



A história da tradução audiovisual

The history of audiovisual translation

Frederic Chaume

Universitat Jaume I
Castelló de la Plana, Espanha
chaume@uji.es

<https://orcid.org/0000-0002-4843-5228> 

Tradução de:

Marjory Dejjane Dotel

Universidade Federal de Santa Catarina
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
mah.dotel@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-5965-0783> 

Resumo: O artigo discute o papel da tradução nos tempos do cinema mudo, onde a história da tradução audiovisual transcorre, não sendo de outra forma, de maneira paralela à história do cinema e, mais tarde, nos meios audiovisuais. Logo depois, o cinema começa a incorporar uma linguagem escrita com a representação icônica. É então que aparece a necessidade de traduzir o texto escrito para uma compreensão da narrativa fílmica naqueles países onde não se fala ou entende a língua. Com isso, o artigo discute sobre a rápida transição do cinema sonoro: desde algumas soluções imaginativas, como as chamadas versões multilíngues ou duplas, até o triunfo da dublagem e da legendagem como os dois principais modos de transferência audiovisual em todo o mundo.

Palavras-chave: tradução audiovisual; legendagem; versões multilíngues; dublagem; história.

Abstract: The article discusses the role of translation in the times of silent cinema, where the history of audiovisual translation runs, in parallel to the history of cinema and, later, of audiovisual media. In the early years of cinema began to incorporate written language along with iconic representation. It is then that the need arises to translate the written text to understand the film narrative in those countries where the language is not spoken or understood. The article discusses the rapid transition from silent to sound cinema: from some imaginative solutions, such as the so called multilingual or double versions, to the triumph of dubbing and subtitling as the two major modes of audiovisual transfer all over the world.

Keywords: audiovisual translation; subtitling; multilingual versions; dubbing; history.



I. O papel da tradução nos tempos do cinema mudo

A história da tradução audiovisual transcorre, não sendo de outra forma, de maneira paralela à história do cinema e, mais tarde, nos meios audiovisuais. Apesar de que a bibliografia sobre o nascimento do cinema é extensa, existem poucas fontes que tratam de maneira específica a história da tradução audiovisual: quem sabe a mais completa até hoje seja a de Cornu (2014), que está mais focada no contexto francês. Desde o ponto de vista de análise histórica, o interesse é gerado para o investigador quando o cinema começa a incorporar uma linguagem escrita junto com a representação icônica. É então que aparece a necessidade de traduzir o texto escrito para uma compreensão da narrativa fílmica naqueles países onde não se fala ou entende a língua dos intertítulos, ou cartões de título.

O chamado esperanto universal do cinema mudo deixa de ser universal muito antes da chegada do cinema sonoro (como sempre se foi argumentado), já que nas primeiras épocas do cinema mudo foram inseridos *escritas na língua do filme*, intertítulos que ajudavam a desenvolver a trama. Com o nascimento e a rápida popularidade do cinema, os diretores ficaram obcecados em atingir mais público. Para isso, necessitavam reduzir o desenvolvimento da história, acelerar o enredo e fazer mais cortes em menos tempo, de modo que filmar todos e cada um dos movimentos e ações dos atores e atrizes na cena se tornaria maçante. Por isso, em pouco tempo, apareceu a linguagem escrita como complemento na representação icônica. A linguagem escrita ajudava a entender as elipses temporais, espaciais e narrativas necessárias para a condensação de uma história em poucos minutos.

Inicialmente, o uso da linguagem se limitava estritamente a alguns intertítulos, que durante a época do cinema mudo se chamavam significativamente de *legendas* e foram rebatizados como intertítulos com o nascimento do cinema sonoro. Esses intertítulos se constituíam em uma ou mais palavras escritas, normalmente em branco sobre um fundo escuro, geralmente intercaladas entre as diferentes cenas de um filme. Antes do aparecimento dos intertítulos, ficavam experimentando outras formas de letreiro. Assim, as primeiras tentativas se constituíram em sobressair as palavras de alguns personagens sobre suas cabeças, com um fundo escuro. Em outras ocasiões, congelava a cena e apareciam as palavras estampadas sobre a imagem estática (Izard, 1992). Porém, essas técnicas não se adaptavam facilmente à tradução: o intertítulo branco sobre o fundo escuro se transformou rapidamente na maneira mais fácil de reproduzir os diálogos, sendo que era muito fácil cortar e substituir por outro intertítulo na língua de chegada.

Os intertítulos não seguiam sempre os mesmos padrões homogêneos. Sua diversidade formal (icônica, de caracteres gráficos, de decoração) podia chegar à confecção de frases com erros ortográficos para retratar um sotaque especial ou uma variação linguística específica. Os expressionistas alemães, já nos anos vinte do século passado, deram um passo à frente e decidiram integrar o título na diegese fílmica, deste modo, para não interromper a narração visual. Exemplos desta técnica são os títulos que aparecem em forma de cartas, notas ou cartazes, são *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu* e *Der Letzte Man*, o que dava uma boa impressão de naturalidade ao não existir descontinuidade visual.

