gravada a versão traduzida. A intervenção dublada é emitida quando o telespectador já pode ouvir algumas palavras do original. Para que fique inteligível, o volume da trilha sonora do texto original é diminuído, de forma que se escute o mesmo em segundo plano. Por fim, a última modalidade apresentada é a interpretação simultânea, que tem menor destaque no texto em comparação às outras três modalidades. A interpretação simultânea consiste na coexistência de dois códigos orais, mas nesse caso a tradução é direta e simultânea. Durante a projeção de um filme, por exemplo, pode haver um tradutor/intérprete presente na sala de cinema, que, com a ajuda de um microfone, efetua a tradução a partir do roteiro do filme, já visto anteriormente.

No capítulo 2, “*El texto audiovisual y la traducción*”, Agost (1999) trata do texto audiovisual e também apresenta uma proposta de classificação de tais textos em gêneros audiovisuais. No que diz respeito ao texto audiovisual de uma maneira geral, de acordo com a autora, a sua função comunicativa pode ser entreter, informar, convencer e, em alguns casos,

tentar modificar a conduta do público. Desse modo, segundo a autora, os textos audiovisuais se caracterizam por intencionalidades diversas, dentre as quais predomina a exposição, especialmente a narração (filmes) e a instrução (anúncios).

Agost (1999) propõe um critério de classificação que englobe todos os textos audiovisuais e, não apenas os mais tradicionais, como os cinematográficos e os informativos. No que se refere à classificação dos textos audiovisuais, considera que a categoria mais importante é o gênero, ou seja, a dimensão semiótica, o foco contextual, integrado à dimensão pragmática. A autora classifica esses textos – sem dividi-los em textos do meio televisivo ou do meio cinematográfico – em gêneros dramáticos, informativos, publicitários e de entretenimento. A partir da divisão desses gêneros, Agost (1999) nos apresenta alguns fatores que condicionam a decisão de dublar um texto audiovisual (fatores técnicos, econômicos, políticos, a função do produto e o destinatário). Afinal, todos os gêneros citados acima são suscetíveis de dublagem?

Segundo Agost (1999), com relação ao gênero dramático, os textos narrativos – ou seja, qualquer tipo de filme, série ou desenho animado – podem ser dublados. É importante ter em mente que, apesar de todos esses textos serem passíveis de dublagem, há características particulares de cada um que precisam ser consideradas no momento da dublagem. Com relação aos gêneros informativos, a autora afirma que não são todos os textos que vão precisar de tradução, de dublagem, pois isso depende muito da demanda que um programa ou um documentário, por exemplo,

tenha em outro país. Já o gênero publicitário, de acordo com a autora, é suscetível de dublagem, tendo em vista que a principal razão para isso é a internacionalização da economia e a numerosa presença de multinacionais pelo mundo. Finalmente, o gênero de entretenimento é um gênero em que os textos também são passíveis de dublagem, porém isso não significa que a dublagem sempre será feita. Algo muito recorrente com esse tipo de gênero são as adaptações, como, por exemplo, quando programas famosos são vendidos, no mesmo formato, a outros países, para que estes produzam a sua própria versão.

Intitulado “*Evolución y situación actual del doblaje*”, o capítulo 3 se centra especificamente na dublagem. Agost (1999) relata a história e a evolução dessa modalidade, desde o seu início, com o advento do cinema sonoro, e, posteriormente, aborda como pode ser considerada uma forma de sistema ideológico. Segundo a autora, o primeiro filme sonoro foi o musical norte-americano *The Jazz Singer* (*O cantor de jazz*, 1927), encomendado a Alan Crosland. No filme, predominavam as cenas cantadas, mas também já havia cenas faladas. Esse acontecimento gerou diferentes reações. Muitos pensavam que o cinema, antes considerado uma arte sem fronteiras, iria desaparecer com a introdução do componente sonoro. Outro problema levantado com o cinema sonoro foi o da diversidade de línguas. Apesar dessas questões, o cinema se instalou definitivamente em Hollywood e começaram a ser produzidos filmes para o exterior.

