

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU* EM
COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS

MICHAEL PIZZATTO BAHR

EL CHAVO DEL OCHO/CHAVES:
TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, DUBLAGEM

CURITIBA

2014

MICHAEL PIZZATTO BAHR

***EL CHAVO DEL OCHO/CHAVES:*
TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, DUBLAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens, na área de concentração: Cinema.

Orientador: Prof. Dr. José Gatti

CURITIBA
2014

BAHR, Michael Pizzatto.

Dissertação apresentada à Universidade Tuiuti do Paraná para a obtenção do Título de Mestre em Comunicação em Linguagens – Linha de Cinema.

Qualificado em: 29 de agosto de 2013.

Defendida em: 27 de março de 2014.

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Gatti, Instituição: Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

Orientador

Prof.a. Dr.a Graziela Bianchi, Instituição: Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Prof. Convidado do Programa

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira, Instituição: Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

Prof. Convidado do Programa

Prof.a. Dr.a Mônica Fort: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof. Convidado Externo

TERMO DE APROVAÇÃO

MICHAEL PIZZATTO BAHR

EL CHAVO DEL OCHO/CHAVES: TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, DUBLAGEM

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens na área de concentração: Cinema, do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, _____ de _____ de 2014

Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu*

Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof. Dr. José Gatti

Para **Suzy Maria Curti**, por todo amor, respeito e
compreensão, você me conduz a vitória.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, aos professores **Prof. Dr. Fernando Andacht** e a **Prof.^{a.} Dr.^{a.} Sandra Fischer** que mostraram como levar o conhecimento de uma forma tão bela e encantadora para os alunos, e em especial ao meu orientador **Prof. Dr. José Gatti**, que fez mais que orientar: foi um incentivador, o comandante “linha dura”, necessário para a conclusão deste trabalho. À **Prof.^{a.} Dr.^{a.} Mônica Fort**, que me acompanha desde 2001, quando já gostaria de escrever sobre *Chaves* na especialização; sua contribuição foi imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho. À **Prof.^{a.} Dr.^{a.} Graziela Bianchi**, uma grata surpresa no final do curso, compondo a banca de qualificação e apontando os erros que tentei solucionar da melhor forma possível.

Aos meus amigos de mestrado, **Juliana de Souza**, pelos alertas de entrega de trabalho, congressos e conversas desesperadoras sobre os nossos projetos, obrigado por todo o suporte durante estes dois anos; ao **Roberto Svolenski**, amigo de décadas que ingressou no programa junto comigo e deixou as aulas mais divertidas, proporcionando filmes impossíveis de serem encontrados. Aos grandes colegas **André Santini**, pelas conversas e risadas necessárias para o alívio do *stress*, **Adriana Coca**, pelo carinho e lembranças do *Chaves*, **Bruno Mendonça**, pelas dicas de autores, sem esquecer dos roncos em sala de aula, **João Henrique Nadal**, pelas conversas de filmes, rock e jogos, **Lucília Alencastro**, incentivadora como a pioneira a se tornar mestre na turma, **Rodrigo Oliva**, pelas brilhantes apresentações sobre os temas de videoclipes, e aos colegas **Adriana Rodrigues Suarez**, **Ana Melech**, **Carla Feitosa**, **Cristina Mendes**, **Diocianne Moura**, **Emilene Novak**, **Flávia Bespalhok**, **Hélcio Fabri** e **Letícia Hermman** que tornaram esta trajetória importante, pelo aprendizado e reflexões em sala de aula.

Agradeço imensamente ao meu melhor amigo **Ronaldo Bolhke**, uma amizade que ultrapassa duas décadas, por me ajudar a construir e estruturar melhor as ideias neste processo final de trabalho; saber que nossa amizade é renovável foi o maior presente de todos.

Muito obrigado aos amigos, que entendiam os dias de desespero, **Evandro Zatti**, **Marcos Camillo da Silva**, **Maicon Jhony de Oliveira**; agora é hora de voltar a incomodar vocês.