Existiram duas maneiras de traduzir os intertítulos: a mais fácil era simplesmente cortar a parte da tira da fita do filme onde estavam os intertítulos e substituí-los por um negativo da foto de



outro título na língua de chegada. A outra técnica consistia em que alguém traduzisse simultaneamente os intertítulos durante a projeção do filme. Esta técnica foi particularmente popular na Espanha. Buñuel menciona em suas memórias que as pessoas encarregadas de traduzir os intertítulos eram conhecidas pelo nome de explicadores, também chamados de *truchimanes*, *picoteros*, *cicerones* ou falas públicas – Fuentes-Luque (2019b) acrescenta outras denominações, como “comentarista”, “intérprete” e “leitor público”, relacionado ao México – no entanto, seu trabalho ia muito mais além, já que comentavam filmes sem intertítulos ou qualquer cena de um filme, e trabalhavam ao lado do pianista em cada sala de cinema (o mais conhecido, talvez, foi Federico Mediante Noceda, embora todos desfrutaram de muita popularidade e seus nomes apareciam nos créditos). Eles ficavam em um canto da tela, às vezes com ajuda de um bastão, sentados em uma cadeira ou percorriam os corredores dando suas explicações. Tomás Barrios, outro explicador conhecido, conta que, enquanto ficavam atrás das telas, iam simulando diferentes vozes com a ajuda de um megafone, prática que nos lembra as chamadas *fitas cantatas* brasileiras. Eles podiam até ser ventríloquos que produziam diversas vozes para diferentes personagens. Sua tradução ultrapassava as fronteiras da mera transferência linguística e cultural para entrar nos domínios da arte dramática: utilizavam diferentes artefatos para imitar os ruídos das coisas que podiam ser visto no filme, mas que não podiam ser ouvidos na tela, como buzinas para reproduzir os latidos dos cachorros ou sons de outros animais, uma roda oca de madeira com balas de chumbinho dentro para reproduzir o som do mar ou as clássicas cascas de coco para simular o galope dos cavalos (a dublagem se beneficiou de tudo isso nos anos posteriores) e até os megafones (como na experiência de Fructuós Gelabert, em Barcelona em 1906, em que colocava os explicadores no fosso da orquestra e com megafones substituíam as vozes mudas dos atores da tela). Em algumas salas do cinema, os explicadores eram escolhidos anualmente por votação entre os espectadores (Aldeguer, 2016). Na Espanha, se tem notícias de explicadores desde 1901, depois da consolidação das salas como o Cinematógrafo Universal e o Cinematógrafo Clavé, ambos em Barcelona até o ano de 1913.

2. A rápida transição do cinema sonoro: em busca de soluções imaginativas

Com a chegada do cinema sonoro, desaparecem os explicadores. O primeiro filme sonoro, com a mistura de intertítulos e alguns diálogos falados, parece que foi *O Cantor de Jazz* dirigido por Alan Crosland, foi lançado em 1927, conhecido geralmente em castelhano como *El cantor de jazz*, embora também tenha sido exibido na Espanha como *El ídolo de Broadway* (Fuentes-Luque, 2019a). No entanto, a descoberta de uma fita em 2010 na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos pode provar que foi Concha Piquer quem estreou o primeiro filme sonoro da história, em espanhol, em 1923, quatro anos antes das filmagens de *O Cantor de Jazz*. Se trata de uma fita de onze minutos de gravação que mais parece uma cena de uma peça de teatro do que de um filme propriamente dito, exibida no cinema Rivoli em Nova York naquele mesmo ano, e que Lee DeForest filmou com a Concha Piquer ainda adolescente, com monólogos recitados e estilos musicais como um *cuplé andaluz*, um *jota aragonesa* e também um *fado português*. Segundo Fuentes-Luque (2019a), houve tentativas anteriores de incorporar a realidade sonora ao filme, em uma fase de adaptação tecnológica, como apresentado na projeção do filme *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland, lançado em 1926, com o sistema Vitaphone da Warner Brothers, que consiste em projetar um filme, ouvir



um disco com a trilha sonora e os efeitos especiais simultaneamente. Seja como for, *El cantor de jazz* abriu uma nova era para a história do cinema e, consequentemente, para a história da tradução audiovisual. Em 1928, a Warner estreou o primeiro filme totalmente falado, *Luzes de Nova Iorque*.

A transição do cinema sonoro causou repulsa em toda a indústria cinematográfica. Os autores não estavam preparados para atuar com o som, sendo que suas dramatizações até o momento haviam sido de maneira exagerada para compensar a falta de diálogos no cinema mudo. Os diretores consideravam que o som poderia destruir o cinema como representação artística, como mostram Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin no conhecidíssimo *Manifesto* que apareceu na revista *Close Up* em outubro de 1928 com o título de *The Sound Film: A Statement from USSR*. Acreditava-se que, com a chegada do som, acabaria a era do esperanto universal, que supostamente significava a linguagem icônica dos filmes mudos. Para os signatários do famoso manifesto, a escrita e a palavra formavam parte integralmente da narração audiovisual, por isso não havia necessidade de escondê-las, pois acrescentavam dramaticidade ao filme. Na realidade, o mítico *Outubro*, de Eisenstein, conta com 270 intertítulos. Outros, como Louis B. Mayer, da Metro-Goldwyn-Mayer, não demonstravam ser contra, mas estavam convencidos de que a grande popularidade do cinema faria com que os espectadores aceitassem o inglês como a língua universal, da forma em que nos primeiros filmes da Metro eles exportaram sem legenda ou dublado. No entanto, a realidade prevaleceu sobre a utopia etnocêntrica e a necessidade de traduzir de alguma forma os filmes se tornou imprescindível. David W. Griffith, já em 1923, se deu conta de que somente 5% da população mundial falava inglês, e se perguntava retoricamente por que tinha que perder 95% da sua potencial audiência.

A primeira tentativa da tradução audiovisual em grande escala consistiu em realizar versões legendadas dos filmes estadunidenses em francês, alemão ou espanhol. Mas o grande problema com o que encontrou a indústria do cinema foi que, na década de 1930, milhões de espectadores ainda não sabiam ler – segundo Barzdevics (2012), na Espanha, era por volta de 25% dos homens e 40% das mulheres. Na Holanda, em 1930 e na Suécia, pouco depois, aceitaram rapidamente o sistema das legendas, dado o nível cultural que esses países já possuíam e, principalmente, o baixo custo dessa modalidade.

