UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

DUBLAGENS DE ALICE:

o que mudou em 40 anos?

Sophia Castro Martins

JUIZ DE FORA

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

DUBLAGENS DE ALICE:

o que mudou em 40 anos?

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela.

JUIZ DE FORA

2018

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda
Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 06/12/2018

Nota: _____

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de agradecer aos meus pais, Margarete e Wagner, por todo apoio de sempre em tudo que faço, pela paciência e pelos ensinamentos que me passaram durante todos esses anos.

Não poderia deixar de agradecer ao Pedro, meu namorado, por sempre estar disposto a me ouvir, por me incentivar a fazer aquilo que gosto e sempre me lembrar de que sou capaz.

Um agradecimento especial ao professor Adauto, que, além de compartilhar tantos ensinamentos durante as aulas, também me ajudou de forma atenciosa e responsável a trilhar o caminho até a finalização deste trabalho.

Gostaria de agradecer às professoras Carolina Magaldi, Patrícia Fabiane e Sandra Almeida, que tanto contribuíram para minha formação como tradutora durante todos esses anos, sempre muito dedicadas e atenciosas.

Agradeço também aos meus amigos Clarice, Raquel e Vinicius por estarem ao meu lado durante essa jornada, por serem tão companheiros e tão pacientes com as minhas piadas ruins.

Não poderia deixar de agradecer aos amigos Isabella, Leila, Lydsson, Mairon e Paula por todos os momentos que dividimos e por tornarem as aulas mais leves e divertidas.

Por fim, agradeço a esta universidade, direção, administração, seu corpo docente e a todos que de alguma forma fizeram parte da minha formação como tradutora e, mais importante, como ser humano.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma comparação entre as traduções para duas dublagens brasileiras do filme *Alice no País das Maravilhas*, da Disney (EUA, 1951). A primeira versão dublada do filme no Brasil foi lançada em 1951, e a segunda, apenas em 1991, somando um intervalo de 40 anos entre a produção de ambas. Esta pesquisa tem como objetivo analisar diferenças observadas entre as escolhas tradutórias de cada tradução e, a partir dos resultados obtidos, situá-las em seu respectivo momento histórico-cultural. Utilizaremos como aporte teórico a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2002 [1978]), os conceitos de Domesticação e Estrangeirização, de Lawrence Venuti (2008 [1995]) e as diretrizes técnicas da dublagem, segundo Frederic Chaume (2012). A pesquisa será realizada a partir de uma análise qualitativa de 21 excertos retirados do original e das traduções, a fim de avaliar elementos que compõem e diferenciam as dublagens. Tais excertos serão separados nas seguintes categorias de análise: nomes próprios, substantivos comuns e adjetivos, verbos e advérbios, trocadilhos, rimas, graus de formalidade e adaptações. Como resultado, temos que as escolhas tradutórias para a dublagem de 1991 se mantiveram mais próximas do texto original, mais estrangeirizadoras, ignorando aspectos técnicos importantes da tradução para a dublagem. Por outro lado, as escolhas tradutórias para a primeira dublagem brasileira, de 1951, se mostraram mais adaptadoras, distanciando-se mais do texto de partida através da domesticação e privilegiando o atendimento dos requisitos técnicos da tradução para a dublagem, como a necessidade de sincronia labial das falas dubladas.

Palavras-chave: Tradução; Teoria dos Polissistemas; audiovisual; dublagem; Alice no País das Maravilhas.

ABSTRACT

The current study presents a comparison between the translations for two Brazilian dubbing of the film *Alice in Wonderland*, Disney (USA, 1951). The first dubbed version of the film was released in Brazil in 1951, and the second only in 1991, adding a 40-year gap between the production of both. This research aims to analyze observed differences between the translation choices of each translation and, based on the results obtained, situate them in their respective historical-cultural moment. As theoretical basis, we use the Polysystem Theory, by Itamar Even-Zohar (2002 [1978), the concepts of Domestication and Foreignization, by Lawrence Venuti (2008 [1995]), and the dubbing technical guidelines, according to Frederic Chaume (2012). The research is going to be based on a qualitative analysis of 21 excerpts taken from the original and the translations, in order to evaluate elements that compose and differentiate the translations. Such excerpts are going to be divided into the following analysis categories: first names, nouns and adjectives, verbs and adverbs, puns, rhymes, degree of formality and adaptations. As a result, we have that the translation choices for 1991's dubbing have kept closer to the original text, more foreignizing, ignoring important technical aspects of translation for dubbing. On the other hand, the translation options for the first Brazilian dubbing in 1951 have been more domesticated, distancing themselves from the original text through domestication, and privileging the technical requirements of the translation for dubbing, such as the need for lip synchronization of the speech.

Keywords: Translation; Polysystem Theory; audiovisual; dubbing; Alice in Wonderland.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O polissistema audiovisual e a Teoria dos Polissistemas. 25
Figura 2 – *Garden*..... 32
Figura 3 – *Bread and butterflies*..... 36
Figura 4 – *Horsefly*. 37
Figura 5 – *C-a-t*..... 38
Figura 6 – "*Curiosity often leads to trouble"*. 43
Figura 7 – "*A little of that went a long way*". 44

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Nomes próprios..... 30
Quadro 2 – Substantivos comuns e adjetivos. 31
Quadro 3 – Verbos e advérbios. 33
Quadro 4 – Trocadilhos. 35
Quadro 5 – Rimas..... 39
Quadro 6 – Formalidade. 41
Quadro 7– Adaptações. 42
Quadro 8 – Visão geral versões de 1951 e 1991. 49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
CAPÍTULO I - Alice no Mundo das Dublagens: panorama histórico 13
1.1. Dublagem no mundo e no Brasil 13
1.2. Dublagem brasileira: *Alice no País das Maravilhas* (1951) 16
1.3. Dublagem brasileira: *Alice no País das Maravilhas* (1991) 17
1.4. Conclusões do capítulo 18
CAPÍTULO II - Aporte Teórico 19
2.1. Considerações sobre a dublagem 19
2.2. A Teoria dos Polissistemas e o polissistema de tradução literária 21
2.2.1. O polissistema de tradução audiovisual 23
2.3. Domesticação x Estrangeirização 25
2.4. Conclusões do capítulo 27
CAPÍTULO III - 1951 X 1991: o que mudou em 40 anos? 28
3.1. Procedimentos de análise 29
3.2. Análise da tradução de nomes próprios 29
3.3. Análise da tradução de substantivos comuns e adjetivos 31
3.4. Análise da tradução de verbos e advérbios 33
3.5. Análise da tradução de trocadilhos 35
3.6. Análise da tradução de rimas 39
3.6. Análise de graus de formalidade 40
3.7. Análise de casos de adaptações 42
3.8. Conclusões do capítulo 44
CONSIDERAÇÕES FINAIS 46
REFERÊNCIAS 51

INTRODUÇÃO

Alice in Wonderland é um filme de animação, produzido pela Walt Disney, dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. A primeira versão do filme foi lançada nos Estados Unidos em julho de 1951 e, em setembro do mesmo ano, lançada no Brasil com o título Alice no País das Maravilhas. Baseado no famoso conto de 1865 chamado *Alice's Adventures in Wonderland* (popularizado como *Alice in Wonderland*), escrito por Lewis Carroll, o filme contou com duas versões dubladas para o português brasileiro, a primeira gravada em 1951 pelos estúdios da Continental Discos, e a segunda gravada em 1991 pela Herbert Richers a pedido da emissora de televisão SBT.

A produção do filme e de peças de teatros sobre a história de Alice só foram possíveis graças ao enorme sucesso do livro de Lewis Carroll no mundo todo. Seu romance foi traduzido para mais de 97 idiomas, alcançando um público amplo, que vai desde crianças até adultos. Até os dias atuais, muitas adaptações continuam sendo feitas, como, por exemplo, a adaptação mais recente para os cinemas, "Alice Através do Espelho", de 2016, continuação de "Alice no País das Maravilhas", filme de 2010, ambos dirigidos por Tim Burton.

Tal sucesso justifica o fato de o conto de Lewis Carroll já ter sido amplamente estudado em vários aspectos, inclusive naqueles que dizem respeito à tradução. Todavia, faltam estudos que centralizem uma análise com relação às traduções para as dublagens dos filmes, uma vez que envolvem aspectos diferentes daqueles nos casos de traduções literárias.

Sendo assim, faz-se relevante uma pesquisa como a que propomos aqui, que ofereça algo diferente, com um contraste entre duas traduções distintas para dublagens do mesmo filme, porém realizadas em diferentes épocas – um intervalo cronológico de 40 anos, o que pode gerar muitas disparidades de acordo com o momento histórico no qual a tradução e os tradutores estavam inseridos. Para tanto, escolhemos a tradução para a primeira dublagem, de 1951, realizada por Gilberto Souto, com dublagem nos estúdios Continental Discos; e a tradução para a segunda dublagem, de 1991, realizada por Telmo Avelar, com dublagem nos estúdios Herbert Richers.

Acredita-se, então, ser possível, por meio deste trabalho, trazer contribuições aos estudos de traduções para dublagens, principalmente para animações, através da ampliação do conhecimento e do entendimento com relação ao contexto ou momento histórico-social em que cada dublagem foi produzida. Espera-se que o conhecimento aqui adquirido possa ser aproveitado em futuros trabalhos e traduções.

Há alguns trabalhos que se destacaram pela análise de traduções para dublagens de filmes ou seriados, mas não foi encontrado nenhum que objetivasse uma comparação entre dublagens; os trabalhos encontrados se limitam apenas ao contraste entre original e tradução. Alguns dos que se sobressaíram durante a pesquisa bibliográfica foram os seguintes: Barros (2006), Mendes (2007), Santos (2013), Farias (2014) e Bahr (2014).

Importante ressaltar aqui o trabalho de Souza (2016), o qual traz uma proposta parecida com a nossa, ao comparar traduções de *Alice no País das Maravilhas*. Entretanto, tal trabalho apresenta uma análise da tradução literária, ou seja, da tradução dos livros, e não da tradução para dublagem, a qual envolve habilidades e conhecimentos diferentes, que vão além do texto escrito.

Isto posto, pretende-se fazer uma comparação entre a primeira tradução para dublagem e a segunda, com a finalidade de analisar as principais diferenças entre elas, tanto no que diz respeito à distância cronológica quanto à cultural. A partir do confronto entre as duas dublagens, espera-se distinguir o momento histórico-cultural em que cada uma se insere e como isso e as questões específicas de tradução para dublagem possivelmente influenciaram as escolhas tradutórias.

Ao situar as duas dublagens de *Alice no País das Maravilhas*, este trabalho se baseará na Teoria dos Polissistemas, estabelecida por Itamar Even-Zohar (2002 [1978]) em *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, obra na qual o autor discute o papel ocupado pela literatura no polissistema cultural e, mais especificamente, o papel ocupado pela literatura traduzida nesse contexto.