Também devo e muito a minha namorada **Suzy Curti**, que me estende a mão em qualquer situação, mesmo não sabendo como resolver de imediato os problemas, e me mostrando como se constrói e renova um amor a todo momento. Uma pessoa única em minha vida, que foi fundamental para a minha estrutura emocional neste trabalho.

E por fim, a essência da minha vida, as pessoas que construíram a minha educação, que me deixaram um legado para eu passar aos meus descendentes. O motivo de eu estar em um programa de mestrado é dar orgulho a vocês, meus eternos pais, **Jussara Maria Pizzatto Bahr e Rogério Castro Bahr**. Nós nos veremos algum dia, contando as novidades. Amo vocês.

EPÍGRAFE

"Lo que he hecho toda mi vida es divertir sanamente. La respuesta es una expresión de triunfo del ser humano, el hombre ríe porque comprende el chiste."

"Hay escritores que vierten palabras que suenan muy importantes, pero que en el fondo no tienen nada. Yo intenté sintetizar lo más posible, no sólo para llegar a todo el mundo, sino, sobre todo, a la gente sencilla, que es a la que más falta le hace".

Roberto Bolaños, *Vida y magia del comediante más popular de América*, 2012

RESUMO

A dissertação se propõe a pormenorizar o processo de dublagem do seriado mexicano *El Chavo del Ocho/Chaves* no que diz respeito às relações entre a língua original da obra e aquela na qual foi vertida, a produção de sentidos, a compreensão da voz, traduzida e adaptada para uma voz brasileira, a dublagem. A pesquisa tem como foco um estudo de caso, analisando a fala/tradução de um enunciado mexicano para uma adaptação/fala de um enunciado em língua portuguesa. A dublagem é elemento essencial neste estudo, de modo a examinar como os valores de uma nação são apresentados em uma cultura com crenças diferenciadas. Ao se estudar a dublagem, faz-se necessária uma discussão sobre o termo “tradução”, além da abordagem do conceito de dialogismo e da técnica do sincronismo labial. O dublador também ganha espaço neste estudo, apresentando-se as funções e características da profissão. Acredita-se na importância do estudo da dublagem, considerando-se que ela é fator indispensável para que grande parte da população tenha acesso aos programas estrangeiros. Este trabalho teve como base os estudos de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Jésus-Martin Barbero, Roland Barthes, Stuart Hall.

Palavras-chave: *Chaves*, *El Chavo del Ocho*, dublagem, tradução, adaptação.

ABSTRACT

The dissertation aims to detail the process of dubbing the Mexican series *El Chavo del Ocho / El Chavo*, the relationship between the original tongue in which the show was produced and its version in Portuguese, understanding voice, translated and adapted for a Brazilian voice, the dubbing. The research focuses on a case study, analyzing the speech / translation of a enunciation to an adaptation Mexican / Brazilian speaks of an utterance. Dubbing is essential in this study, in order to examine how the values of a nation are presented in a culture with different beliefs. By studying the process of dubbing, it's necessary a discussion of the term "translation", in addition to traditional concepts such as dialogism and lip sync. The dubber also has space in this study, performing the functions and features of profession. This work shows the importance of the study of dubbing, considering that it's indispensable for a large part of the population to have access to foreign shows. This dissertation was based on studies of Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Jésus-Martin Barbero, Roland Barthes and Stuart Hall.

Keywords: *Chaves*, *El Chavo del Ocho*, dubbing, translation, adaptation.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 FRAME DO FILME EL CHANFLE	30
FIGURA 2 FRAMES DO EPISÓDIO VAMOS AO CINEMA	31
FIGURA 3 COMPARAÇÕES DOS FRAMES DOS EPISÓDIOS SEMELHANTES DE 1975 e 1979	70
FIGURA 4 FRAMES DO EPISÓDIO LOS INSEPTOS DEL CHAVO (1975)	76
FIGURA 5 FRAMES DO EPISÓDIO LOS INSEPTOS DEL CHAVO (1979)	81
FIGURA 6 COMPARATIVO ENTRE GUAJALOTE E SARACURA	84
FIGURA 7 COMPARATIVOS ENTRE OS EPISÓDIOS LOS INSEPTOS DEL CHAVO	86
FIGURA 8 FRAMES DO EPISÓDIO LOS INSEPTOS DEL CHAVO (1975)	89
FIGURA 9 FRAMES DO EPISÓDIO LOS INSEPTOS DEL CHAVO (1975)	91