3. A invasão paralela da dublagem e das versões multilíngues

Com a chegada do cinema sonoro, a indústria do cinema dá o primeiro passo até a outra grande modalidade da tradução audiovisual: a dublagem. Parece que foi em 1928 quando dois engenheiros da Paramount conseguiram gravar um diálogo sincrônico com os lábios dos atores do filme *The Flyer*. Em seguida, se viu a viabilidade comercial desta modalidade. Em 1929, a Radio Pictures dublou *Río Rita* no espanhol, no alemão e no francês (Izard, 1992). A Metro, United Artists, Paramount e Fox imediatamente começaram a realizar dublagens. Mas a baixa qualidade das dublagens, também com as objeções artísticas de que rosto e voz eram inseparáveis, produziu uma reação adversa mesmo antes dos primeiros testes. A chegada do som obrigou o público a questionar a verossimilhança do cinema, suas possibilidades como criação artística e sua relação com o público.

No caso da língua espanhola, essa primeira dublagem foi mais impactante, porque pretendiam comercializá-la – de modo que sem pretensão, sendo que a dublagem assumiu o trabalho de atores



de diversas áreas que simplesmente estavam disponíveis em Los Angeles – o chamado **espanhol neutro**, um dialeto artificial criado anteriormente com a intenção de reunir as características dialetais mais significativas da língua espanhola, especialmente do território hispano-americano. Fuentes-Luque (2019a), conta que a primeira tentativa oficial de unificar o modelo da língua espanhola: em San Francisco, em 1931, foram reunidos dezesseis cônsules de diferentes países hispano falantes para determinar qual espanhol se deveria utilizar nas dublagens. Do espanhol neutro, são mostradas as dublagens de muitos longas de animação da indústria Disney, especialmente os chamados clássicos, como *Mogli: O Menino Lobo*, embora a dublagem do espanhol mais antigo – ainda reservada – de uma produção animada da Disney seja o curta-metragem *Os Três Porquinhos*, de 1933. Esta dublagem, datada no mesmo ano da estreia do curta, foi realizada no estúdio Des Réservoirs, em Paris, e mostra o porquinho mais velho e o lobo falando em espanhol peninsular, e os outros dois personagens falando um espanhol marcado com sotaque francês. O primeiro longa-metragem da Disney dublado em espanhol foi *Branca de neve e os sete anões* (1937), realizado em Los Angeles.

Rio Rita foi, então, dublada por atores hispano-americanos numa espécie de espanhol involuntariamente neutro, que pela primeira vez reunia os sotaques e expressões linguísticas latino-americanos mais difundidos. Mas, para a crítica e queixas do público hispanofalante, as produtoras americanas foram obrigadas a abandonar momentaneamente esta ideia.

Após o fracasso daquelas primeiras dublagens, quase paralelamente foi inventado um novo sistema de produção conhecido como versões multilíngues ou versões duplas. Este sistema se constituía em rodar o mesmo filme em diferentes línguas, simultaneamente ou com pouca diferença de tempo. Basicamente, era gravada uma cena em inglês e, em seguida, rodava a mesma cena em diferentes línguas, inicialmente em alemão e em francês, logo depois em espanhol e em italiano e, segundo Fuentes-Luque (2019b, p. 138), também em sueco. Às vezes, as gravações em outras línguas eram feitas depois e somente eram produzidas quando o filme norte-americano já tinha finalizado. O diretor poderia ser o mesmo, mas variava frequentemente, assim como os atores. Em alguns casos, não era assim que acontecia com os filmes míticos de Stan Laurel e Oliver Hardy, nos quais os atores cômicos aprendiam a pronunciar os diálogos em outras línguas, como o espanhol, eles os recitavam com um inevitável sotaque inglês que acrescentava mais humor ao filme, enquanto os empregados mostravam para eles os diálogos escritos em cartazes com uma espécie de transcrição fonética caseira. Grande foi o sucesso dessas versões que, em seguida às dublagens dos filmes de “Laurel e Hardy” (*O gordo e o magro*) filmes com maior duração e presença de diálogos, os dubladores espanhóis imitaram o sotaque inglês desses personagens. Com o consequente sucesso do público e da sua popularidade, este fato ficou registrado na história da dublagem espanhola.

A primeira versão multilíngue gravada neste modo integralmente em espanhol (e em outras línguas) foi *Sombras de gloria* (1930), onde os atores e técnicos repetiam cada palavra e cada movimento da câmera da versão original norte-americana *Blaze of Glory* (Izard, 1992). Em seguida, o restante das produtoras contou com sua equipe de produção em língua espanhola. Para tornar rentável o processo, em 1931 as produções das versões multilíngues foram transferidas para a Europa, nos estúdios de Joinville, ao norte de Paris, onde permaneceram até 1936.

Pouco a pouco, os espectadores mostravam mais sua preferência nos filmes estadunidenses com as estrelas de Hollywood traduzidas (quer dizer, dubladas) na sua língua do que na versão multilíngue, com atores da segunda classe, de modo que esta prática foi descartada pouco anos

depois. E os avanços técnicos auxiliaram a consolidação rápida desta modalidade de tradução para dublagem: Edwin Hopking, engenheiro da Paramount, inventou a pós-sincronização como técnica para dublar intra-linguisticamente (regravar) aqueles atores e atrizes com vozes consideradas impróprias de estrelas internacionais, ou seria para dublar cenas rodadas em lugares externos com contaminação acústica. Jakob Karol, da mesma companhia, aplicou esta técnica para substituir os diálogos originais por outros em uma língua meta diferente gravados em um filme virgem.

Esta foi tecnicamente a origem da dublagem. Os estúdios começaram a traduzir e ajustar os filmes, e com a invenção das diferentes trilhas sonoras já na década de 50 (o sistema magnético), a dublagem para outro idioma se tornou uma prática fácil e lucrativa, pois era possível gravar (e regravar quantas vezes forem necessárias) a dublagem em outra trilha sonora e projetar essa trilha simultaneamente com as trilhas de imagem e a faixa sonora do filme. A despeito de que inicialmente o público e a crítica especializada se mostraram resistentes, o avanço e a perfeição das dublagens chegaram aos *majors* ao optar quase exclusivamente por essa modalidade nos finais de 1931, o que em última análise significava a salvação de Hollywood (Cornu, 2014).