Logo, neste trabalho, se faz necessário um embasamento na Teoria dos Polissistemas, já que as traduções a serem trabalhadas, além de terem sido feitas

por pessoas diferentes, estão separadas por quarenta anos e, consequentemente, inseridas em contextos históricos bem distintos.

Além disso, como a tradução, no caso das obras analisadas aqui, é direcionada especificamente à dublagem, nosso aporte teórico incluirá também o livro "*Audiovisual Translation: Dubbing*", de Frederic Chaume (2012). Nessa obra, estão explicitadas muitas das particularidades da tradução para dublagem – como a necessidade de sincronia labial das falas dubladas, a coerência entre imagem e texto – as quais utilizaremos como suporte teórico ao analisarmos as traduções de 1951 e de 1991 e compará-las.

Por fim, utilizaremos os conceitos de Venuti (2008 [1995]) a respeito da domesticação e da estrangeirização do texto, a fim de posicionarmos cada tradução dentro de um espectro estrangeirizador/domesticador, ou seja, compreender até que ponto a tradução mantém ou apaga certas características de estrangeiridade presentes no roteiro original.

No que se refere à metodologia, esta pesquisa se baseará em uma análise qualitativa de trechos dos filmes dublados de *Alice no País das Maravilhas*, o primeiro de 1951, e o segundo, de 1991. Sendo assim, foram selecionados 21 excertos de cada dublagem, visando à análise de acordo com as seguintes categorias: nomes próprios, substantivos comuns e adjetivos, verbos e advérbios, trocadilhos, rimas, grau de formalidade e adaptações.

A partir da delimitação do *corpus* de análise, será realizada, então, uma comparação entre as duas traduções para as dublagens. Com isso, espera-se: a) observar elementos que distinguem as duas traduções para dublagem; b) através da identificação de tais elementos, discutir a postura adotada pelos tradutores; e c) propor possíveis justificativas para as escolhas tradutórias, relacionando-as ao momento histórico em que cada dublagem foi produzida e às particularidades de traduções específicas para dublagens (CHAUME, 2012).

A fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho se organiza em três capítulos. A seguir, serão apresentados suscintamente os objetivos específicos de cada capítulo.

No capítulo I, traçaremos um percurso histórico acerca da dublagem como um todo e, especificamente, das duas dublagens brasileiras de “Alice no País das Maravilhas”, as quais serão analisadas neste trabalho.

No capítulo II, apresentaremos o aporte teórico que fundamenta este trabalho. A princípio, discutiremos a questão da tradução audiovisual e seus principais aspectos e particularidades, a fim de compreender a relação entre dublagem e tradução. Em seguida, trataremos da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2002 [1978]), com o intuito de compreender os aspectos culturais e históricos que influenciaram cada tradução. Por fim, explicitaremos os conceitos de estrangeirização e de domesticação postulados por Venuti (2008 [1995]), a fim de, posteriormente, utilizar tais conceitos como uma caracterização geral de cada tradução após compará-las.

No capítulo III, apresentaremos a análise realizada das traduções para as duas dublagens de *Alice no País das Maravilhas*, uma de 1951 e outra de 1991. Inicialmente, detalharemos os procedimentos de análise que nortearam a seleção dos 21 excertos escolhidos para nos direcionarmos, mais adiante, para a análise. Após confrontarmos as traduções de cada época (original, 1951 e 1991), avaliaremos a postura adotada em cada uma das duas traduções, levando em conta os polissistemas aos quais estavam inseridas (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]), os aspectos técnicos importantes da dublagem (CHAUME, 2012) e as características domesticadoras e estrangeirizadoras de cada tradução (VENUTI, 2008 [1995]).

Em seguida, apresentaremos as considerações finais.

CAPÍTULO I - ALICE NO MUNDO DAS DUBLAGENS: PANORAMA HISTÓRICO

Este capítulo tem como objetivos apresentar um panorama a respeito das dublagens de 1951 e de 1991 e explicitar algumas das técnicas importantes da tradução para a dublagem.

Na primeira seção, traçaremos um breve percurso histórico-social da dublagem no Brasil e no mundo, dando especial atenção a sua importância no que diz respeito ao meio audiovisual. Para tal fim, nos basearemos principalmente no livro *O processo da tradução para a dublagem brasileira* (2016), de Dilma Machado, o qual descreve o funcionamento do campo da dublagem.

Na segunda seção, apresentaremos algumas informações relevantes sobre a primeira dublagem brasileira de *Alice no País das Maravilhas*, realizada em 1951. Além disso, será feita uma consideração geral sobre tal tradução, levando em conta aspectos da dublagem.

Na terceira seção, apresentaremos, da mesma forma como na seção anterior, informações relevantes sobre a dublagem brasileira de 1991 e também incluiremos uma consideração geral sobre a tradução em questão.

Por fim, será desenvolvida uma síntese do conteúdo abordado neste capítulo, com destaque para as diferenças entre os momentos histórico-sociais de ambas as traduções e, de forma geral, entre as principais decisões tomadas pelos tradutores em cada época.

1.1. Dublagem no mundo e no Brasil

A dublagem nem sempre esteve presente nos cinemas. Até 1927 as vozes dos atores não eram conhecidas, uma vez que os filmes eram mudos. A introdução de falas nos filmes originou vários problemas, como, principalmente, o surgimento de barreiras linguísticas entre esses novos filmes produzidos e o público estrangeiro.

A primeira tentativa para solucionar esse problema foi pautada na ideia de contratar diferentes atores, cada um com uma língua nativa diferente, para atuar no mesmo filme. Entretanto, essa alternativa se mostrou falha, visto que haveria um custo elevado e o impacto causado no público por esses atores não seria o mesmo causado pelas estrelas de Hollywood.

Em seguida, surgiu a ideia de legendar os filmes falados, traduzindo as falas para que o público estrangeiro pudesse entender. Todavia, grande parte dos espectadores apresentavam dificuldades para acompanhar as legendas, visto que estavam desde sempre acostumados apenas a voltar toda sua atenção à imagem. O público estava cansado de ir ao cinema para ficar lendo e, muitas vezes, perder imagens importantes por focar muito no texto escrito.

Aos poucos, os produtores foram percebendo que precisavam de um método mais eficaz para transmitir a mensagem e garantir a compreensão desse público. Dessa forma, começaram a utilizar o mesmo esquema criado para a regravação das vozes originais, na qual os atores gravavam o roteiro em um estúdio – sempre buscando alcançar uma sincronia labial – toda vez que houvesse algum tipo de ruído que por acaso atrapalhasse o som durante a gravação do filme. Porém, dessa vez, utilizando um áudio na língua do público-alvo estrangeiro, não mais na língua original em que o filme havia sido gravado.

Logo, surgiu o termo “dublagem” o qual, segundo Machado (2019, p.16) “basicamente significa que os diálogos originais de uma produção foram regravados na língua-alvo, ou seja, a língua do país que comprou a produção”. Esse novo recurso tornou-se muito importante em todo o mundo, pois se trata de uma ferramenta que gera acessibilidade, não só para pessoas que não entendem determinada língua, mas também para aquelas que têm alguns tipos de deficiências como, por exemplo, pessoas cegas.

A dublagem surge como uma opção que permite maior atenção à imagem do que ao texto, já que não é necessário ler legendas. Dessa forma, mais detalhes do filme podem ser captados pelos espectadores. Além disso, ela traz consigo uma liberdade maior para adaptações, já que no produto final o original fica invisível para o público. Momentos cômicos dos filmes que muitas vezes só seriam compreendidos na

cultura estrangeira passam a fazer sentido também na cultura do público-alvo através da adaptação. Entre suas especificidades técnicas estão, além de outros aspectos, a sincronia labial, a isocronia e a sincronia de personagens. Tais requerimentos técnicos específicos da dublagem serão posteriormente explorados e explicitados mais a fundo no capítulo de aporte teórico deste trabalho.

A dublagem chegou ao Brasil apenas em 1938 com o lançamento da versão dublada em português da animação *Branca de Neve e os sete anões*, da Disney. A partir de então surgiram versões dubladas das animações *Pinóquio* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942). Durante as décadas de 40 e 50, trabalhos brasileiros já eram dublados para corrigir os inconstantes equipamentos sonoros da época, e com o tempo o mesmo processo passou a ser utilizado para filmes estrangeiros, e logo se tornou comum que astros de Hollywood falassem português nas televisões e nos cinemas do Brasil.

Houve uma grande resistência para inserir a dublagem na televisão brasileira, pois os críticos acreditavam que a qualidade era inferior à da legendagem, principalmente porque ainda havia muito a evoluir com relação ao sincronismo. Até os dias de hoje a dublagem ainda sofre bastante preconceito e muitas pessoas preferem assistir a filmes legendados por terem acesso ao áudio original.

Uma diferença importante entre aquelas primeiras dublagens e as atuais é o fato de que antigamente os tradutores trabalhavam em um estúdio de dublagem durante toda a produção, sendo assim, tinham contato direto e contínuo com o diretor, o que permitia que ambos trocassem informações e ideias durante esse processo. Hoje em dia, o tradutor trabalha em casa, isto é, não há mais esse contato com o diretor, nem a experiência no estúdio. Nesse sentido, a qualidade da tradução fica um pouco prejudicada.

Em 1964, durante o governo de Jânio Quadros, foi sancionada a lei que obrigava a presença da dublagem na TV brasileira. Dessa forma, foram criados diversos estúdios para gravar a dublagem dos programas estrangeiros. Alguns anos depois, em 1978, foi oficializada a profissão de ator em dublagem. Desde então, houve um avanço tecnológico, auxiliando para uma melhoria nos equipamentos desse ramo e, atualmente, a dublagem brasileira é considerada uma das melhores do mundo.

1.2. Dublagem brasileira: *Alice no País das Maravilhas* (1951)

Alice no País das Maravilhas é o 13º longa-metragem produzido pela Disney. Lançado nos Estados Unidos em 26 de julho de 1951, o filme é uma adaptação do romance de Lewis Carroll – *Alice in Wonderland*, publicado em 1865, e conta a história de Alice, uma menina que persegue um coelho branco de relógio de bolso e colete até uma toca. Ela cai em um buraco e chega a um lugar muito estranho, o País das Maravilhas. Lá, Alice encontra diversos animais e plantas falantes, um chapeleiro maluco, um gato que pode desaparecer, seres metade animais metade objetos, um feriado chamado desaniversário, uma porta falante e cartas de baralho que possuem vida, além de muita confusão.

O filme foi dublado e lançado pela primeira vez, no Brasil, em 14 setembro de 1951, menos de dois meses após sua estreia no país de origem. A dublagem foi realizada nos estúdios da Continental Discos, no Rio de Janeiro, com direção de João de Barro e tradução de Gilberto Souto. Além disso, houve uma grande preocupação com a tradução e a adaptação das letras de músicas, que contaram com a participação do poeta, cantor e compositor Vinícius de Moraes.