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	A TELEVISÃO	17
2.1	A TELEVISÃO NO BRASIL	18
2.2	DO BAÚ AO SBT: A TRAJETÓRIA DE SILVIO SANTOS	20
2.3	A PARCERIA ENTRE SBT E TELEVISA.....	23
2.4	ROBERTO GÓMEZ BOLAÑOS	27
2.5	<i>EL CHAVO DEL OCHO</i>	33
2.6	A DUBLAGEM NO BRASIL	38
2.7	MARCELO GASTALDI E A DUBLAGEM DO SERIADO <i>CHAVES</i>	39
3	O PROCESSO DA DUBLAGEM.....	44
3.1	LÍNGUA E FALA	44
3.2	PRODUÇÃO DE SENTIDOS	46
3.3	A VOZ	48
3.3.1	<i>A compreensão da voz</i>	49
3.4	TRADUÇÃO	55
3.4.1	<i>Tradução no humor</i>	57
3.4.2	<i>Tradução Audiovisual</i>	59
4	ANÁLISE.....	64
4.1	O SIGNIFICADO DOS NOMES DOS PROTAGONISTAS PARA O SERIADO MEXICANO E PARA A TRADUÇÃO BRASILEIRA	65
4.2	RELAÇÕES INTERTEXTUAIS DO SERIADO ORIGINAL PARA O SERIADO DUBLADO	66
4.2.1	<i>Os episódios semelhantes</i>	67
4.2.2	<i>Los inseptos del chavo (Os inseptos do Chaves)</i>	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
6	REFERÊNCIAS.....	95

1 INTRODUÇÃO

No ano de 2004, a *Asociación a Favor de lo Mejor*, uma agremiação civil mexicana que se atribui a missão de “elevar a qualidade dos conteúdos dos meios de comunicação”, concedeu ao seriado *El Chavo del Ocho* o *Premio Qualitas*, considerando a obra como o programa de entretenimento de maior destaque no ano de 2004¹. O garoto atrapalhado interpretado pelo ator mexicano Roberto Gómez Bolaños já havia passado mais de trinta anos sem envelhecer nas telas do país e a premiação de 2004 não era exatamente uma novidade para ele: desde o início de sua produção, em 1972, os índices de audiência da série se mostravam elevados, a tal ponto que a emissora de televisão que detinha os direitos sobre a obra a considerava como seu cartão de visitas no que diz respeito à política de exportação do produto para outros países hispanófonos da América Latina: em pouco tempo, a audiência da série no continente ultrapassara a marca dos trezentos e cinquenta milhões de espectadores por semana². As razões de tamanho sucesso foram especuladas pelo próprio Bolaños: trata-se de contar “com humor e simplicidade as venturas e desventuras de uma típica vizinhança latino-americana de classe média baixa dos anos 1970”. (KASCHNER, 2006, p.53)

As razões de ordem geográfica e cronológica interessam, pois, ao menos sob certo aspecto, são índices que contribuem para vislumbrar a fisionomia de uma dada situação sociocultural, para compreender as razões pelas quais uma obra audiovisual – que se inscreve nesse mesmo contexto e dialoga com ele, é um seu produto ao mesmo tempo em que contribui para produzi-lo – é objeto de identificação, de empatia por parte de seu público. Roberto Gómez Bolaños concebeu uma modalidade de diálogo com uma multidão de habitantes das típicas vizinhanças latino-americanas da década de 1970. Uma modalidade audiovisual de diálogo, ressalte-se. Trata-se, portanto, de um fenômeno representante da cultura de massas, um produto da comunicação audiovisual para as massas, a qual conseguiu exercer grande fascínio desde que o cinema a inaugurou.