4. A dublagem na Espanha e na América Latina

O primeiro filme dublado em castelhano (espanhol peninsular) foi *Entre Duas Águas* dirigido por Marion Gering em 1931, lançado em 1932, com o título de *Entre la espada y la pared*, ainda em Joinville, onde a Paramount abriu os estúdios de dublagem para alcançar as versões das línguas europeias. O primeiro filme dublado em castelhano em território espanhol foi, *Rasputin, Dämon der Frauen*, dirigido por Adolf Trotz, lançado em 1932. O filme em espanhol foi lançado com o título *Rasputín*, dirigido por Félix de Pomés, em Barcelona, onde foi inaugurado o primeiro estúdio de dublagem com o nome de T.R.E.C.E.

A universalidade do cinema, que representava o cinema mudo e que se perdeu com a chegada do som, foi restaurada com essas modalidades da tradução audiovisual. A dublagem, por tanto, é anterior aos regimes totalitários da década de 1930 e especificamente na Espanha foi definitivamente estabelecida durante a Segunda República. Hoje em dia, a dublagem ainda guarda um gostinho de fascismo que não merece. As razões de sua impopularidade devem ser encontradas especialmente no ressurgimento do nacionalismo italiano e alemão, posteriormente copiado por países como Espanha e Japão. O governo de Hitler entendia que a grande presença de filmes americanos nas telas alemãs representava um perigo para a identidade alemã porque a exibição desses filmes implicava a importação de sua língua, sua cultura e seu pensamento. Mussolini já havia detectado esse problema antes e, durante seus anos no poder, decretou várias leis de proteção linguística, entre elas o decreto de 5 de outubro de 1933, que tornava obrigatória a dublagem de filmes estrangeiros. Governos ditatoriais como o espanhol e o japonês viram com bons olhos estas medidas e copiaram de uma ou outras leis que restringiam a entrada de filmes estrangeiros e obrigavam a dublagem desses na língua nacional. O famoso decreto de 23 de abril de 1941, ditado pelo governo de Franco, dizia em sua conhecida seção 8ª:

Está proibida a projeção cinematográfica em outro idioma que não seja o espanhol, a menos que seja autorizada pelo *Sindicato Nacional del Espectáculo*, de acordo com o Ministério da Indústria e Comércio, e desde que os filmes em questão tenham sido previamente dublados. A dublagem deverá ser feita em estúdios espanhóis localizados em território nacional e por pessoal espanhol¹ (Gubern, 1997).

Com esta lei, a indústria cinematográfica espanhola já não conseguiria competir com o cinema estrangeiro, dando-lhe a língua e a facilidade de penetração no mercado nacional (Gubern, 1975). Além disso, o Regime assegurava o controle dos conteúdos dos filmes estrangeiros, que poderia manipular caso precisasse, como nas conhecidas (e vistas com os olhos de hoje em dia, ridículas) dublagens manipuladas de *Casablanca*, *Mogambo* ou *A Dama de Shanghai*.

Enquanto isso, nos anos 40, os Estados Unidos começam a produzir dublagens em espanhol com atores e estúdios mexicanos, enquanto a indústria Disney se encarregava das dublagens de várias longas-metragens (*Pinóquio*, *Bambi*, *Dumbo*) do diretor argentino Luis César Amadori. Na América Latina, a dublagem vai aumentando rapidamente, principalmente nos estúdios mexicanos, embora paralelamente vai se instaurando uma indústria muito dinâmica também em outros países como Cuba e Porto Rico. Décadas depois, a produção industrial da dublagem se estende para outros mercados, como Venezuela nos anos 60, Argentina a partir dos anos 80 e Chile a partir da década dos 90 do século passado (Scandura, 2020). No início do novo século, uma provável redução no nível educativo em alguns países, junto com o surgimento das correntes populistas na grande parte da América Latina, deu lugar a uma mudança radical na televisão a cabo: muitos canais mudaram as legendas, que era seu tradicional método de tradução audiovisual, para a dublagem. O mesmo acontece com muitos filmes para o cinema (antes somente se dublavam os que estavam destinados a crianças), e o crescimento de dublagem desde então não parou de ser incrementado (Scandura, 2020), devido à abertura de plataformas de vídeo sob demanda em todo o continente, como meio de grande consumo.

Vinte seis anos depois, na Espanha, a ordem ministerial de 12 de janeiro de 1967 restaurou a possibilidade de oferecer filmes na versão original, embora, somente em regiões com mais de cinquenta mil habitantes e nas salas denominadas *de arte e ensaio*. Uma aposta que, com a justificativa do turismo, conseguiu em ocasiões escapar da censura. Durante os anos 30 e até meados dos 40, a Espanha, Alemanha, França e Itália dublavam todos os filmes de língua estrangeira. Dublar um filme era converter ele em um produto nacional. Ainda mais, o potencial econômico desses países permitia escolher a modalidade mais cara da tradução audiovisual em comparação à legendagem. São estes fatores que vão centrar um debate entre as diversas modalidades de tradução audiovisual, que tem geralmente sido reduzido a posições subjetivas, mal informadas, pseudointelectuais e curiosas. Sem esquecer do peso dos regimes totalitários, que vieram na dublagem o instrumento ideal que não permitiria penetrar as ideologias prejudiciais a eles mesmos (como acontece atualmente em outros países), não podemos esquecer que o hábito, já consolidado anteriormente em alguns países, o baixo nível de alfabetização da população, e possuir uma língua dominante e

¹ (N.T.) Em língua espanhola: “Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El / doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español”.

dispor dos recursos necessários para não se contentar com a legendagem, têm sido os fatores que consolidaram definitivamente a dublagem nos países mencionados.