As grandes produtoras tentaram resolver os problemas linguísticos com versões multilíngues e também com atores políglotas que interpretavam os

diálogos em outras línguas. Porém, essas alternativas eram muito caras e o público acabava preferindo as versões americanas com os atores famosos. Por esse motivo, Edwin Hopkins, nos anos 30, criou uma nova técnica: a sincronização. Essa técnica fez com que as versões multilíngues acabassem. Com o objetivo de diminuir o custo das produções cinematográficas, Jakob Karol teve a ideia de substituir o texto original gravado por textos traduzidos em outras línguas. Além disso, Hopkins idealizou uma técnica denominada dublagem, que correspondia a uma pós-sincronização.

Agost (1999), ainda nesse capítulo, fala de países *dobladores* (dubladores) e *subtituladores* (legendadores), mas o que seria isso? Tradicionalmente, segundo a autora, países como Espanha, França, Alemanha e Itália decidiram utilizar majoritariamente a dubla. O capítulo 4, “*Las fases del doblaje*”, apresenta ao leitor as características da dublagem através da enumeração e descrição das fases desse processo. Antes de se deter nas etapas da dublagem, a autora recupera os tipos de sincronismo que já havia apresentado anteriormente: o de conteúdo, o visual e o de caracterização ou acústico. De acordo com a autora, a dublagem é um processo complexo que se caracteriza pela necessidade de sincronia entre as vozes dos dubladores e as imagens do texto audiovisual. Além disso, o sincronismo afeta não só a relação que existe entre a palavra e a imagem, mas também afeta o conteúdo do texto traduzido e até a interpretação dos dubladores.

Para descrever o processo de dublagem, Agost (1999) considera o caso da Espanha e enumera as seguintes fases: (1) tradução; (2) adaptação ou ajuste; (3) produção; (4) direção; e (5) *mezclas*, podendo ter, inclusive, uma sexta

etapa conhecida como *checken*, no caso de produções cinematográficas. É importante ter em vista que esse processo pode apresentar variações de acordo com o país em que se dubla. Há casos em que o tradutor, além de ser responsável pela tradução, de fato, também é responsável pelo ajuste, por exemplo. Na opinião de Agost (1999), inclusive, esse seria o processo ideal de tradução. Segundo a autora, quando o tradutor pode intervir no ajuste do texto e se ocupa também de questões como o sincronismo visual, garante-se maior fidelidade da dublagem em relação ao produto original, o que é fundamental no processo de tradução.

No que se refere ao processo, as fases de tradução, ajuste e direção são as mais relevantes. A etapa de tradução é a passagem do texto original para o texto na língua de chegada, quando é de fundamental importância o sincronismo de conteúdo. Uma vez finalizada a tradução, o próximo passo é o ajuste ou adaptação. Nessa fase, o adaptador lida com o sincronismo visual e de caracterização e, para isso, altera palavras e modifica a sua ordem, o que permite uma melhor interpretação do ator que irá dublar as falas. Depois do ajuste, vem a direção, quando um diretor de dublagem primeiramente passa o filme original com a tradução do roteiro em vista e, em seguida, faz um esquema do filme, elabora um programa de trabalho, seleciona os atores e faz as convocatórias. Posteriormente, ocupando-se do sincronismo de caracterização, o diretor orienta a interpretação fonética e artística, e se encarrega de seguir e verificar a dicção, a projeção da voz, os gestos sonoros de qualquer tipo, a compreensão do diálogo e os ambientes.

No capítulo 5, intitulado “*Caracterización de los géneros del doblaje*”, descrevem-se os aspectos fundamentais dos diferentes gêneros da dublagem. A autora desenvolve sua proposta inicial de classificação dos textos audiovisuais em dramáticos, informativos, publicitários e de entretenimento. Nesta resenha, vamos focar no gênero dramático e na divisão proposta para esse gênero em: a) tradução de filmes e telefilmes; b) tradução de séries; c) tradução de desenhos animados.