Jesús Martin-Barbero afirma que o cinema angariou a paixão das massas por conta de uma “secreta irrigação de identidade que se processava” entre espectador e obra. Foi essa identificação, e não o juízo de valor, quem garantiu o sucesso do cinema entre as classes

¹ A reportagem que dá conta da premiação foi publicada em 15 de dezembro de 2004, no site: <<http://www.esmas.com/espectaculos/farandula/413084.html>>. Acessado em 14.01.2014

² *Hoy cumple cuarenta años el Chavo del 8*, reportagem veiculada pelo periódico mexicano *Excelsior*, em 19 de junho de 2011, disponível em: <<http://www.excelsior.com.mx/node/745890>>. Acessado em 14.01.2014

populares. (MARTIN-BARBERO, 1987, p.198). Com o cinema, criou-se uma nova forma de mimetizar condutas e costumes humanos, a qual, por sua vez, refluuiu sobre a sociedade, influenciando os indivíduos, promovendo mudanças profundas em suas vidas. Com o cinema sonoro³, a representação do humano vertida para a tela ganhou a possibilidade de explorar elementos de ordem psicológica, cultural etc. relacionados à voz. A televisão, cujos protótipos surgiram ainda na década 1920, mas que se popularizou após seu estabelecimento comercial a partir do final da década de 1950, deu novas e grandes dimensões ao processo de produção e transmissão dessas representações. (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p. 15)

Por definição, as matérias-primas com que lida a arte de produção audiovisual são a imagem e o som. No âmbito deste estudo, importa o modo pelo qual os componentes imagéticos e sonoros, sobretudo os últimos, são trabalhados para produzir os sentidos que operam na relação dialógica estabelecida entre obra e telespectador: gestos e expressões faciais podem comunicar conteúdos psicológicos relevantes para esse mesmo diálogo, bem como a escolha de certos elementos de cenário, de figurino etc., podem denunciar traços culturais que colaboram com o mesmo fim. O mesmo se pode dizer da presença de certas realidades sonoras, particularmente a voz humana e elementos que lhe dizem respeito: a linguagem, o idioma, a produção de sentido, a cultura. O seriado concebido, produzido e protagonizado por Roberto Gómez Bolaños, *El Chavo del Ocho*, é o objeto da análise desses elementos neste estudo.

Sustentam a observação desses mesmos elementos as noções de “enunciado” e “comunicação” em Mikhail Bakhtin; as de “língua” e “fala” segundo Roland Barthes e outras, as quais colaboram para responder a uma das questões fundamentais deste estudo: como a comunicação verbal possibilita a veiculação de significados numa peça audiovisual, e, portanto, o estabelecimento do diálogo entre audiência e autor?

A resposta dessa mesma questão é um fator importante na compreensão das razões pelas quais o seriado mexicano *El Chavo del Ocho* fez tanto sucesso em tantas “vizinhanças” – *vecindades* ou *vecindarios*⁴ –, semelhantes àquela retratada na obra, espalhadas pela porção hispanófona da América Latina. A voz, no sentido que Bakhtin dá ao termo⁵, tem papel

³ A voz foi incorporada ao cinema em 1927, e houve uma séria controvérsia a respeito do tema, a qual será abordada neste estudo.

⁴ *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014. Disponível em : <<http://www.rae.es>>. Acesso em 02 jan 2014.

⁵ “O sentido da voz em Bakhtin é mais de ordem metafórico, porque não se trata da emissão vocal sonora, mas da maneira semânticosocial depositada na palavra”. (DAHLET, p. 264)

preponderante neste estudo, pois traz em si camadas e mais camadas de conteúdos de ordens diversas: social, cultural, psicológico.