5. O desenvolvimento histórico da legendagem

Obviamente, a dublagem não foi a única forma de traduzir o cinema. No México, por exemplo, a Lei da Indústria Cinematográfica de 1949, reformulada em 1952, estabelecia que os filmes deveriam vir no idioma original e legendados. Nos países, como Noruega, Suécia, Dinamarca, Grécia, Holanda, Bélgica ou Portugal (neste último caso, com uma ditadura militar paralela à da Espanha), a legendagem entrou como um meio barato e simples de traduzir um texto audiovisual. Por esta razão, e uma vez que superados os problemas que causavam a colocação do texto no negativo do filme original, as legendas foram inseridas de diversas maneiras: a legendagem óptica, que consistia em fotografar as legendas no idioma alvo e transmiti-las simultaneamente com os diálogos da versão original, inicialmente como slides que se sobrepunham aos intertítulos – parece que já em 1909, como relata Ivarsson (1992, p. 23) –, ou também nos diálogos após a chegada do cinema sonoro. Anteriormente, as legendas eram fotografadas em um filme independente que se projetava simultaneamente no filme original. Esse método se modernizou até fotografar as legendas em um rolo de filme e imprimi-las no mesmo filme quando este é copiado do negativo para o positivo.

Quase simultaneamente, assistimos ao nascimento da legenda mecânica, inventado pelo norueguês Leif Eriksen em 1930, que consistia em datilografar as legendas na emulsão protetora da fita cinematográfica, após um banho prévio que suavizava a referida camada. Alguns anos depois, esta foi substituída pela legendagem térmica: inventada pelo húngaro O. Turchányi, consistia em aquecer as placas das letras de forma que queimasse suavemente a emulsão da fita e gravasse os caracteres permanentemente. Também de forma quase paralela, foi inventada a legendagem química, em 1932, o qual é atribuída simultaneamente ao húngaro R. Hruska e ao norueguês Oscar I. Ertnaes. Este método consiste em cobrir a tira de filme com uma fina camada de cera ou parafina e imprimir as letras, previamente aquecidas a cerca de 100 graus Celsius. As letras derretem a camada de cera e deixam sua marca na parte inferior da moldura. Nos estágios iniciais deste método, o filme era coberto com água sanitária para ajudar a dissolver a emulsão. A qualidade das letras é superior à obtida por outros métodos e este sistema mais modernizado continuou sendo utilizado em diversos países quase até os dias de hoje.

Décadas depois, em 1984, o arquiteto italiano Fabrizio Fiumi criou também a legenda eletrônica, registrada com a marca Softitler, e colocou em prática um ano depois, que consistia na transmissão simultânea das legendas em uma tela eletrônica junto com a tela do cinema (esta tela pode ficar debaixo da tela onde é exibido o filme, em cima dela ou ao lado). A legenda por laser, inventada pelo francês Denis Auboyer e comercializada a partir de 1988, substituiu as anteriores e se utilizou até agora junto com a legenda eletrônica. Consiste em um feixe de laser, controlado por um computador, que queima a fita com maior precisão, qualidade, rapidez e menos danos que os demais métodos citados. Por último, nos atuais festivais de cinema de Espanha, bem como nas cinematecas, se utiliza a legendagem eletrônica na projeção de vídeo, o método mais moderno e limpo, que consiste em sobrepor as legendas das imagens apenas durante a projeção do filme, sem danificar o filme cinematográfico. Esta técnica, que joga as legendas a partir de um computador e de



um projetor, permite legendar a mesma cópia em idiomas que desejar, e ainda legendar cópias de filmes que já contenham legendas químicas ou a laser, numa pequena tela auxiliar.

O primeiro filme legendado em outra língua, da forma que conhecemos a legendagem hoje, parece ter sido em *A Última Canção* dirigido por Al Jonson, lançado em 1929. Nesse mesmo ano, o filme foi projetado em Copenhague com legendas em dinamarquês (Ivarsson, 1992, p. 23). O simbólico *El cantor de jazz* dirigido por Alan Crosland, lançado em 1927, originalmente composto por diálogos e de intertítulos, foi traduzido para a língua francesa dois anos depois e foi projetado com intertítulos em francês (que substituíram os intertítulos em inglês da versão original) e com legendas em francês dos diálogos em inglês, projetados na lateral da tela. Ainda não está claro a data em que as legendas ficaram sobrepostas às imagens. O que realmente sabemos é que inicialmente somente se inseriam poucas legendas nos filmes, e não eram traduzidas a grande parte dos diálogos, até que a pressão do público para entender tudo o que neles era dito convenceu as distribuidoras a acrescentar gradualmente mais legendas até que todos os diálogos foram traduzidos. Foi a companhia Exclusivas Diana a primeira a legendar filmes estrangeiros na Espanha. Segundo Fuentes-Luque (2019b), alguns estúdios como CEA (1932), Ballesteros (1933), MGM Ibérica (1933), Fono España (1933), Lepanto (1935), Roptence (1935), Cine-Arte (1935), Voz de España (1935) e Acústica S. A. (1935) foram quem começou legendando filmes, mas logo mudaram a legendagem para a dublagem, dado ao grau de analfabetismo da população e o desejo de atingir um público maior. Na Argentina, o primeiro filme legendado em espanhol foi *The Broadway Melody* dirigido por Harry Beaumont, lançado 29 de agosto de 1929, com um notável sucesso (Fuentes-Luque, 2019b, p. 148). Na televisão, a legendagem é tão antiga quanto o próprio meio, já que em 14 de agosto de 1938 a BBC exibiu na Grã-Bretanha o filme alemão *O Estudante De Praga* (1935) com legendas em inglês.