No que tange à tradução de filmes e telefilmes, os elementos que mais interessam aos tradutores são os aspectos relacionados ao roteiro e à relação existente entre a palavra e a imagem. Segundo Agost (1999), os produtos cinematográficos costumam ter um *status* mais elevado que os produtos televisivos, já que são produtos que têm um lugar especial de emissão, um orçamento muito alto de produção e contam, muitas vezes, com atores e atrizes bastante reconhecidos. Desse modo, a autora afirma que, no geral, o cinema adquiriu um grande prestígio em relação à televisão.

Com relação à tradução de séries, Agost (1999) aponta esse tipo de produto audiovisual como um dos subgêneros dramáticos mais presentes na televisão e de bastante importância. Segundo a autora, o fato de que as séries são, de certa forma, curtas, têm as mesmas personagens e são exibidas diariamente ou semanalmente, tem implicações na sua dublagem. Geralmente, quando a série é mais longa, o texto costuma ser traduzido por vários tradutores, o que faz com que seja muito difícil que todas as estratégias de tradução se mantenham numa mesma linha. Ainda de acordo com a autora, a tradução de séries exigiria, por parte do tradutor, a

observação de estratégias de tradução globais da série e, assim, preocupação com continuidade, para manter o mesmo padrão no decorrer dos capítulos.

Por fim, sobre a tradução de desenhos animados, Agost (1999) afirma que a maioria deles são dublados, mesmo nos países que são mais propensos à legendagem. Isso ocorre por um motivo muito óbvio: a maioria dos desenhos animados se destina ao público infantil, que, em muitos casos, ainda não sabe ler, tem dificuldades para seguir um ritmo rápido de leitura ou então não consegue fazer uma leitura continuada e atenta durante muito tempo. Outra informação importante é que as personagens dos desenhos animados não falam de fato, isto é, são dubladas já na versão original. Por essa razão, o sincronismo visual, por exemplo, acaba não sendo tão problemático, e o tradutor deve direcionar sua atenção à isocronia (a longitude da frase) e ao tempo de abertura e fechamento da boca da personagem.

O último capítulo da obra, capítulo 6, “*Traducciones y doblajes*”, apresenta uma caracterização mais completa da tradução para dublagem, valendo-se de um modelo de análise e de um *corpus* variado de textos. Para justificar esse capítulo, a autora fala da importância de analisar a dublagem não só no produto final, mas também em seu processo, ou seja, na tradução do texto propriamente dita.

Como nesta resenha focalizamos as questões teóricas apresentadas no livro, não nos deteremos nas análises propostas pela autora. Cabe esclarecer, no entanto, que tais análises são feitas a partir de três aproximações diferentes: semiótica – que é dividida em elementos culturais, aspectos ideológicos e intertextualidade –; pragmática – dividida em máximas

conversacionais, intencionalidade e foco contextual –; comunicativa – dividida em campo temático, modo (código linguístico e visual), variedades de usuário (variação temporal, linguística, geográfica, social) e presença de diferentes línguas.

No percurso que acabamos de fazer pelos capítulos do livro *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, vemos a relevância da obra de Agost (1999) para os estudos da tradução ainda hoje, principalmente para os estudos de dublagem. Apresentado o conjunto da obra, passemos à síntese conceitual, seguida de uma breve análise crítica e do levantamento de questões que a leitura desse livro nos suscitou.

A partir da leitura da obra de Agost (1999), gostaríamos de selecionar, a modo de síntese, alguns aspectos da tradução audiovisual relacionados à dublagem que consideramos particularmente relevantes. Segundo Agost (1999), a dublagem, uma das modalidades de tradução audiovisual propostas por Hurtado (1994)¹, consiste na substituição do código oral original por um código oral traduzido. Retomando Martín (1994)² e Ávila (1997)³, a autora divide o processo de dublagem em cinco etapas (*traducción; adaptación/ajuste; producción; dirección; mezclas*), sendo as fases de tradução, ajuste e direção as que mais se relacionam com o processo de

1 Hurtado Albir, Amparo. “Modalidades y tipos de traducción”. In: *Vasos comunicantes*, 4, 1994, 19-27.

2 Martín Villa, Laurentino. “Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje”. In: *Transvasos culturales: Literatura, cine, traducción*, 1, 1994, 323-330. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10810/10048>>.