Há, no entanto, outra variável na equação que se desenha: *El Chavo del Ocho* rapidamente converteu-se num fenômeno midiático em escala mundial, sendo assistido por milhões de pessoas em países de culturas tão distintas quanto o são o Brasil, o Marrocos e a China, por exemplo⁶. Uma obra que se fizesse tão devedora da língua em que foi produzida dificilmente teria alguma chance de ser bem sucedida em culturas tão diversas.

No entanto, uma técnica que nasceu quase que na mesma época do surgimento da produção audiovisual possibilitou que obras deste gênero cruzassem fronteiras nacionais e iniciassem, com um público diferente daquele para o qual a obra foi originalmente concebida, um diálogo fundamentado na identificação de que fala Martin-Barbero. Trata-se do recurso da dublagem, que consiste na substituição da voz original dos personagens de uma produção audiovisual por outra: a do próprio ator – no caso de processos de regravação decorrentes de dificuldades técnicas de captação do elemento sonoro – ou a de um artista estrangeiro à obra, que emprestará sua voz para uma versão da peça concebida para um público também estrangeiro.

A reapresentação de uma obra audiovisual num idioma diferente daquele no qual foi concebida por meio da dublagem costuma ser alvo de críticas, segundo as quais o processo produz uma distorção na transmissão do conteúdo original da peça, descaracterizando-a na medida em que tem de transpor um conjunto de referências socioculturais de que uma obra audiovisual está impregnada para outro contexto, garantindo-lhes compreensão, superando a barreira que separa duas culturas nacionais, no sentido que Stuart Hall dá à expressão ao explicar que uma cultura nacional é um discurso, pois constrói sentidos e influencia a concepção de nós mesmos.⁷

A dublagem não justifica sua existência apenas por conta de uma questão de incompreensão de palavras: não se trata de questão meramente sonora, auditiva, da compreensão de um sentido dicionarizado das palavras, mas de elementos orgânicos, vivos,

⁶ *Hoy cumple cuarenta años el Chavo del 8*, reportagem veiculada pelo periódico mexicano *Excelsior*, em 19 de junho de 2011, disponível em: <<http://www.excelsior.com.mx/node/745890>>. Acessado em 14.01.2014

⁷ “As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.” (HALL, 2001, p.51).

de realidades atuantes na dimensão sociocultural, e importantes na constituição da identidade de cada um dos participantes do drama humano⁸.

E aqui se atinge o centro de interesse deste estudo: o seriado *El Chavo del Ocho*, cuja adaptação brasileira recebeu o nome de *Chaves* ao integrar a grade da programação do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), teve grande repercussão no Brasil desde que estreou no país. A questão que se impõe é: que elementos e fatores estão em jogo no processo de dublagem de uma peça audiovisual, no caso, o seriado *El Chavo del Ocho*, e que possibilitam a transposição das falas de uma obra deste gênero de um idioma para outro de modo a promover a possibilidade de trânsito de elementos de uma realidade cultural para outra.

Assim, o segundo capítulo da dissertação, **A Televisão**, trata resumidamente de certas considerações de ordem histórica a respeito da comunicação de massas, do surgimento da arte cinematográfica e das possibilidades inauguradas por ela, ao da televisão.

No âmbito do mesmo capítulo, o estudo passa em revista aspectos do contexto brasileiro no que diz respeito a esse mesmo fenômeno: o surgimento dos primeiros canais de televisão – especialmente do Sistema Brasileiro de Televisão, emissora que consagrou a série no Brasil – as características socioculturais do público que a adaptação brasileira de *El Chavo del Ocho* tinha em mira e as relações desses mesmos fatos com a biografia do dono da emissora.

Finalizam o capítulo alguns elementos de ordem histórica e biográfica relacionados especificamente à produção de *Chaves* no Brasil, do sucesso de público obtido pelo seriado e da equipe formada para comandar o processo de sua dublagem, a qual ficou a cargo de Marcelo Gastaldi.