6. A evolução da tradução audiovisual na Espanha

Na Espanha, a seguinte mudança histórica com impacto notável na indústria da tradução audiovisual foi o aparecimento, na década de 80, das fitas VHS e das videolocadoras e, imediatamente, das novas televisões regionais, que em apenas alguns meses aumentaram o volume da dublagem (e, então, em muito menor grau, o da legendagem). Logo depois, com apenas uma década de diferença, e menos ainda no caso das últimas televisões regionais com língua própria, a irrupção dos canais de televisão privados iria marcar um antes e um depois neste setor empresarial. Nas décadas de 50 e 60, por exemplo, foram dublados cerca de 50 partes (partes da tradução agrupadas de acordo com diferentes critérios econômicos e narrativos para estruturar e facilitar a dublagem dos diálogos na cabine acústica), enquanto no início do novo século alguns autores afirmam que já estão dublando 150 partes por dia (Cámara, 2012). Os autores Pera (2012) e Cámara (2012), estimam um aumento de 900% no número de atores e atrizes dubladores nessas duas décadas. Cámara (2012), por exemplo, estima que existiam cerca de 200 dubladores na Espanha, até que depois das décadas de 80 e 90 esse número chegou a 2.000. E este aumento, naturalmente, produziu uma mudança nos negócios, de produção artesanal para a produção industrial.

O orçamento para uma dublagem, hoje em dia, é calculado mais ou menos entre 12 mil euros por longa-metragem para TV, DVD ou plataforma de distribuição de vídeo sob demanda. Para o Blog EDM (2019), o valor varia:



Entre 35 mil a 40 mil euros. É o preço mais barato nos grandes países da União Europeia onde existe uma tradição de dublar. Assim, na Alemanha e Itália, este custo médio sobe 50%, até 60.000 euros, segundo um estudo encomendado pelo *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA)*².

Quando o investimento total na produção de um filme está entre dois a três milhões de euros para as produções mais artesanais ou de autor. Comparativamente ao custo de legendar um filme, que se estima em cerca de 3.000 ou 4.000 euros, a dublagem representa um gasto que só se justifica pelo impacto econômico que previsivelmente poderá ter em relação à versão legendada.

No que diz respeito ao *voice-over*, Barzdevics (2012) salienta que a sua introdução na Espanha ocorreu com os primeiros documentários NO-DO na década de 40, na tradução em que foi feita das intervenções de jornalistas estrangeiros no documentário em questão, o *voice-over* apareceu, no início, quase dez segundos após as referidas intervenções. Enquanto o chamado método Gavrilov ou dublagem russa (sinônimo de *voice-over*) foi imposto em todos os países da antiga União Soviética desde o início do cinema sonoro como método de uma tradução padrão, em nosso país ele se consolidou a partir das primeiras transmissões da TVE no final dos anos cinquenta, mas nunca para as produções de ficção.

A legendagem, por sua vez, viu o seu volume de trabalho aumentar notavelmente na década de 90, com o aparecimento dos chamados multiplex nos centros urbanos de todo o território espanhol. Mas o seu estabelecimento definitivo ocorreu com a digitalização: a chegada do DVD, depois do Blu-Ray e finalmente da TDT³, juntamente com o recente aparecimento das plataformas de vídeo sob demanda, criaram um mercado de legendagem comparável ao da dublagem, se não com maior volume.

A acessibilidade⁴ significou outro aumento nos negócios no atual mercado da tradução audiovisual. Da mesma forma, os profissionais de todas as modalidades de tradução audiovisual, da clássica à mais moderna, se uniram numa associação para defender os seus direitos e para divulgar as suas preocupações e criar uma comunidade que zela pelos seus interesses: a *Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España (ATRAE)*.

Atualmente, é importante destacar que tanto a dublagem quanto a legendagem evoluíram, principalmente no campo tecnológico. Hoje em dia, as novas mídias em que são exibidas legendas (televisão, smart TVs, DVDs, computadores, tablets, celulares etc.) trazem novas formas de dublar e de legendar, auxiliadas pelas novas tecnologias e pela revolução digital, basicamente a ativação e inserção de arquivos eletrônicos de legendas ao vídeo, previamente gerados por programa de legendagem, que são ativados ou desativados a critério do consumidor. A tecnologia digital e o armazenamento em nuvem permitem trabalhar com mais rapidez e, acima de tudo, com maior precisão. O fato de ter múltiplas faixas de gravação ou mesmo poder manipular posteriormente as

² (N.T.) “Entre los 35 000 y los 40 000 euros. Se trata del precio más barato de los grandes países de la Unión Europea donde hay tradición de doblar. Así, en Alemania e Italia, este coste medio se eleva un 50%, hasta los 60 000 euros, según un estudio encargado por el Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales (ICAA)”.

³ (N.T.) Televisão Digital Terrestre.

⁴ (N.T.) No texto-fonte contém um link para acessar o texto de Lourdes Lorenzo e Ana Pereira: “Historia de la Accesibilidad a los Medios”. Disponível em: https://phite.upf.edu/hite/siglo-xx-xxi/lorenzo_pereira/.

gravações com programas de computador permite reduzir tempo, custos e pequenos defeitos sonoros ou de pronúncia, ou gravar um programa com atores que vivem em países diferentes, a tão chamada dublagem colaborativa em espanhol, típica da América Latina.

Se realmente houve uma mudança drástica na tarefa diária do tradutor, esta foi sem dúvida a causada pelo surgimento das novas plataformas de vídeo sob demanda, ou serviços de *streaming*. Entre eles, vale destacar, sobretudo, a Netflix, mas também Disney+, HBO e Amazon. Estas plataformas invadiram com força o mercado audiovisual, alteraram os nossos hábitos de consumo (deixamos de estar sujeitos aos horários e ao tipo de programação decididos pelos diferentes canais de televisão; escolhemos como usuários o que ver e quando ver) e também hábitos de tradução variados, tanto em termos de consumo como da prática profissional.

No que diz respeito ao consumo de traduções, agora qualquer usuário subscrito numa destas plataformas pode normalmente escolher se pretende visualizar um produto que é dublado, legendado, dublado e legendado ao mesmo tempo, audiodescrição para deficientes visuais, *Closed Caption* para pessoas com baixa visão, para a população migrante ou pessoas que queiram aprender idiomas, legendado para estes grupos e a audiodescrição ao mesmo tempo, etc. Além destas combinações, dependendo da zona geográfica em que nos encontramos, temos acesso à dublagem e legendagem em vários idiomas, com os quais podemos escolher outros idiomas para ver o vídeo, ou mesmo assisti-lo dublado em um idioma e legendado em outro. A digitalização significou, sem dúvida, um passo firme a favor da democratização dos hábitos de consumo, a chamada *demotic turn* (Pérez-González, 2014).