Antes do desenvolvimento de “Alice no País das Maravilhas”, Walt Disney já havia produzido uma série de animação e *live-action*, intitulada *Alice Comedies*, lançada em 1924. Entretanto, foi só com o sucesso de “Branca de Neve e os Sete Anões”, lançado em 1937, que Walt Disney decidiu fazer o longa metragem. Todavia, com o início da Segunda Guerra Mundial em 1939, a Disney foi forçada a atrasar o projeto. Durante essa época de guerra, só havia recursos para fazer filmes curtos. Só depois, com o fim da guerra, em 1945, e o sucesso de *Song of the South*, que o estúdio voltou a trabalhar no projeto.

O filme *Alice no País das Maravilhas* não foi muito bem recebido no Brasil, tanto pelo público quanto pela imprensa, devido à liberdade tomada com relação ao original. Nos anos 50, a cultura norte-americana era supervalorizada, uma vez que os Estados Unidos, juntamente com a União Soviética, eram considerados uma das maiores superpotências.

No estúdio, os criadores do filme, inclusive Walt Disney, sentiam que a produção não atendeu às suas expectativas. Apesar desses problemas, o filme ganhou o status de "clássico" e, em 2010, foi lançada pela Disney uma adaptação, que mistura *live-action* e animação, dirigida por Tim Burton.

Alguns dos principais dubladores em 1951 foram: a atriz Therezinha Marçal, na voz de Alice, o ator Otávio França, na voz do Chapeleiro Maluco, o dublador Jorge José Vasconcellos, na voz do Mestre Gato, e a atriz portuguesa Sarah Nobre, na voz da Rainha de Copas. Devido a seu enorme sucesso, a dublagem de 1951 é a mesma utilizada na exibição do filme em DVD e na TV até os dias atuais.

Tal sucesso se deve ao fato de essa tradução ter se preocupado bastante com aspectos importantes da tradução para dublagem como, por exemplo, a sincronia labial, a coerência entre imagem e texto, a recriação de recursos como trocadilhos presentes no original e a substituição de referências por outras que façam parte do universo cultural do espectador brasileiro. Além disso, as músicas também foram traduzidas e as rimas recriadas, de forma a sempre tentar proporcionar ao público-alvo brasileiro uma experiência mais próxima possível daquela do público-alvo do original.

1.3. Dublagem brasileira: *Alice no País das Maravilhas* (1991)

A segunda dublagem brasileira de *Alice no País das Maravilhas* foi feita em 1991 sob encomenda da emissora SBT. Gravada pelos estúdios da Herbert Richers e com direção e tradução de Telmo de Avelar. Alguns dos principais dubladores do elenco da segunda dublagem foram: Adriana Torres, na voz de Alice, o ator Isaac Bardavid, na voz do Chapeleiro Maluco, o ator Marco Ribeiro, na voz do Mestre Gato, e Nelly Amaral, na voz da Rainha de Copas.

Essa dublagem foi exibida somente algumas vezes na televisão e logo em seguida foi substituída pela primeira dublagem, de 1951. Isso pode ter ocorrido por várias questões, incluindo aquelas que dizem respeito à qualidade da tradução. Em 1991, por exemplo, não houve uma preocupação em traduzir as músicas e as rimas como houve em 1951. A segunda dublagem de Alice se mostrou mais apegada ao

texto, o que a fez deixar de lado fatores importantes de uma tradução para dublagem de qualidade. Isto é, o texto se mostrou mais próximo do original, entretanto, a dublagem não se restringe apenas à tradução do texto em si, mas também de elementos específico dessa modalidade de tradução audiovisual.

1.4. Conclusões do capítulo

Como pudemos ver neste capítulo, a dublagem modificou totalmente a forma como enxergamos os filmes estrangeiros, tornando-os mais próximos da cultura do público-alvo, principalmente através de adaptações, que criam certa identificação por parte desse público. Além disso, o surgimento da dublagem trouxe consigo acessibilidade para aqueles que precisam e facilidade para aqueles que não se dão bem com legendas.

Vimos também que o filme *Alice no País das Maravilhas* conta com duas dublagens brasileiras, uma gravada em 1951 e outra em 1991. A primeira continua sendo utilizada até hoje, e a segunda foi produzida a pedido da emissora SBT e foi exibida apenas na época.

Mais adiante poderemos deduzir, a partir da comparação entre as duas, porque hoje há uma preferência em utilizar a dublagem de 1951 na exibição de *Alice no País das Maravilhas.*

CAPÍTULO II - APORTE TEÓRICO

Neste capítulo, será apresentado o aporte teórico que fundamenta este trabalho. Sendo assim, teremos como enfoques principais as postulações dos autores Even-Zohar (2000 [1978]), Venuti (2008 [1995]) e Frederic Chaume (2012), que serão utilizadas como base para a análise feita no capítulo III. A seguir, descreveremos os objetivos de cada uma das seções que compõem o presente capítulo.

Na primeira seção, discutiremos a tradução audiovisual e seus principais aspectos e particularidades, a fim de compreender a relação entre dublagem e tradução.

Na segunda seção, trataremos da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2000 [1978]), com o intuito de compreender os aspectos culturais e históricos que influenciaram cada tradução.

Por fim, na terceira seção, explicitaremos os conceitos de estrangeirização e de domesticação postulados por Venuti (2008 [1995]), a fim de, posteriormente, utilizar tais conceitos como uma caracterização geral de cada tradução após compará-las.

2.1. Considerações sobre a dublagem

A tradução audiovisual engloba diversas modalidades como, por exemplo, a dublagem, a legendagem, a interpretação, o *voice-over*, a audiodescrição etc. No caso da dublagem, em especial, essa tradução se difere em vários aspectos da tradução apenas do texto escrito. Portanto, envolve diversos desafios como a sincronia labial, a sincronia da duração da fala, a reprodução de um discurso oral pré-fabricado e a tradução de problemas gerados pela interação entre imagem e texto. De acordo com Chaume, “o discurso oral pré-fabricado é comum à maior parte dos programas audiovisuais que têm como base um script que precisa ser

interpretado como se não tivesse sido escrito”[1] (2009, p. 82). Sendo assim, a tradução para a dublagem não está relacionada apenas à tentativa de combinar os movimentos da boca das personagens com o que é dito, esse é só um dos diversos obstáculos.

Segundo Luyken *et al.* (1991, p.73), a sincronização (*lipsync dubbing*) poderia ser classificada como a substituição da fala original por uma gravação de voz que seja uma tradução fiel da fala original e que tente reproduzir a duração, a frase e os movimentos labiais do original [tradução minha[2]]. No caso da sincronia labial, é importante o cuidado com a equivalência fonética, ou seja, procurar equivalentes bilabias, lábio-dentais e vogais abertas da língua de partida na língua de chegada. De acordo com Chaume (2012), a equivalência fonética seria mais relevante na dublagem do que as equivalências semântica e pragmática.

Além da questão do sincronismo labial, uma tradução de qualidade para dublagem deve também soar realista e plausível e manter certa credibilidade na língua de chegada, ou seja, parecer ser um discurso real e não uma tradução ou um discurso inventado; é o que Marzà e Chaume (2009) chamam de *false spontaneous* (falso espontâneo). Um fator relevante para transmitir tal veracidade é realizar uma escolha minuciosa dos dubladores para que suas vozes se pareçam com a dos atores do original. Essa tentativa de escolher vozes semelhantes é o que Whitman-Linsen (1992, p.20) chama de *character synchrony* (sincronia de personagem). Dessa forma, a voz da dublagem precisa parecer pertencer à personagem para gerar uma sensação de veracidade e de naturalidade.

Logo, é possível notar a importância da espontaneidade na reprodução de um discurso oral pré-fabricado, principalmente no caso da dublagem, que precisa se encaixar na realidade e no contexto da cultura de chegada. O discurso oral estrangeiro é eliminado e substituído pelo discurso oral da língua de chegada, que deve correr de forma fluida, isto é, de forma que não seja percebido pelo novo público.

---

[1] No original: *“[...] prefabricated orality is common to most original and dubbed audiovisual programmes based on a script that is to be interpreted as if had not been written [...]”.*

[2] No original: *“the replacement of the original speech by a voice-track which is faithful translation of the original speech and which attempts to reproduce the timing, phrasing and lip movements of the original”.*

Outro aspecto importante para uma boa dublagem é a duração da fala da personagem, que Whitman-Linsen (1992, p.28) chama de *isochrony* (isocronia). Quando temos uma tradução muito longa, a duração da fala pode ultrapassar o intervalo de tempo no qual há movimento labial, comprometendo a veracidade e a naturalidade. O mesmo acontece quando a fala tem uma duração mais curta do que o movimento labial, assim, a personagem continua movendo a boca sem sair som algum. Em ambos os casos essas falhas comprometem a qualidade, pois são facilmente perceptíveis pelo espectador, e isso quebra a ilusão de que os personagens estão falando na língua de chegada.

Por fim, podemos concluir que a imagem também tem um papel fundamental na tradução para a dublagem, assim como em qualquer outro tipo de tradução audiovisual. Isso porque uma imagem pode significar uma coisa na cultura de partida e outra na cultura de chegada. O tradutor precisa ter o vídeo em mãos para conferir se a tradução é coerente com as imagens que aparecem, e o ator precisa garantir que sua entonação esteja em harmonia com os gestos do personagem. Por exemplo, quando um ator faz um movimento afirmativo com a cabeça, não pode dizer uma palavra que signifique o contrário, como “não”, e vice-versa. Sendo assim, é função do tradutor dar conta de detalhes como esse, para que, novamente, a veracidade e a naturalidade sejam atingidas. Essa estratégia é chamada por Whitman-Linsen (1992) de *kinesic synchrony* (sincronia cinética).

2.2. A Teoria dos Polissistemas e o polissistema de tradução literária

A Teoria dos Polissistemas foi estabelecida por Even-Zohar (2002 [1978]) nos anos 1970, fundamentando-se na teorização dos formalistas russos acerca da literatura na década de 1920. Tal teoria baseia-se na noção de que o polissistema é uma estrutura composta por vários sistemas, ou seja, por várias redes simultâneas de relações que se interpenetram e se sobrepõem em um processo contínuo e caracterizado pelo dinamismo e pela flexibilidade. O polissistema seria formado por um conjunto heterogêneo e hierarquizado de sistemas que interagem entre si.

Sendo assim, podemos dizer que um polissistema cultural é constituído por vários polissistemas; entre eles o literário, que é composto por diversos outros polissistemas que se correlacionam com outros dentro do polissistema cultural. Logo, o polissistema de uma dada literatura nacional é considerado como um dos elementos de um polissistema sócio-cultural maior, que, por sua vez, inclui outros além do literário – como o artístico, o religioso, o político etc.