No terceiro capítulo do presente estudo, **O Processo da Dublagem**, passa-se às considerações de ordem teórica relacionadas à voz, linguagem, produção de sentido, tradução e modalidades de tradução audiovisual. É o momento de fundamentar as análises feitas no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo versa ainda sobre a discussão em torno das dificuldades inerentes ao processo de dublagem, as quais são experimentadas também por aqueles que se dedicam à

⁸ “Tomo conhecimento de uma parte considerável da minha biografia através das palavras alheias das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional: meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional na minha tenra infância (tudo o que não podia ser compreendido ou simplesmente percebido por uma criança). Todos esses momentos me são necessários para a reconstituição de um quadro minimamente inteligível e coerente de minha vida e de seu mundo, e eu, narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens, todo o conhecimento de todos aqueles momentos”. (BAKHTIN, 2011, p.142).

tradução, razão pela qual as considerações a respeito da atividade de traduzir feitas por Walter Benajmin, Haroldo de Campos e Patrick Zabalbeascoa, esse último especialmente no que diz respeito à tradução do humor, assumem papel importante na discussão.

O quarto capítulo, **A Análise**, traz o exame referido no parágrafo anterior, abordando os significados veiculados pelos nomes dos personagens, tanto na versão original quanto em sua adaptação brasileira, as relações intertextuais que há entre essas mesmas duas versões e exemplos de soluções propostas pelos dubladores para os problemas de tradução, produção e comunicação de sentido com os quais tiveram de lidar.

2 A TELEVISÃO

A televisão tem forte influência na disseminação de mensagens, pois recria um mundo de representações individualizadas. Entretanto, qual seria a melhor definição para a expressão comunicação de massa? Jesús Martin-Barbero (1987) diz que massa “é um fenômeno psicológico pelo qual os indivíduos, por mais diferente que seja seu modo de vida, suas ocupações ou seu caráter, estão dotados de uma alma coletiva que lhes faz comportar-se de maneira completamente distinta de como o faria cada indivíduo isoladamente”. Os indivíduos ficam livres das interdições morais e seu aparato psicológico se anestesia, dissolvendo sua personalidade numa massa propensa à sugestão e ao contágio. “O que explode na massa está no indivíduo, porém reprimido”.(MARTIN-BARBERO, 1987, p.49)

Quando o cinema foi criado no fim do século XIX, inaugurou uma nova modalidade de representação de condutas e costumes humanos, a qual, por sua vez, refluíu sobre a sociedade, influenciando os indivíduos, promovendo mudanças profundas em suas vidas. Na época, o público alvo do cinema era formado pelas classes populares, sendo os Estados Unidos o país com número mais significativo de espectadores devido às massas de imigrantes.

Para Martin-Barbero:

A paixão que essas massas sentiram pelo cinema teve sua ancoragem mais profunda na secreta irrigação de identidade que se processava ali. Quando o espectador gritava 'bravo!' ou vaiava, não era para expressar seu juízo sobre uma determinada representação, mas sim para demonstrar sua identificação com o destino dos heróis que eram vistos na tela (...); sem fazer julgamentos, o público se apropriava das peripécias dos personagens que eram dotados de um tipo de realidade que transcendia a ideia de representação. (MARTIN-BARBERO, 1987, p.198)

O cinema conquistou as massas porque conseguiu traduzir e representar de forma interessante a vida social dessa classe e, ao mostrar essas características do povo, o cinema nacionalizou-se. Isto porque as pessoas iam ao cinema e identificavam-se com gestos, expressões faciais, giros linguísticos e ambientes que faziam com que o espectador como que se visse no filme. Assim como o rádio e a música, o cinema tornou-se popular por ser acessível a diversos grupos sociais. Para Walter Benjamin (2012), pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Baseado nas experiências vividas pelas massas se é capaz de entender essa cultura mais especificamente. Mikhail Bakhtin (2011) investiga o que na cultura popular une ao opor-se à cultura oficial e aquilo que, ao constituir-se, a segregar; na busca do espaço próprio das massas, essa cultura assume a sua própria voz. A cultura popular possui dois eixos mais expressivos: o que traduz

as imagens da vida material, as grosserias, blasfêmias e injúrias, e o corporal, que liberta o cômico e o grotesco. O cinema oferece meios para que esse material humano seja expresso e veiculado a um público mais abrangente; uma novidade.