Quando se trata de práticas de tradução, essas grandes corporações também possuem sua própria guia de estilo, que qualquer prestador de serviços deve seguir. Os tradutores, que trabalham diretamente para a empresa ou para agências intermediárias, devem seguir estas guias de estilo. Chama a atenção, por exemplo, o número máximo de caracteres que a Netflix permite por linha em legendas (42), incluindo espaços e sinais de pontuação. Este comprimento contrasta fortemente com os comprimentos máximos historicamente estabelecidos nesta profissão e, portanto, também com os comprimentos ensinados em universidades e cursos de formação.

Hoje em dia, diversas plataformas permitem que criadores de conteúdo legendem seus produtos de pelo menos três maneiras diferentes. O próprio criador pode legendar seu vídeo, pode contratar um tradutor profissional ou uma agência de tradução, ou pode disponibilizar a qualquer usuário, ou espectador a ferramenta de tradução no site correspondente. Isto é conhecido como *crowdsourcing*, ou tradução colaborativa ou comunitária, em que a tradução é realizada por um grande grupo de voluntários ou profissionais do setor, com ou sem remuneração (Balcells, 2010). As legendas colaborativas surgem pela necessidade de traduzir um texto audiovisual com qualidade e rapidez: a qualidade é geralmente garantida pelo conhecimento especializado dos membros da comunidade sobre o vídeo e seu conteúdo (por serem profissionais no assunto em que é legendado ou porque são fãs do mesmo), e a rapidez é garantida pelo número de tradutores envolvidos na legendagem, normalmente elevado. A tradução comunitária gera muita polêmica entre os profissionais, principalmente nos casos em que os clientes não pagam pelas traduções, apesar de obterem algum tipo de lucro ou benefício com elas. Qualquer pessoa pode colaborar numa tradução comunitária, tanto profissionais como amadores.



Ooona e Zoo Digital, entre outras empresas, também criaram ferramentas profissionais que dispensam download de programas. Qualquer tradutor pode se cadastrar para trabalhar online e suas traduções ficam armazenadas na nuvem para posterior utilização por outros profissionais ou amadores. Esse material pode então ser utilizado no desenvolvimento de memórias de tradução que, por sua vez, beneficiam outras legendas e dublagens.

A tradução automática é, de facto, o próximo nível na automatização dos processos de tradução (Chaume, 2019). A tradução automática ainda não penetrou no setor da tradução audiovisual, mas para muitos investigadores, num futuro próximo fará parte da cadeia de trabalho de legendagem e localização de jogos (Etchegoyhen et al., 2013), e posteriormente na dublagem (Amazon Web Services já deu os primeiros passos nessa direção). Díaz-Cintas (2015, p. 639) analisa os dois projetos que mais geraram expectativas em nossa área e que, no entanto, falharam em seus objetivos: MUSA (MUltilingual Subtitling of multimediA content) e eTitle. Posteriormente, a Comissão Europeia fundou o projeto SUMAT (Subtitling by Machine Translation), cujo principal objetivo é utilizar os arquivos de legendas das empresas que participam do projeto para construir um grande corpus de legendas alinhadas e assim alimentar uma grande memória que posteriormente servirá para legendagens futuras. Desde 2009, Google e YouTube oferecem um sistema de legendagem automática em seus vídeos, que pode ser ativado e desativado diretamente na interface do player de vídeo. De acordo com seus criadores: “As legendas não só ajudam os surdos e deficientes auditivos, mas com a tradução automática, também permitem que pessoas em todo o mundo acessem conteúdo de vídeo em qualquer um dos 51 idiomas”⁵ (Harrenstien, 2006). Para eles, o fato de que a cada minuto são transferidas no YouTube vinte horas de vídeo, portanto, é mais do que suficiente para tornar estes vídeos acessíveis para as comunidades com deficiência auditiva e para todas as pessoas que não falam a língua do vídeo. O Google desenvolveu um sistema de reconhecimento de voz para o idioma inglês, sendo o que o YouTube usa para reproduzir as legendas. Essas legendas podem ser feitas downloads, editá-las e reenviá-las com correções pelo próprio proprietário do vídeo.

7. Conclusões

A tradução audiovisual, denominada localização de conteúdos audiovisuais ou acessibilidade aos meios de comunicação, dependendo do ponto de vista adotado (acadêmico, industrial ou sociológico, respectivamente), já conta com mais de um século de prática profissional e, recentemente, atribuído um volume de trabalhos científicos e a produção acadêmica que tem contribuído para tornar visível e empoderar esta prática profissional, que até muito recentemente estava reduzida a círculos profissionais herméticos e cujas práticas eram transmitidas de professor a aprendiz com uma elevada dose de prescritivismo. A história da tradução audiovisual nos ensinou que, em particular, as revoluções que observamos nas suas práticas e a evolução da profissão e da disciplina estão sempre ligadas às mudanças na tecnologia. Os filmes mudos já exigiam tecnologia para a tradução de seus intertítulos. O cinema sonoro tornou necessário a invenção de novas formas de tradução. A irrupção de novos suportes levou à explosão de várias modalidades de tradução para

⁵ (N.T.) “Captions not only help the deaf and hearing impaired, but with machine translation, they also enable people around the world to access video content in any of 51 languages”.

satisfazer os gostos dos consumidores. O surgimento de novos canais de TV e de televisões regionais teve um impacto notável no volume de trabalho em todos os tipos de tradução, na adesão a novas convenções e na tradução para todas as línguas. As novas plataformas de *streaming* também mudaram os nossos hábitos no que diz respeito ao consumo de traduções, não só pela possibilidade de escolher a modalidade a qualquer momento (e onde e como consumir essas traduções), mas também pelas novas possibilidades de interagir com as traduções oficiais e amadoras, assim como com outros usuários das traduções nas redes sociais. A dublagem e a legendagem na nuvem estão ganhando força na indústria de localização de conteúdo audiovisual. O impacto da tradução automática em todas as modalidades, das tecnologias que permitem a manipulação das imagens para conseguir o ajuste labial no caso de dublagens ou videogames, ou das vozes artificiais para a audiodescrição, ainda não está consolidado em nosso campo, mas significarão os seguintes marcos tecnológicos e, conseqüentemente, os seguintes pontos de reflexão, na evolução profissional e acadêmica deste campo.