Nessa perspectiva, a literatura passa a ser considerada não somente uma simples coletânea de textos, mas um conjunto de fatores que governam a produção, a promoção e a recepção dos textos. A posição que essa literatura ocupa no polissistema é controlada por grupos detentores de maior poder em uma sociedade, isto é, tais grupos estabelecem os repertórios centrais no polissistema literário, determinando quais literaturas são mais prestigiosas e relevantes e, portanto, quais devem ser traduzidas ou não. Dessa forma, uma vez inserida em um determinado polissistema, a literatura pode ocupar uma posição central – como as literaturas canônicas, ou seja, aquelas consideradas "grandes"/importantes por aqueles que detêm o poder – ou periférica – como a literatura de massa, a infantil e a traduzida.

Os textos da literatura traduzida estão relacionados à cultura de partida e, principalmente, à cultura de chegada. Além disso, apesar de a literatura traduzida estar em posição periférica, ela é, de acordo com a Teoria dos Polissistemas, parte fundamental do sistema literário e pode chegar a assumir um estatuto central/primário.

Sendo assim, a posição ocupada pela literatura traduzida vai, naturalmente, afetar as normas tradutórias, as preferências literárias e a política editorial com respeito ao material traduzido. Ao ocupar uma posição central, a literatura traduzida participa ativamente do polissistema literário, atuando como seu eixo central. Segundo Even-Zohar (2002 [1978]), há três momentos em que isso acontece: a) quando o sistema literário é considerado jovem, estando ainda em processo de estabelecimento/formação; b) quando o sistema literário é considerado periférico ou fraco e c) quando ocorrem momentos de crise no sistema literário.

Even-Zohar (2002 [1978]) postula a existência do sistema de literatura traduzida nos polissistemas literários sob o argumento de que nenhum crítico

literário pode deixar de levar em conta o impacto das traduções e de sua função na sincronia e na diacronia de uma dada literatura. Em seu modelo, que permite investigar as traduções em sua relação sistêmica com o polissistema literário circundante, a literatura traduzida pode ser inovadora ou conservadora.

Ao ocupar uma posição periférica, a literatura traduzida segue normalmente os modelos estabelecidos pelo cânone literário. Isto é, a função da literatura traduzida seria apenas a de atuar na conservação do repertório canônico. Tal processo tende a produzir traduções que se afastam dos modelos e normas da cultura de origem de modo a se ajustarem aos moldes já existentes na cultura de chegada e, assim, serem mais bem aceitas no sistema da cultura de chegada. Por outro lado, quando uma literatura traduzida conquista papel central e se torna um cânone literário, traz consigo, de maneira mais íntegra, a cultura de origem, tornando possível um contato mais próximo entre diferentes culturas e até mesmo fazendo com que literaturas locais se inspirem em literaturas estrangeiras.

Segundo Gentzler (2001), as principais contribuições da Teoria dos Polissistemas seriam: a) a literatura passa a ser estudada em interface com aspectos sociais, históricos e culturais; b) em vez de se deter na análise de textos traduzidos isolados, a Teoria dos Polissistemas trata a literatura traduzida de forma integrada e c) abdica-se de uma postura prescritiva em favor de uma postura descritiva acerca do fenômeno da tradução.

2.2.1. O polissistema de tradução audiovisual

Como explicitado anteriormente, o polissistema de tradução literária é apenas um dos muitos que constituem o polissistema cultural. Entre eles, podemos citar também o polissistema audiovisual, que se relaciona com os outros polissistemas – inclusive com o literário – e no qual está inserido o polissistema de tradução audiovisual. Quando caminhamos do estudo do polissistema cultural em direção ao do polissistema audiovisual e, posteriormente, em direção ao do polissistema da tradução audiovisual, mais nosso estudo se afasta da macroestruturalidade e se aproxima da microestruturalidade, isto é, o recorte se torna cada vez mais restrito.

Apesar das diferenças, é possível afirmar que há um contato entre o polissistema de tradução literária e o polissistema de tradução audiovisual. Segundo Carvalho (2005, p.72),

> [...] existe um diálogo entre autores literários e diretores ou roteiristas de programas, filmes e mesmo jogos de computador; entre editoras e distribuidoras de filmes e outros produtos audiovisuais; entre os respectivos veículos de propaganda; entre agentes literários e agentes ligados à indústria cinematográfica, etc. — diálogo que é muitas vezes mediado por tradutores.

Logo, assim como a tradução de um livro, por exemplo, é pensada de acordo com o polissistema de tradução literária, a tradução de um filme sofre influências do polissistema de tradução audiovisual. Todavia, ao compararmos a tradução audiovisual à tradução literária, notamos que a primeira pode ser escrita (tradução de roteiros, legendagem, *closed captions* etc.) ou oral (dublagem, *audio vision*, narração, *voice over*, interpretação etc.), enquanto a segunda é somente escrita.

No caso de *Alice no País das Maravilhas*, a tradução audiovisual sofreu grande influência da tradução literária, principalmente devido à grande importância da última no polissistema literário. Isto é, trata-se de um caso no qual o polissistema literário afeta diretamente no polissistema audiovisual. A imagem a seguir ilustra bem a inserção do polissistema audiovisual e do literário no grande sistema cultural, bem como a interrelação entre eles e outros sistemas.

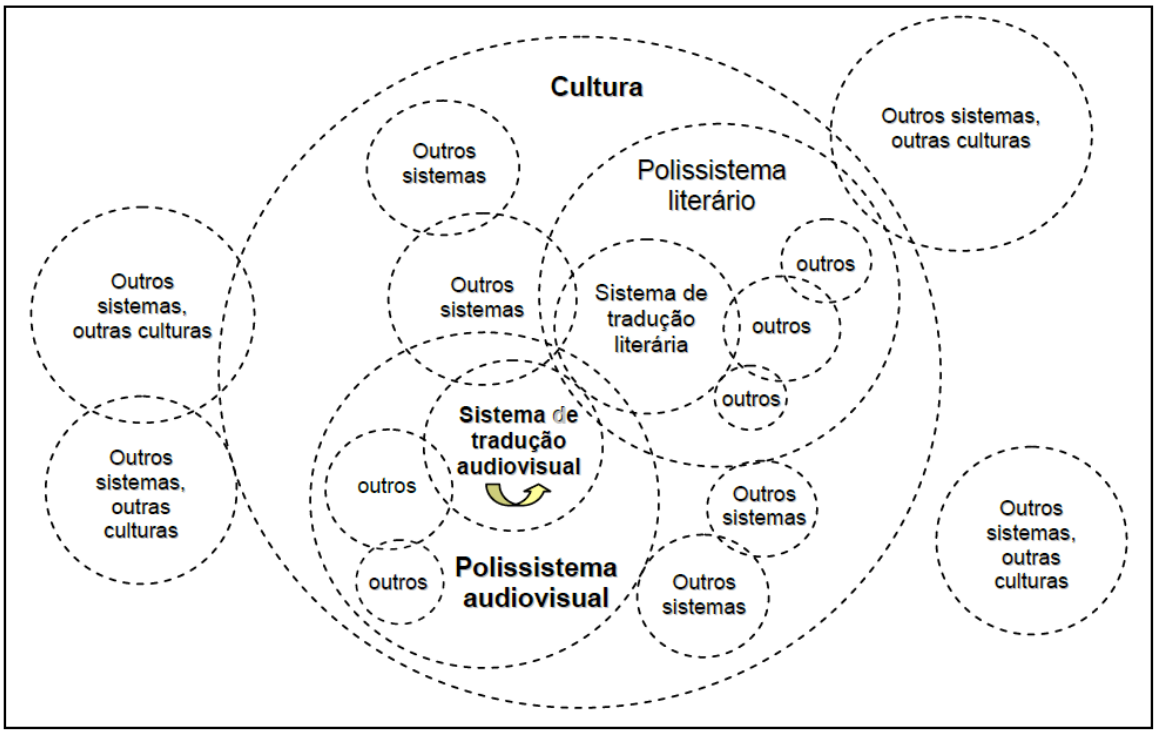

Figura 1 - O polissistema audiovisual e a Teoria dos Polissistemas[3].

2.3. Domesticação x Estrangeirização

A questão da (in)visibilidade do tradutor é discutida por Venuti (2008 [1995]) através das noções de domesticação e estrangeirização, que têm como base o trabalho de Schleiermacher (1813). Segundo Venuti (2008 [1995]), o tradutor pode se tornar mais ou menos visível de acordo com suas escolhas tradutórias. Se a opção é por uma tradução de caráter mais domesticador, o texto traduzido tende a se assemelhar à cultura de chegada, parecendo ter sido escrito originalmente nesse contexto. Portanto, nesse tipo de situação, o tradutor assumiria uma postura de invisibilidade. Por outro lado, se a opção é por uma tradução de caráter mais estrangeirizador, o texto traduzido trará elementos particulares do texto e da cultura originais, deixando claro, de certo modo, ao leitor que se trata de um texto traduzido.

[3] Figura retirada de "CARVALHO, Carolina Alfaro de. *A tradução para legendas*: dos polissistemas à singularidade do tradutor. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005, p.71".

Dessa forma, o tradutor assumiria uma postura de visibilidade na atividade tradutória.

Isto posto, é possível definirmos a domesticação como sendo uma atividade tradutória que envolve, por parte do tradutor, uma adaptação do texto de partida ao contexto cultural do texto de chegada, desconsiderando os mais relevantes aspectos culturais que caracterizam a língua/o texto de partida. Em contraposição, a estrangeirização consistiria na busca pela permanência das diferenças linguístico-culturais que caracterizam o texto de partida.

Como destaca o autor, a domesticação e a estrangeirização indicam fundamentalmente atitudes éticas em relação a culturas e a textos estrangeiros, ou seja, cabe ao tradutor definir qual postura irá adotar. Com relação a essa questão Venuti (2008 [1995]) afirma:

> [...] um texto estrangeiro é um lugar de diferentes possibilidades semânticas que são determinadas de maneira apenas provisória em qualquer tradução, com base na variação de pressupostos culturais e escolhas interpretativas, em situações específicas, em diferentes períodos. O significado é uma relação contingente e plural, não uma essência imutável e uniforme. Portanto, uma tradução não pode ser julgada a partir de conceitos matemáticos de equivalência semântica ou correspondência palavra-por-palavra. (VENUTI, 2008 [1995], p.13).

Aliás, Venuti (2008 [1995]) vai de encontro à noção de equivalência entre língua de partida e língua de chegada. E, nesse caso, se não há equivalência, o tradutor deve fazer suas escolhas, o que ocorre com base em sua interpretação do texto original, nos seus valores culturais, no seu conhecimento da cultura da língua de partida e da cultura da língua de chegada e nas suas intenções (ou intenções de quem solicita a tradução). E, nesse sentido, essas intenções podem enfatizar elementos ou ideias em detrimento de outras, deixando o texto traduzido com mais características da cultura de partida ou mais características da cultura de chegada.