Mas para que a revolução se consumasse, o próprio meio de propagação da cultura de massa deveria se tornar mais acessível. O protótipo da televisão nasce na década de 1920 em Londres como um rádio que produzia uma imagem avermelhada. A Alemanha foi a primeira a transmitir em “alta-definição” – termo adequado apenas para os padrões tecnológicos da época – e teve seu grande momento nos Jogos Olímpicos, de 1936, em Berlim. Aos poucos essa tecnologia migra para casas de alguns particulares, os mais abastados, convertendo-se num pretexto para reunir as pessoas, já que muitas queriam desfrutar da novidade tecnológica que fascinava mais do que o rádio. (TARQUINI, 2007, p.19; RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p. 16).

2.1 A TELEVISÃO NO BRASIL

Em 1954, a *General Electric* cria um anúncio dizendo que a “nova ciência” está para trazer a transmissão de imagens em aparelhos domésticos e o Brasil seria uma das nações beneficiadas, pois esta tecnologia inseriria o país na modernidade. “Imersa numa imagem de sonho, na qual aparece materialmente como próximo ao rádio e ao cinema, um misto dos dois, a televisão antes de ser materialidade povoou o imaginário”. (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p.16)

Este hibridismo de rádio e cinema encantou a todos: ouvia-se falar de televisão mesmo antes de ver televisão. Foi Assis Chateaubriand, que de maneira pioneira, trouxe a TV para o Brasil, o que causou comoção entre a população que se aglomerava para acompanhar as novidades da nova invenção humana. Assim como o fizeram os jornais e o rádio, a televisão renovava os meios de transmissão de notícias. No entanto, correram duas décadas até que os brasileiros aprendessem a explorar as possibilidades oferecidas pela televisão. (*Ibid, (ibidem)* p.19-20)

O primeiro canal de televisão no Brasil foi a TV Tupi Difusora de São Paulo que, em setembro de 1950, começou a mostrar o poder de influência da opinião pública, estimulando a imaginação fantasiosa de um mundo possível, diminuindo as distâncias entre o telespectador brasileiro e o sonho de um país melhor. Sua programação, exibida ao vivo pelo fato de não

existirem *videotapes* na época, começava às 17:00 horas e ia até às 22:00 horas, sendo imprescindível ressaltar que neste período a programação era constituída de transmissões produzidas em estúdio e difusão de filmes. A televisão ocupava um lugar coletivo da casa, onde era possível reunir a família e os convidados para assistir ao que estivesse passando no novo aparelho. Mesmo com apenas uma década da existência, a televisão já encantava o imaginário das pessoas, pois assegurava a possibilidade do sonho, da fantasia, exibindo imagens que representavam mais do que uma cópia da realidade presumida. Artistas, cantores, personagens de teleteatro ou outras criaturas, tornaram-se figuras imaginárias exclusivas de uma utopia midiática.

Seja em filmes de admirável beleza plástica e grande engenhosidade, seja na versão redundante e barata das mil séries de desenhos animados televisivos, a imagem das "novas" tecnologias educa as classes populares latino-americanas na atitude mais conveniente para seus produtores: a fascinação pelo novo fetiche. (MARTIN-BARBERO, 2009, p.255)

No começo dos anos 1960, a TV Excelsior, do grupo Simonsen, renovou a maneira de se fazer televisão no país e implantou uma visão empresarial: programação obedecendo a horários; logotipo e *slogan* próprios – “Eu também estou no 9” –; investimento na produção de telenovelas, criação de departamentos específicos, como de figurinos e cenografia, salários elevados para o elenco artístico e técnico. (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p.56-58).