Referências

- Aldeguer, S. (2016). *Anécdotas (casi todo lo que siempre quiso saber sobre el doblaje y nunca se atrevió a preguntar)*. Círculo Rojo.
- Balcells, J. (2010). CT3: Traducción comunitaria, colaborativa y crowdsourcing (I). *Blog Méteme: Tecnología y traducción*.
- Barzdevics, I. (2012). Un recorrido por la voz superpuesta. In J. J. Martínez Sierra (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos* (pp. 57–68). PUV.
- Blog EDM. (2019). España ofrece el doblaje más barato de los grandes países de la UE. *Blog EDM: Escuela de Doblaje de Madrid*.
- Cámara, G. (2012). El doblaje: definitivamente sí. In J. J. Martínez Sierra (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos* (pp. 39–44). PUV.
- Chaume, F. (2019). Mirando hacia el futuro. In G. Torralba Miralles et al. (Eds.), *La traducción para la subtitulación: mapa de convenciones* (pp. 167–179). Universitat Jaume I.
- Chaume, F. (2020). Historia de la traducción audiovisual. In F. Lafarga & L. Pegenaute (Dir.). *Portal de Historia de la Traducción en España*. <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/chaume/>.
- Cornu, J.-F. (2014). *Le doublage et le sous-titrage: Histoire et esthétique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Díaz-Cintas, J. (2015). Technological Strides in Subtitling. In C. Sin-Wai (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Technology* (pp. 632–643). Routledge.
- Etchegoyhen, T., Fishel, M., Jiang, J., & Maučec, M. S. (2013). SMT Approaches for Commercial Translation of Subtitles. In K. Sima'an et al. (Eds.), *Proceedings of the XIV Machine Translation Summit* (pp. 369–370).
- Fuentes-Luque, A. (2019a). An Approach to Audio-Visual Translation and the Film Industry in Spain and Latin America. *Bulletin of Spanish Studies*, 96(5), 815–834. <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1605711>
- Fuentes-Luque, A. (2019b). Silence, Sound, Acents: Early Film Translation in the Spanish-Speaking World. In C. O'Sullivan & J.-F. Cornu (Eds.), *The Translation of Films, 1900–1950* (pp. 133–150). Oxford University Press. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266434.003.0008>
- Gubern, R. (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Euros.
- Gubern, R. (1997). Voces que mienten. In A. Ávila Bello (ed.), *La censura del doblaje cinematográfico en España* (pp. 11–17). Cims.



Harrenstien, K. (2006). Finally, Caption Playback. *Official Google Video Blog*.
Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. TransEdit.
Izard, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Centre d'Investigació de la Comunicació.
Pera, J. (2012). El mundo del doblaje: Reflexiones de un actor. In J. J. Martínez Sierra (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos* (pp. 45–47). PUV.
Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge.
Scandura, G. (2020). Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series de ficción infantiles y juveniles: ¿estandarización, política lingüística o censura? [Tesis de Doctorado]. Universitat Jaume I. <http://hdl.handle.net/10803/671587>

Notas

Direito de primeira publicação

O artigo aqui traduzido foi publicado inicialmente no *Portal de Historia de la Traducción en España*, dirigido por Francisco Lafarga e Luis Pegenaute, em 2020, sob o título “Historia de la traducción audiovisual” (Chaume, 2020).

Referência do texto-fonte

Chaume, F. (2020). Historia de la traducción audiovisual. In F. Lafarga & L. Pegenaute (Dir.). *Portal de Historia de la Traducción en España*. <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/chaume/>.

Autorização de tradução

A presente tradução foi autorizada pelo autor Frederic Chaume, por meio de e-mails enviados em 19 de julho de 2023, bem como pelos diretores do *Portal de Historia de la Traducción en España*, Francisco Lafarga e Luis Pegenaute, por meio de e-mails enviados em 07 de setembro de 2024.

Conjunto de dados de pesquisa

Não se aplica.

Financiamento

A presente tradução foi possível graças à bolsa de mestrado da Capes recebida pela tradutora.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os autores e tradutores cedem à *Cadernos de Tradução* os direitos exclusivos de publicação da tradução em língua portuguesa, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial nesta revista. Os tradutores, em consenso com os autores, têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (por exemplo: publicar em repositório institucional, em website pessoal, em redes sociais acadêmicas, publicar uma tradução, ou, ainda, republicar o trabalho como um capítulo de livro), com reconhecimento de autoria da tradução e publicação em língua portuguesa nesta revista.

Publisher

Cadernos de Tradução é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina. A revista *Cadernos de Tradução* é hospedada pelo [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores e tradutores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.



Cadernos de Tradução, 44, 2024, e99043
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2024.e99043>

Editores de seção

Andréia Gueirini – Willian Moura

Revisão de normas técnicas

Alice S. Rezende – Ingrid Bignardi – João G. P. Silveira – Kamila Oliveira

Histórico

Recebido em: 13-03-2024

Aprovado em: 10-09-2024

Revisado em: 25-09-2024

Publicado em: 10-2024



Cadernos de Tradução, 44, 2024, e99043
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN 2175-7968
DOI <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2024.e99043>