A discussão proposta por Venuti (2008 [1995]) se faz muito importante principalmente no caso da tradução audiovisual, uma vez que esta não dispõe de notas de rodapé como forma de apoio assim como acontece em traduções literárias.

Além disso, no caso da dublagem, o espectador estabelece uma relação de maior proximidade com o texto traduzido, visto que esse texto deve sair da boca das personagens de maneira natural e espontânea, parecendo pertencer à língua de chegada, ou seja, à língua do espectador.

Dessa forma, uma expressão idiomática ou referência se tornam um desafio ainda maior para o tradutor, que precisa procurar certa “equivalência” na língua de chegada, adaptando o texto original, ou manter como no original, deixando uma sensação de estranheza no público da língua de chegada.

2.4. Conclusões do capítulo

Como pudemos perceber, a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2002 [1978]) será de extrema importância ao avaliarmos o momento histórico-cultural de cada tradução estava inserida quando foi realizada e, assim, entendermos os motivos que levaram a cada escolha.

Além disso, as considerações de Chaume (2012) acerca dos procedimentos técnicos da tradução para dublagem também serão importantes em nossa análise, visto que são aspectos que exerceram muita influência +nas escolhas tradutórias das dublagens de *Alice no País das Maravilhas*.

Por fim, poderemos, a partir das postulações de Venuti (2008 [1995]) a respeito dos conceitos de estrangeirização e domesticação, classificar e posicionar de forma geral cada uma das traduções dentro desse espectro venutiano.

CAPÍTULO III - 1951 X 1991: O QUE MUDOU EM 40 ANOS?

Este capítulo tratará especificamente da comparação e da análise de 21 excertos retirados do áudio original e das traduções para as dublagens de 1951 e de 1991. A comparação será feita através de quadros e a respectiva análise seguirá abaixo de cada um deles.

Em um primeiro momento, explicitaremos os procedimentos utilizados na análise dos excertos, a qual é baseada principalmente nos procedimentos técnicos da tradução para dublagem.

Em seguida, partiremos para a análise propriamente dita dos 21 excertos escolhidos, fazendo uma comparação entre original, dublagem de 1951 e dublagem de 1991.

Por fim, apresentaremos as conclusões finais do capítulo.

3.1. Procedimentos de análise

Esta pesquisa se dará por meio de uma análise qualitativa de 21 excertos retirados das traduções para as dublagens brasileiras de *Alice no País das Maravilhas*, a primeira realizada em 1951 – mesmo ano do lançamento da original – e a segunda em 1991, 40 anos depois. De acordo com Mason (2006), a pesquisa qualitativa nos permite entender a dinâmica dos processos sociais, das mudanças e dos contextos sociais, explorar contornos situacionais e estabelecer estratégias e comparações entre processos. A fim de alcançarmos uma análise rica, selecionamos excertos que se destacavam por conter uma dificuldade de tradução como um trocadilho, por exemplo, ou até mesmo a diferença na tradução dos nomes próprios.

Dessa forma, a disposição dos excertos para análise será feita a partir de quadros, nos quais primeiro se dispõe, da esquerda para a direita, a posição do excerto em termos de minutagem (hora: minuto: segundo), o fragmento do original, seguido pela tradução de 1951 e, por fim, pela tradução de 1991. Tais fragmentos serão agrupados em diferentes categorias a fim de manter um contexto de análise em comum. São elas: nomes próprios, substantivos comuns e adjetivos, verbos e advérbios, trocadilhos, rimas, graus de formalidade e adaptações.

Em seguida, será feita uma comparação entre as traduções, possuindo como enfoques principais os conceitos de Venuti (2008 [1995]) a respeito da domesticação e estrangeirização e os procedimentos técnicos de tradução para dublagem explicitados por Chaume (2012) como, por exemplo, sincronia labial, adaptações e outras questões audiovisuais.

3.2. Análise da tradução de nomes próprios

Nesta seção, analisaremos as traduções de alguns nomes próprios para a dublagem do filme em 1951 e em 1991, comparando-os com os nomes próprios originais. Um nome próprio é um substantivo que distingue e identifica algo de forma específica, como uma pessoa, um lugar ou entidade geográfica. As escolhas tradutórias dos nomes das personagens são importantes uma vez que podem

afastá-las ou aproximá-las do público-alvo, isto é, essas escolhas influenciam na relação entre personagem e público.

Minutagem	**Original**	**1951**	**1991**
(00:21:00)	Mary Ann	Mariana	Mary Ann
(00:24:13)	Bill	Abílio	Bill
(00:56:18)	Cheshire Cat	Mestre Gato	Gato de Cheshire

Quadro 1 – Nomes próprios.

Com relação à tradução de nomes próprios, como é possível notar, em 1951 a opção tradutória foi de abrasileirá-los, ou seja, mantê-los mais próximos da língua de chegada, o português. Por exemplo, o nome *Mary Ann*, do original, foi traduzido, em 1951, como “Mariana”, nome muito comum no Brasil; *Bill* foi traduzido como “Abílio”, nome recorrente no Brasil na época da primeira dublagem.

Também podemos citar como exemplo o caso de *Cheshire Cat*, que passou a ser chamado de “Mestre Gato” na dublagem de 1951. Essa escolha mantém a mesma quantidade de sílabas e a mesma posição da principal vogal aberta (Ca[t]/Ga[to]) que *Cheshire Cat*. Sendo assim, do ponto de vista fonético, essa tradução é bastante interessante, principalmente porque, como já citado, de acordo com Chaume (2012), a equivalência fonética seria mais relevante na dublagem do que as equivalências semântica e pragmática.

Todavia, em 1991, quando a segunda dublagem foi gravada no Brasil, a tradução dos nomes próprios foi diferente. A opção, dessa vez, foi de mantê-los inalterados ou mais próximos do original. Entretanto, “Gato de Cheshire” tem mais sílabas e altera a posição da vogal aberta mais marcante, o que na prática dificulta a tradução quando existe a necessidade de sincronia labial.

Os três nomes apresentados no quadro acima retratam bem essa característica estrangeira. Nomes como *Mary Ann* e *Bill* foram mantidos, enquanto em *Cheshire*

Cat apenas o substantivo foi traduzido para o português: “Gato de Cheshire”. Como já mencionado, ao manter esses nomes como no inglês ou traduzi-los de forma mais próxima ao original, essas escolhas estrangeirizam mais a tradução, trazendo mais marcas linguísticas e culturais estrangeiras para o público brasileiro, o que pode, por outro lado, diminuir a relação de identificação entre público alvo e personagens.

3.3. Análise da tradução de substantivos comuns e adjetivos

Nesta seção, trataremos da análise da tradução de substantivos comuns e de adjetivos. O substantivo comum é um tipo de substantivo que dá nome aos seres da mesma espécie (animais, plantas, objetos) de forma genérica. Enquanto isso, o adjetivo pode ser entendido como toda palavra que se refere a um substantivo indicando-lhe um atributo.

No caso do substantivo comum, destacaremos um exemplo que evidencia a importância de se ater não só ao texto, mas também à imagem, em se tratando de tradução audiovisual. Já no caso do adjetivo, destacaremos a importância da tradução levando em conta aspectos da dublagem, principalmente no que diz respeito à sincronia labial.

Minutagem	**Original**	**1951**	**1991**
(00:25:26)	“A garden!”	“Uma horta!”	“Um jardim!”
(01:11:24)	“a **fat**, pompous, bad tempered, old tyrant”	“velha, boba, mal criada e uma tirana”	“tirana **gorda**, pomposa e muito mal humorada”

Quadro 2 – Substantivos comuns e adjetivos.

No que concerne à tradução de substantivos comuns, podemos identificar algumas diferenças. Em 1951, a palavra *garden* foi traduzida como “horta”, uma vez que, como podemos perceber na imagem abaixo, o que é mostrado no filme é de fato uma horta. Podemos confirmar que a plantação em questão é de cenouras, uma vez que nas próximas cenas o coelho branco retira uma delas da terra.

Entretanto, em 1991, *garden* foi traduzido como “jardim”, o que revela uma tradução baseada no significado mais comum da palavra, porém, mais distante da questão visual do filme. Porém, justamente por a imagem não retratar um jardim, a palavra *garden*, utilizada no original, é a forma simplificada de *vegetable garden*, que, segundo o Collins Dictionary, quer dizer *a garden, or part of a garden, in which vegetables are grown*. Na cena, Alice está dentro da casa do Coelho Branco e avista sua horta, da qual retira uma cenoura para comer.

Figura 2 – *Garden*.

Com relação à tradução dos adjetivos, podemos citar o exemplo do quadro acima, no qual, em 1991, a palavra *fat* foi traduzida como “gorda”. Por outro lado, em 1951, esse adjetivo foi traduzido como “boba”, o que revela uma possível tentativa de infantilizar a linguagem utilizada no filme, aproximando-a de seu público-alvo, visto que a palavra “gorda” tem uma carga semântica mais negativa, ou seja, é um termo mais pejorativo do que “boba”.

Vale ressaltar que um fator muito importante nesse caso é a dublagem, uma vez que a escolha tradutória provavelmente também se baseou na questão da sincronia labial da personagem. A palavra “velha”, por exemplo, escolhida para a tradução de 1951, em se tratando de sincronia labial, aproxima-se bastante da palavra *fat* do áudio original, uma vez que ambas se iniciam com uma labiodental (*v* e *f*, respectivamente). Entretanto, no caso da tradução de 1991, a escolha pela palavra “tirana” distancia-se, nesse sentido, do original, pois a inicial é uma fricativa. Cabe relembrar aqui o fato de a equivalência fonética ser considerada mais relevante na dublagem do que as equivalências semântica e pragmática, de acordo com Chaume (2012).

3.4. Análise da tradução de verbos e advérbios

Nesta seção, analisaremos de que maneira verbos e advérbios foram traduzidos. Um verbo é uma palavra que indica acontecimentos representados no tempo, como, por exemplo, uma ação, um estado, um processo ou um fenômeno. Por outro lado, o advérbio é uma palavra invariável que indica as circunstâncias em que ocorre a ação verbal.

Minutagem	Original	1951	1991
(00:01:23)	“Do you want us bothto **lose** our heads?”	“Queres que ela nos mande degolar?”	“Quer que nós dois **percamos** a cabeça?”
(00:41:07)	“**Almost everyone** is mad here”	“Tudo aqui é maluco”	“**Quase todo mundo** é louco por aqui”
(01:06:42)	“Someone’s head will **roll** because of that! Yours!”	“Alguém perderá a cabeça por causa disto! Tu!”	“Uma cabeça vai **rolar** por isso! A sua!”

Quadro 3 – Verbos e advérbios.

No primeiro caso do quadro acima, temos, no original, o verbo *to lose* inserido na expressão *to lose our heads*, que, em 1951, foi traduzida como uma locução

verbal, “mandar degolar”. Assim como no original, essa locução também transmite a ideia de “perder a cabeça” no sentido literal de decapitar, visto que a Rainha de Copas tem como bordão mandar que cortem as cabeças quando não está satisfeita com algo. Na cena em questão, Alice fala a frase do quadro ao conversar com um dos capangas da rainha sobre o comportamento dele ser arriscado e poder levá-los à morte.