3 Ávila, Alejandro. *El doblaje*. Madri: Cátedra, 1997.

tradução. De acordo com a autora, no caso de produções cinematográficas, há, inclusive, uma última fase denominada *checken*, cujo objetivo é verificar minuciosamente o sincronismo da dublagem do produto. Ao contrário da dublagem de filmes produzidos para a televisão, a dublagem de filmes que pertencem à indústria cinematográfica parece exigir mais qualidade e cuidado com a tradução, dado o maior prestígio decorrente de sua exclusividade (um lugar especial de emissão, um orçamento muito alto para a sua produção, etc) e devido também à tela em que se exhibe o produto, que é mais ampla e pode deixar em evidência problemas de sincronismo que talvez a tela da televisão não tornasse perceptíveis.

O processo de tradução para dublagem é condicionado pelo sincronismo, que, conforme Agost (1999), pode ser de conteúdo, visual ou de caracterização (acústico), como vimos. O sincronismo de conteúdo é aquele referente ao argumento do produto audiovisual e, desse modo, é de responsabilidade do tradutor, já que ele é o profissional que se ocupa de traduzir os diálogos do filme, por exemplo. Já o sincronismo visual, que cabe ao encarregado dos ajustes da tradução, requer compatibilidade entre os movimentos articulatórios da fala e os sons que o público escuta na dublagem. Por fim, o sincronismo de caracterização ou acústico é o que confere harmonia entre a voz, o aspecto e a gesticulação do ator que atua no filme com a voz do dublador, e é tarefa do diretor de dublagem.

Outro ponto que nos parece importante enfatizar é a diferença entre a dublagem e a legendagem, sendo esta última uma modalidade de tradução audiovisual caracterizada pela sobreposição do texto escrito traduzido

sobre o código visual. Segundo Agost (1999), a preferência por um desses processos de tradução em detrimento do outro se dá, principalmente, por questões históricas e ideológicas. A autora aponta que, depois da Segunda Guerra Mundial, com o crescente imperialismo norte-americano, há uma divisão entre países dubladores e legendadores, na qual países que viviam ditaduras ou apresentavam fortes atitudes nacionalistas rejeitavam os filmes norte-americanos com o som original e os dublavam, como uma forma de censura. Além disso, os países trazem do passado também questões identitárias que afetam a aceitação da dublagem, como, por exemplo, no caso de Suíça e Bélgica, que não consomem filmes dublados na França, ou como no caso da televisão valenciana, que não exibe programas dublados em catalão na Catalunha. A autora, então, conclui que uma situação do presente, no que se refere à preferência pela dublagem ou legendagem, tem raízes no passado, e fala da dublagem como um instrumento nacionalista e de centralização, na Espanha, posto que a escolha por essa modalidade de tradução tinha os objetivos de se apropriar, de certa forma, da produção estrangeira e eliminar influências externas.

Do ponto de vista da análise crítica, chamou nossa atenção a preocupação de Agost (1999) com que a tradução de um texto audiovisual (no caso do livro resenhado, a dublagem) seja o mais fiel possível ao original. Ora, como bem aponta Cintrão (2006), ao retomar Aubert (1994)⁴, a tradução é um ato comunicativo que envolve uma complexidade muito grande, no

4 Aubert, Francis Henrik. *As (in)fideliades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

qual intervêm diferentes subjetividades, uma dimensão temporal, dois códigos linguísticos em relações de “equivalência” complexas, que vão além do linguístico, já que abarcam questões culturais também, por exemplo, etc. Há, inclusive, um caso ilustrativo dessa complexidade, retirado de Cintrão (2006), que é o da tradução de um acróstico inserido num livro didático, com função de exercício de revisão das informações de certa unidade didática. Em vista da limitação do espaço, do conteúdo abordado na unidade em que se inseria o acróstico e da hierarquia de prioridades na tradução, a palavra “*jefe*” foi “traduzida” como “Jordão”, e isso, de maneira alguma, implicou numa tradução “infel” ou mal feita, mas sim bem pensada, em função de sua finalidade. Sendo assim, é importante problematizar a noção de “fidelidade” que Agost (1999) considera, ao pensar em um processo de dublagem “ideal”.