O uso de “nos mande degolar” denota uma formalidade que não está presente no original. Isso provavelmente se deve à linguagem culta utilizada no Brasil na época em que a primeira dublagem foi gravada. Na tradução de 1991, a expressão se manteve mais próxima das palavras do original, tendo sido traduzida como “percamos a cabeça”, que, pelo contexto de fala da personagem, podemos perceber que, como em *to lose our heads*, também foi utilizada no sentido literal.

Interessante ressaltar também que houve uma mudança de perspectiva entre original e tradução de 1951. Enquanto no original o enfoque é o resultado da ação (ambos os personagens perdendo a cabeça), na tradução de 1951 o foco é no comando que vi gerar a ação (a rainha mandando degolar). Esse é o caso do que Barbosa (2004) denomina de modulação[4], pois houve uma mudança de perspectiva no enfoque da ação.

No segundo caso do quadro acima, temos um exemplo de tradução de advérbio. No original, o advérbio *almost* transmite uma ideia de incompletude, uma ideia de parte e não de todo. Porém, em 1951, o ponto de vista é totalmente modificado – mais um caso de modulação, segundo Barbosa (2004) – e há uma generalização quando *almost* é traduzido por “tudo”, uma vez que não há mais uma referência à parte, mas sim ao todo. Além disso, ainda podemos dizer que a generalização ocorre também na tradução da expressão como um todo.

Ou seja, a sentença *almost everyone is mad here* é traduzida como “tudo aqui é maluco”, perdendo o sentido relacionado apenas a pessoas ou objetos animados que a palavra *everyone* carrega e criando, dessa forma, condições para que o advérbio “tudo” se refira também a quaisquer coisas que não sejam pessoas.

[4] Segundo Barbosa (2004), a modulação consiste em reproduzir a mensagem sob um ponto de vista diverso.

Por outro lado, na tradução de 1991, novamente parece haver uma preocupação maior em mantê-la próxima ao original a partir da equivalência entre *almost* e “quase”. Ainda, há certa equivalência também entre *everyone* e “todo mundo”. Sendo assim, a tradução, nesse caso, não generaliza ou altera sentidos.

3.5. Análise da tradução de trocadilhos

Nesta seção, serão analisadas traduções de alguns trocadilhos. O trocadilho pode ser definido como um jogo ambíguo de palavras com sons parecidos ou iguais, mas com significados e aplicações diferentes. Esse tipo de tradução é bastante desafiador, pois vai muito além da forma ou do texto em si, visto que muitos estão ligados à imagem e ao som.

Minutagem	**Original**	**1951**	**1991**
(00:26:29)	Bread and butterflies	Fatias com manteiga	Pão e borboletas
(00:26:45)	Rocking **horsefly**	**Moscavalo**	Flor cavalo
(00:46:48)	C-A-**T**	**CHA**-TTE	GA-TA
(00:07:43)	“But you did give me quite a **turn** […] rather good, what? Doorknob? Turn?”	“Bem que me podias <u>amassar</u> [...] essa é boa, hein? amassar a maçaneta”	“Mas você **torceu** meu nariz [...] essa foi boa, né? Maçaneta, torcer...”
(00:48:21)	“**but** but but…” “**but**ter”	“**ma** ma ma...” “**ma**nteiga”	“mas mas mas...” “manteiga”

Quadro 4 – Trocadilhos.

Há vários trocadilhos no filme, sendo assim, vale a pena analisar a tradução de alguns deles. No primeiro exemplo do quadro acima, em *bread and butterflies* há um jogo de palavras, pois, como podemos ver na imagem abaixo, as borboletas (*butterflies*) são feitas de fatias de pão com manteiga (*butter*).

A tradução de 1951 optou por traduzir tal expressão por “fatias com manteiga”, perdendo o duplo sentido gerado por *butterfly* (“borboleta” ou, literalmente, “manteiga que voa”, ou ainda, “mosca de manteiga”). Além disso, a escolha por “fatias” ao invés de “pães” é um caso de modulação, já que a perspectiva é outra. Em 1991, a tradução de *bread and butterflies* foi “pão e borboletas”. Aqui, a escolha foi por uma tradução palavra-por-palavra e a ideia de que as borboletas são feitas de pão se perde, pois faz parecer serem duas coisas distintas e independentes.

Figura 3 – *Bread and butterflies*.

O segundo exemplo do quadro acima é a tradução de *rocking horsefly*. *Rocking* seria um movimento como um balanço; no caso do filme, podemos notar na imagem abaixo que há uma referência a um cavalinho de balanço (*rocking horse*, em inglês). Já *horsefly*, seria um tipo de mosca; todavia, no filme, há novamente um jogo de palavras entre *horse* e *fly*. Sendo assim, não seria simplesmente uma mosca, mas um cavalo que voa.

Em 1951, *rocking horsefly* foi traduzido como “moscavalo”, o que manteve o jogo de palavras entre “mosca” e “cavalo”, porém fez com que a ideia de “balanço” se perdesse. Por outro lado, em 1991, a expressão utilizada foi “flor cavalo”, a qual perde tanto a noção de “mosca” como a de “balanço”.

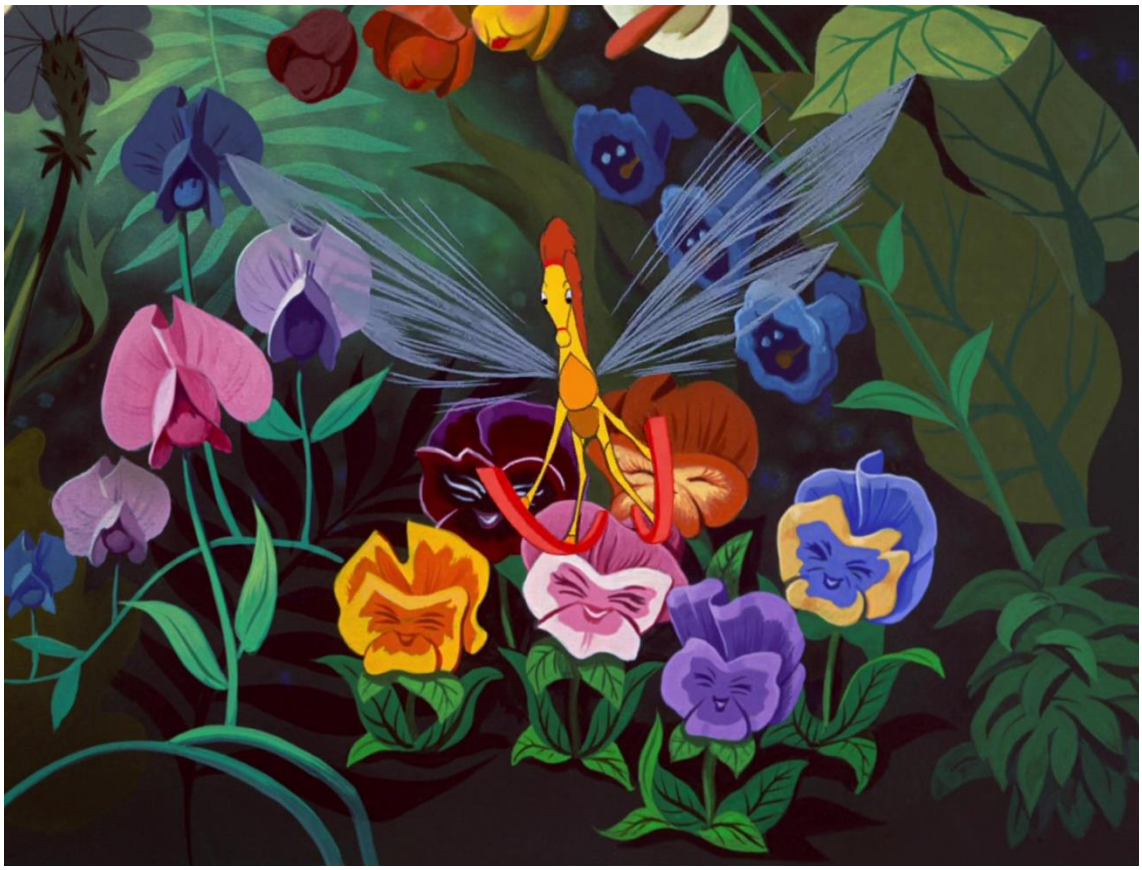

Figura 4 – *Horsefly*.

O terceiro exemplo do quadro acima representa uma troca cometida por engano pelo Chapeleiro Maluco quando Alice soletra a palavra *cat* (gata). Ao soletrar *c-a-**t***, o Chapeleiro, viciado em chá, confunde a pronúncia da letra “t”, *tee* em inglês, com a palavra *tea* (chá), pois possuem o mesmo som.

Em 1951, a solução encontrada para a tradução foi fazer com que Alice soletrasse “gata” em francês, pois assim o trocadilho se manteria. Dessa forma, *c-a-t* se tornou ***cha**-tte*, cuja primeira sílaba remete à pronúncia da palavra “chá”, fazendo com que o Chapeleiro logo levantasse seu bule de chá, como vemos na imagem abaixo. Em contrapartida, na tradução de 1991 não houve uma preocupação em manter o trocadilho, por isso *c-a-t* apenas foi substituído por “ga-ta”.

Figura 5 – *C-a-t*.

O quarto exemplo do quadro acima apresenta um trocadilho entre *to turn the doorknob* (girar a maçaneta) e a expressão *to give a turn* (assustar). Ao tentar passar por uma porta sem saber que essa era um ser animado, Alice torceu/apertou seu nariz (ou girou sua maçaneta), assustando-a.

Na tradução de 1951, o trocadilho foi recriado a partir da utilização das palavras “maçaneta” e “amassar”, que possuem sonoridade parecida. Já em 1991, a escolha foi traduzir *turn* como “torcer”, *doorknob* como “maçaneta” e introduzir a palavra “nariz” para criar um trocadilho entre torcer a maçaneta/nariz, apesar de que não costumamos dizer que torcemos maçanetas. Em ambas as traduções o sentido de “assustar” foi perdido.

Por fim, como último exemplo do quadro, temos o caso do trocadilho entre os sons das palavras *but* e *butter*. Neste caso, o trocadilho acontece quando o Chapeleiro confunde o gaguejo do coelho com a sugestão de acrescentar manteiga. Dessa forma, o coelho diz gaguejando “*but, but, but...*” e o Chapeleiro completa

dizendo “*butter!*”, formando, assim, um trocadilho a partir da decomposição dessas palavras.