No que tange às questões ideológicas e identitárias por trás da dublagem em certos países, é interessante refletir sobre o caso da dublagem para o francês, comentado pela autora: “*Las películas de Quebec se doblan al francés de Francia, pero no al revés*” (Agost, 1999, 45). Isto é, a dublagem dos filmes de Quebec é feita na variedade do francês tida como hegemônica na França, a variedade parisiense, enquanto que os filmes na França jamais são dublados na variedade de Quebec. Isso está diretamente relacionado ao que discute Muhr (2012) sobre a teoria das línguas pluricêntricas, com o francês sendo considerado uma das línguas mais centralizadas, isto é, línguas que promovem uma forte centralização em torno de uma variedade de maior prestígio, o que leva à ideia de que há normas uniformes, e até

a um complexo de superioridade de uma variedade em relação a “outras” existentes, de acordo com o autor. Esse complexo de superioridade faz com que a região da variedade dominante (a parisiense) veja a si mesma como “guardiã da norma”, enquanto que as variedades não dominantes são interpretadas como desvios, sem relevância alguma.

A respeito da organização do livro, Agost (1999) o divide como foi aqui apresentado, em seis capítulos dispostos em duas partes, quatro capítulos na primeira e dois na segunda. A primeira, por um lado, se atém à tradução audiovisual, aos textos e gêneros audiovisuais de uma maneira geral, e está voltada, principalmente, para as características básicas da dublagem, desde sua evolução até as fases desse processo de tradução. Já a segunda parte volta a abordar os gêneros audiovisuais, considerando aqueles que são dublados e questões que devem ser levadas em conta em sua tradução, tendo em vista a análise de algumas dublagens. A organização dos capítulos poderia ser, de certa forma, mais linear, talvez partindo das modalidades de tradução audiovisual, passando à dublagem, sua história e fases de produção, e, depois, chegando aos textos e gêneros audiovisuais, para, posteriormente, comentar certas questões através dos exemplos da análise. Provavelmente devido à organização dos capítulos, algumas informações se repetem ao longo do livro, como é o caso dos tipos de sincronismos, por exemplo. Ainda que apresente dados de diversos países, a obra está mais centrada em questões de dublagem na Espanha e em um panorama da tradição desse país.

Apesar dessas questões, o livro *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* oferece um bom panorama sobre o processo de dublagem dos textos audiovisuais, começando pela tradução audiovisual como um todo, passando pela classificação dos textos audiovisuais e chegando às questões específicas da dublagem.

Algumas perguntas nos inquietaram durante a leitura e deixamos aqui o seu registro, para problematizar o tema tratado na obra: Seria a dublagem uma “má tradução”? Por que a dublagem ainda é vista com o preconceito que Rosa Agost se propôs desmistificar nesse livro de 1999? Podemos ainda, em um mundo globalizado, falar de países *dobladores* e *subtituladores*? O que é ser o mais fiel possível ao texto audiovisual original? Pode-se falar em fidelidade em termos gerais, sem considerar as subjetividades que cada tradução requer? Para finalizar, como professoras de espanhol no Brasil, levantamos ainda uma última questão, já que vemos os textos audiovisuais como um material com muito potencial para o ensino de língua estrangeira: Considerando o mundo globalizado em que vivemos e o alcance que têm os diversos materiais audiovisuais, não seria a sua tradução justamente um meio para a descentralização das línguas tidas como centralizadas?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Cintrão, Heloísa Pezza. *Colocar lupas, transcriber mapas. Iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em níveis iniciais de espanhol como língua estrangeira*. Tese de doutorado. FFLCH/USP, São Paulo: 2006.
- Díaz Cintas, Jorge. *El subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar, 2001.

Muhr, Rudolf. “Linguistic dominance and non-dominance in pluricentric languages: A typology”. In: _____ (ed.). *Non-dominant varieties of pluricentric languages. Getting the picture (In memory of Michael Clyne)*. Viena et. al.: Peter Lang, 2012, 23-48.