Na tradução de 1951, o jogo de palavras se mantém a partir do uso de parte de “mas” (“**ma**”) e da palavra “**ma**nteiga”, ou seja, os sons se emendam assim como acontece no original. Entretanto, na tradução de 1991, o trocadilho não soa tão bem assim, visto que a palavra “mas” é utilizada por inteira no lugar de *but* e, em seguida, aparece a palavra “manteiga”. Ou seja, o som da letra “s” ao final de “mas” acaba por atrapalhar a semelhança sonora entre as palavras.

3.6. Análise da tradução de rimas

Nesta seção, serão analisadas as traduções de rimas, as quais mostram ter grande importância para manter o tom de musicalidade e, assim, aproximar o filme do público-alvo e da ideia transmitida pelo áudio original. Rima pode ser definida como a repetição de sons idênticos, iguais ou parecidos, em uma ou várias sílabas, nos finais de duas ou mais palavras.

Minutagem	Original	1951	1991
(00:05:12)	“I’m late, I’m **late** for a very important **date**. No time to say hello, goodbye, I’m late, I’m late, I’m late!”	“É tarde, é **tarde**, tão tarde até que **arde**. Ai, ai meu **Deus**, aiô **adeus**, é tarde, é tarde, é tarde!”	“Estou atrasado para um encontro importante sem tempo para falar e dizer adeus. Estou atrasado, atrasado, atrasado!”
(01:00:49)	“Who's been painting my roses **red**?Who dares to **paint** with vulgar **paint**The Royal flower **bed**For painting my roses **red**Someone will lose his **head**”	“Quem é que anda pintando **assim** minhas rosas cor de **carmim**? Quem é que **ousa** uma tal **coisa** em meu real **jardim**?Alguém vai ter mau **fim**Por ter pintado a rosa **assim**”	“Quem pintou minhas rosas de vermelho?*Who dares to **paint** with vulgar **paint**The Royal flower **bed**For painting my roses **red**Someone will lose his **head***”

Quadro 5 – Rimas.

Por ser um filme dedicado principalmente ao público infanto-juvenil, *Alice no País das Maravilhas* conta com muitas cenas de rimas e também de músicas. Tais canções foram traduzidas para o português em 1951, mas permaneceram em inglês na dublagem de 1991.

No primeiro exemplo do quadro acima temos uma sequência de rimas produzida pelo Coelho Branco. No fragmento original, ele rima as palavras *late* e *date*. Em 1951, para que a rima acontecesse, houve uma perda de conteúdo; não sabemos para onde o coelho vai com tanta pressa. Houve também uma mudança de perspectiva, pois, ao invés de traduzir *I'm late* como "estou atrasado", traduziu-se como "é tarde". Dessa forma, "tarde" rima com "arde", enquanto "Deus" rima com "adeus", mantendo a musicalidade da fala do coelho.

Entretanto, em 1991 a escolha tradutória foi diferente. Houve uma preferência em manter o conteúdo e deixar a forma em segundo plano. Sendo assim, as rimas e a musicalidade causada por elas se perderam, enquanto o conteúdo foi traduzido de forma mais literal. *I'm late* foi traduzido como "estou atrasado" e sabemos que o coelho está indo para um encontro (*date*).

O segundo exemplo do quadro acima apresenta um fragmento cantado pela Rainha de Copas. Como é possível notar, no original suas falas contêm rimas entre as palavras *red*, *bed* e *head* e entre o verbo *paint* e o substantivo *paint*. Na dublagem de 1951 a música é traduzida e as rimas são mantidas: "assim" rima com "carmim" e com "jardim", enquanto "ousa" rima com "coisa". Todavia, na dublagem de 1991 apenas a primeira frase é traduzida e o restante da canção permanece em inglês, o que deixa a fala da personagem muito estrangeira ao público e faz com que o conteúdo da música seja perdido para boa parte do público infantil e demais espectadores que não dominam o idioma inglês.

3.6. Análise de graus de formalidade

Nesta seção, iremos analisar e comparar traduções de casos em que houve diferenças no quesito formalidade. Nesses casos essas diferenças podem surgir

principalmente devido à distância cronológica que separa as duas traduções brasileiras.

Minutagem	Original	1951	1991
(00:32:47)	“I do not see”	“eu nada vejo”	“eu não vi não”
(00:32:37)	“who are you?”	“quem és tu?”	“quem é você?”
(00:32:50)	“explain yourself”	“explica-te”	“explique-se”
(01:08:00)	(all ways are) “your ways, Your Majesty”	(quem manda aqui) “sois vós, Majestade”	(todos os caminhos) “são seus, Vossa Majestade”

Quadro 6 – Formalidade.

Nos exemplos do quadro acima podemos notar maior formalidade na tradução de 1951 do que na de 1991. Os três primeiros fragmentos são falados pela lagarta ao conversar com Alice, enquanto o último fragmento é dito por Alice ao se dirigir à Rainha de Copas.

No primeiro caso, a formalidade na primeira tradução é visível pela ordem da palavra “nada” em “eu nada vejo”, a qual normalmente seria posicionada após o verbo. No segundo e terceiro casos, a tradução de 1951 é mais formal, pois opta pelo uso da segunda pessoa do singular. Por fim, no último caso, a opção na tradução de 1951 foi utilizar a segunda pessoa do plural; o que também deixou a fala mais formal. Nesse caso, além da mudança com relação à formalidade, houve também uma mudança de conteúdo, pois o foco não é mais aquilo que pertence à majestade, mas a própria.

Tais casos de formalidade da tradução de 1951 remetem ao padrão das narrativas infantis da época. É importante salientar que, originalmente, essas narrativas não eram destinadas ao público infantil, mas ao adulto. A literatura infantil surge interligada à questão do *status* social; apenas crianças de classes sociais privilegiadas, da burguesia, tinham acesso aos livros na época.

3.7. Análise de casos de adaptações

Por fim, nesta seção, trataremos das análises e comparações de alguns casos em que houve adaptação, grande desafio para os tradutores. A adaptação pode ser definida como um arranjo ou adequação de uma obra estrangeira que, além da tradução, implica modificações do texto original.

Minutagem	Original	1951	1991
(00:05:48)	“curiosity often leads to trouble”	“a curiosidade é uma coisa feia”	“a curiosidade matou o gato”
(00:09:42)	“a little of that went a long way”	“disparastes como um foguete”	“um pezinho desse vai longe”

Quadro 7– Adaptações.

Com relação às adaptações podemos citar os dois exemplos acima, os quais apresentaram desafios interessantes às traduções. No primeiro exemplo, a tradução de 1951 se manteve mais próxima ao original, apesar da mudança de perspectiva (no original, a curiosidade leva a problemas e, na tradução, ela é uma coisa feia). Por outro lado, a tradução de 1991 escolheu adaptar a fala de Alice utilizando um ditado popular brasileiro de acordo com o contexto do filme. Na imagem abaixo podemos ver a cena em questão; a menina entra em uma toca misteriosa enquanto conversa com sua gata Dinah, pois estava curiosa para saber para onde ia o Coelho Branco.

Figura 6 – "*Curiosity often leads to trouble"*.

Já no segundo exemplo do quadro acima, o desafio foi traduzir o ditado popular americano *a little goes a long way* que, segundo o dicionário Merriam-Webster, significa *a small amount will be enough*. Ambas as traduções adaptaram esse fragmento.

Na cena em questão, Alice come um biscoito e rapidamente cresce muito. Sendo assim, a tradução de 1951 optou por comparar o crescimento da menina ao disparar de um foguete. Por outro lado, a tradução de 1991 optou por utilizar uma ironia. Como é possível notar na imagem abaixo, a partir do apoio visual da imagem do pé grande de Alice, é construído um contraste entre fala ("pezinho") e imagem (vemos um pé grande), quando a porta diz para a menina em tom de brincadeira que "um pezinho desse vai longe". Essa escolha é interessante, uma vez que, além de ter sido bem-sucedida ao transmitir o sentido pretendido pelo diálogo original entre as personagens, conseguiu manter a ideia de *little,* através de uso do diminutivo.

Figura 7 – "*A little of that went a long way*".

3.8. Conclusões do capítulo

Como pudemos observar, ao analisar as traduções de *Alice no País das Maravilhas* produzidas em 1951 e em 1991, muitos aspectos importantes da tradução para dublagem foram identificados. Entre eles estão a sincronia labial, as adaptações de trocadilhos, de ditados populares e de letras de música e a atenção não só ao texto, mas também à imagem.

Todos esses aspectos foram identificados na tradução de 1951 e executados de maneira detalhadamente pensada e cuidadosa pelos tradutores. Entretanto, apenas dois dos aspectos citados foram desempenhados na tradução de 1991 com um nível similar de qualidade ao da primeira tradução. São eles: adaptações de trocadilhos e de ditados populares.

Desse modo, é possível afirmar que a tradução de 1951, apesar de se mostrar mais adaptadora e, por isso, mais distante do texto original, se aproxima mais do conteúdo e do efeito de sentido que o original espera transmitir ao espectador, uma

vez que se preocupa com questões importantes da tradução audiovisual como as supracitadas. Os tradutores de 1951 se preocuparam, por exemplo, em adaptar as músicas e em manter as rimas presentes no original, escolha essa que aproxima muito o público do filme.

Por outro lado, ao deixar alguns desses importantes aspectos de lado, a tradução de 1991 se mostrou mais distante do original em relação ao efeito de sentido e à proximidade com o público. Nesse caso, as músicas não foram traduzidas, o que pode causar um sentimento de estranheza no espectador. Além disso, a maioria das rimas presentes no original foi ignorada e o texto traduzido de maneira muito próxima à estrutura original, quase palavra por palavra, sem levar a musicalidade das rimas em consideração.

Isto posto, podemos concluir que o texto em si não é o único tópico a ser levado em consideração durante a tradução para dublagem. Assim, assumir uma postura de tradução textual em um produto audiovisual é inadequado. Para que a tradução das falas seja coerente com as imagens exibidas, é necessário se ater também à relação entre imagem e texto, uma vez que estão conectados entre si nos produtos audiovisuais. Precisa haver, ainda, uma atenção especial à sincronia labial, pois quanto mais sincronizados estão áudio e movimentos labiais dos personagens, mesmo em animações, mais verossímil parece ser a dublagem. Esse aspecto deixa um pouco a desejar em alguns momentos da versão brasileira de 1991, provavelmente por causa da opção em seguir de perto a estrutura do texto original.

Outra questão marcante que difere a primeira tradução da segunda é o fato de que a primeira apresenta uma linguagem muito mais formal. Isso certamente se deve à linguagem utilizada na época em que foi produzida a dublagem de 1951, principalmente pelo público-alvo – pessoas com maior poder socioeconômico eram as que podiam frequentar os cinemas nessa época. Enquanto isso, a linguagem da dublagem de 1991 precisava ser mais moderna e atual, acompanhando aquela utilizada pelo público-alvo da época, muito mais amplo do que o da primeira dublagem, uma vez que na década de 90 o cinema já havia se difundido e se tornado um lazer mais acessível a todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho se propôs a realizar uma comparação entre duas traduções para o português brasileiro para as dublagens de *Alice no País das Maravilhas* (1951), separadas por uma distância cronológica de 40 anos. Assim, as duas traduções escolhidas foram a de 1951 e a de 1991.

Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa foi apontar as principais diferenças entre as traduções de modo a: a) observar elementos linguísticos e técnicos que distinguem as duas traduções para dublagem; b) através da identificação de tais elementos, discutir a postura adotada pelos tradutores; e c) propor possíveis análises para as escolhas tradutórias, relacionando-as ao momento histórico em que cada dublagem foi produzida (EVEN-ZOHAR, 2002 [1978]) e às particularidades de traduções específicas para dublagens (CHAUME, 2012).

De início, a ideia do trabalho era comparar a tradução de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), primeira animação a ser dublada no Brasil, e a de *Divertidamente* (2015), animação recente que teve grande sucesso nos cinemas, devido principalmente à sua versão dublada. Entretanto, o trabalho se tornaria muito extenso e confuso, pois seriam necessárias cinco análises – duas para cada versão (dublado e original) de cada filme e uma comparando ambos. Além disso, seria complicado comparar a tradução de dois filmes tão diferentes. Dessa forma, a comparação de traduções de um mesmo filme se mostrou mais interessante neste contexto.

A partir da análise realizada, constatamos que a dublagem de 1991 adotou uma postura de tradução mais apegada ao texto original, isto é, mais próxima da forma, muitas vezes dando mais preferência a ela do que ao conteúdo e ao contexto. Por outro lado, a dublagem de 1951 se preocupou mais com o conteúdo a ser transmitido ao público-alvo brasileiro e, assim, optou por adaptar mais o texto, mesmo que isso tenha resultado em um maior afastamento da forma original.

Em relação ao momento histórico no qual cada tradução está inserida, pudemos concluir como o meio possivelmente influenciou os tradutores. Em 1951, por

exemplo, notamos maior formalidade na linguagem utilizada pelas personagens. Além disso, há também uma tendência maior em adaptar o texto de partida; os nomes próprios são adaptados para nomes conhecidos no Brasil (Bill torna-se Abílio, Mary Ann torna-se Mariana etc.), as músicas são traduzidas, as pronúncias de nomes ingleses são abrasileiradas etc.. Essas particularidades provavelmente ocorrem devido à época em que o filme foi dublado pela primeira vez no Brasil, pois a globalização ainda não havia se consolidado.

Contudo, a dublagem de 1991 apresenta uma linguagem mais informal e parece aderir um caráter mais estrangeirizador; os nomes próprios permanecem como no original, as músicas não são traduzidas, as pronúncias de nomes estrangeiros são como no áudio original etc. Nessa época, a linguagem utilizada pelo público-alvo brasileiro não era mais tão formal como em 1951. Além disso, com o avanço da globalização, há maior tendência em manter certa estrangeirização e apego ao texto original, pois há maior influência da cultura estrangeira de partida.

Dessa forma, podemos concluir que os polissistemas audiovisuais nos quais cada tradução estava inserida eram diferentes, separados por uma distância cronológica de 40 anos. Na década de 50, o cinema ainda era novidade no Brasil. Em 1949 foi criado o estúdio Vera Cruz, baseado nos moldes americanos. Isto é, ainda não havia tanta influência estrangeira nessa época como na década de 90.

Vale ressaltar que desde os anos 80 até a segunda metade da década de 90 o cinema brasileiro passou por uma grande crise. Esses fatores podem ter influenciado algumas escolhas na tradução para a dublagem de *Alice no País das Maravilhas* em 1991. As músicas, por exemplo, podem não ter sido traduzidas devido ao alto custo e à crise no país. Além do mais, os nomes das personagens podem ter permanecido como no original por influência da cultura americana no Brasil.

Com base na Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (2002 [1978]), podemos concluir que a dublagem de 1951 estava inserida em um momento em que a dublagem ainda estava posicionada às margens do polissistema de tradução audiovisual. Isso porque, nessa época, as legendas eram consideradas mais notáveis e possuíam maior *status* na sociedade brasileira.

Todavia, a dublagem de 1991 estava inserida em um momento diferente do citado, no qual as dublagens já haviam conquistado um espaço de destaque no polissistema de tradução audiovisual, saindo aos poucos da posição marginalizada. A partir do surgimento da lei sancionada por Jânio Quadros, em 1964, que dizia que a dublagem seria obrigatória na TV, a população brasileira passou a apreciar cada vez mais a dublagem, que foi aos poucos conquistando seu lugar de destaque no polissistema audiovisual e até mesmo cultural.

Como citamos anteriormente, segundo Chaume (2012), a equivalência fonética pode ser considerada mais relevante na dublagem do que as equivalências semântica e pragmática. Sendo assim, podemos afirmar que a dublagem de 1951 se mostrou mais preocupada com a equivalência fonética, enquanto a de 1991 se mostrou mais preocupada com as equivalências semântica e pragmática.

Outro ponto diferenciador significativo é a questão do caráter infantil das dublagens. A versão de 1951 parece ser mais infantil do que a de 1991 em diversos aspectos. A linguagem utilizada, por exemplo, tem um caráter mais infantil, pois procura modelar a frase ou até mesmo dar voltas ao dizer algo que soe um pouco pesado para crianças. Um exemplo disso, mostrado na análise (item 3.3.), é quando Alice chama, no original, a Rainha de Copas de *fat* (“gorda”); a tradução de 1951 optou por utilizar “boba”, um adjetivo mais leve para crianças, enquanto a de 1991 optou por “gorda”. Essas escolhas mostram certo cuidado da primeira versão com o público-alvo e sua preocupação em criar uma atmosfera infantil no filme.

Além disso, as vozes das dubladoras de Alice em ambas as versões são bem diferentes. A dubladora de 1951 apresenta uma voz mais infantil, mais próxima a de uma criança da idade da personagem e também mais próxima à voz de Alice no original em inglês. Já a de 1991 tem uma voz mais adulta, o que modifica um pouco a atmosfera infantil do filme.

Por fim, podemos concluir que a dublagem de 1951, apesar de se distanciar mais da estrutura do original, se aproxima mais do conteúdo e da mensagem a serem transmitidos ao público-alvo; isto é, a experiência passada pela primeira versão dublada no Brasil se assemelha mais à do original. Já a dublagem de 1991, apesar de se aproximar mais da estrutura do original e estar mais apegada ao texto

estrangeiro, se afasta mais do conteúdo original e transmite uma experiência mais estrangeirizante do filme, afastando-se mais do público-alvo brasileiro do que a versão de 1951. O quadro abaixo apresenta uma visão geral das considerações supracitadas:

	1951	**1991**
Música	É traduzida	Não é traduzida
Rimas	Na maioria das vezes se mantêm	Na maioria das vezes não se mantêm
Voz da Alice	Mais infantil	Menos infantil
Linguagem	Mais formal	Mais informal
Nomes	Abrasileirados	Estrangeirizados
Pronúncia	Abrasileirada	Americanizada

Quadro 8 – Visão geral versões de 1951 e 1991.

A partir do cumprimento dos objetivos propostos, cremos que os resultados aqui obtidos possam contribuir para a área dos Estudos da Tradução, principalmente no que tange à tradução para dublagem, uma vez que o confronto entre duas traduções produzidas em épocas tão diferentes nos revela, de maneira mais acentuada, a forma como a tradução tem evoluído. Entender os motivos, tanto internos quanto externos, que levaram a determinadas escolhas tradutórias, como acreditamos, pode auxiliar futuras traduções, assim como futuras pesquisas.

Segundo Machado (2016), a área da tradução audiovisual está em constante crescimento devido à grande quantidade de produções estrangeiras exibidas nas televisões e nos cinemas do mundo inteiro, sendo assim deveria ser objeto de mais estudos, principalmente no Brasil, e suas diferentes práticas e particularidades deveriam ser mais investigadas para que os profissionais da área possam aperfeiçoar seu trabalho à luz das contribuições científicas.

Dessa forma, acreditamos que este trabalho servirá como fonte de estudo na área da tradução audiovisual, principalmente em relação à dublagem e aos aspectos

de domesticação e estrangeirização, auxiliando, assim, na expansão dos estudos tradutórios e no desenvolvimento de habilidades por parte dos tradutores.

REFERÊNCIAS

ALICE in Wonderland. Directed by: Clyde Geronimi e Hamilton Luske. Produced by: Walt Disney. USA. RKO Radio Pictures. Inc. 1 DVD. 75 min. color.

BAHR, Michael Pizzatto. *El chavo del ocho/Chaves*: tradução, adaptação, dublagem. Mestrado em Comunicação e Linguagens. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2014.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*: uma nova proposta. 2ª ed. São Paulo. Pontes, 2004.

BARROS, Lívia Rosa Rodrigues de Souza. *Tradução audiovisual*: a variação lexical diafásica na tradução para dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa. Mestrado em Linguística. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. *A tradução para legendas*: dos polissistemas à singularidade do tradutor. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005, 160 p.

CHAUME, Frederic. *Audiovisual Translation*: Dubbing. St. Jerome Pub., 2012, 208 p.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. [1978] In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2002.

FARIAS, Raquel Rocha. *Tradução para dublagem no Brasil*: um estudo da prática e seu reflexo no filme Bastardos Inglórios. Mestrado em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*: 2nd revised edition. Clevedon: Multilingual Matters, 2001. 230 p.

LUYKEN, G.; HERBST, T.; LANGHAM-BROWN, J.; REID, H.; SPINHOF, H. *Overcoming language barriers in television*: dubbing and subtitling for the European Audience. European Institute for the Media, Manchester, 1991.

MACHADO, Dilma. *O processo da tradução para a dublagem brasileira:* teoria e prática. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2016, 143p.

MARZÀ, A. and CHAUME, F.. *The Language of Dubbing*: Present Facts and Future Perspectives. In M. Freddi and M. Pavesi (eds), 2009.

MASON, Jennifer. *Mixing Methods In A Qualitatively Driven Way*. University of Manchester, 2006.

MENDES, Regina Helena Ribeiro. *Diretor de dublagem e dublador* – os co-autores da tradução para dublagem. Mestrado em Interdisciplinar Linguística Aplicada. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio De Janeiro, 2007.

SANTOS, Orlanda Miranda. *Tendências de tradução de mexicanismos em roteiros e episódios das séries televisivas Chaves e Chapolin*: análise com base na Linguística de *Corpus* e na tradução audiovisual. Doutorado em Estudos da Tradução. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

SOUZA, Elisama Hellen Vidal. *Alice no País da Tradução:* o que líamos e o que lemos. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*: a history of translation. 2 ed. London, New York: Routledge, 2009 [1995].

_____, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução*. Trad. Laureano Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002.

WHITMAN-LINSEN, Candance. *Through the dubbing glass*: the synchronization of American motion pictures into German, French, and Spanish. New York: Frankfurt am Main, 1992.