Em abril de 1965, a Globo nasceu tendo como base a TV Paulista de São Paulo, que já contava com algumas atrações, entre eles o *Programa Silvio Santos*. A emissora investiu numa dramaturgia tradicional para concorrer com a TV Tupi: identificou e classificou os horários de maior e menor audiência para inserir a programação das telenovelas que eram intercaladas com a apresentação do *Jornal Nacional*, que foi o primeiro telejornal a ser exibido em rede nacional no mês de setembro de 1969. Desde meados dos anos 1960, a programação do domingo já era planejada diferentemente da dos demais dias da semana, por notar-se que domingo é o dia do descanso familiar. Desde o início, a Globo preocupou-se com o planejamento a longo prazo, o que implicava a necessidade de arriscar e arcar com as despesas do fracasso de alguns programas, porém apresentava um diferencial ascendente, cada vez mais estável de audiência e, consequentemente, conquistava a publicidade.

Hygino Corsetti, que ocupou o Ministério das Comunicações no período de 1969 a 1974, mostrou profundas preocupações sobre a qualidade televisiva e a necessidade urgente de mudanças. A baixa qualidade dos programas de auditórios era a maior preocupação do

governo da época com relação à televisão, e o ministro afirmou: “Não é que os programas de Flávio Cavalcanti, do Chacrinha e do Silvio Santos não prestem. Mas poderiam ser bem melhores.” (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p.119). Segundo Igor Sacramento, Corsetti apontou como o pior exemplo a longa duração do *Programa de Silvio Santos*, o qual o próprio apresentador acharia irritante se tivesse de ficar 10 horas em frente ao aparelho televisor. O governo tencionava intercalar, entre estes programas, músicas e espetáculos de conteúdo cultural, como Villa-Lobos, por exemplo.

Marco Roxo (2010) afirma que a imprensa criou, em 1973, o termo “padrão Globo de qualidade”, o qual consistia na própria percepção do público de que a emissora estava se desfazendo de programas considerados já ultrapassados, como alguns de auditório de Dercy Gonçalves, Flávio Cavalcanti, Chacrinha e colocando programas mais “cultos” e modernos, como o *Fantástico* e o *Globo Repórter*, criando, assim, um novo padrão para a televisão brasileira. Além disso, nessa mesma época, a Globo já optava por programas gravados, ao invés das produções ao vivo, por conta da possibilidade de edição do material. A emissora abusou dos videografismos, edições velozes baseadas em planos curtos, *chromakey* para pirotecnicas visuais e de figurinos bastante coloridos. (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p.121)

2.2 DO BAÚ AO SBT: A TRAJETÓRIA DE SILVIO SANTOS

Senor Abravanel, um filho de imigrantes gregos de origem judaica nascido em 1930 na cidade do Rio de Janeiro, aos quatorze anos de idade já trabalhava como camelô. No curso de sua trajetória profissional, tornou-se radialista, empresário, apresentador de televisão, dono de emissora (TARQUINI, 2007, p.35). Seria simples resumir a sua biografia em uma pequena *storyline* como essa.

Silvio Santos começou a ser reconhecido desta maneira, através do rádio. No final de década de 1950 já tinha um público muito fiel que o acompanhava e, por isso mesmo, Manoel da Nóbrega o chamou para uma sociedade: um carnê ofertado a clientes de baixo poder aquisitivo, que pagaria as prestações de uma caixa de brinquedos durante o ano e receberia os produtos sonhados na época de Natal. Essa ideia, batizada de *Baú da Felicidade*, tinha o propósito apenas de poder fechar sem dívidas o negócio, mas Silvio Santos enxergou o seu futuro nestes carnês. Já em 1958, o *Baú* se havia consolidado, e foi o primeiro pré-pago do

Brasil. Justamente pelo carnê, Silvio Santos entrou na TV com o objetivo de conquistar a melhor vitrine para o seu negócio. Conseguiu um programa, onde foi concessionário do horário para apresentar o *Vamos Brincar de Força* – renomeado depois de *Pra Ganhar é só Rodar* – em 1961 na TV Paulista, canal 5. Foi dele a ideia de apostar na fórmula de um programa de televisão aos domingos, que começava às 12:00 horas e iria até às 14:00 horas, apenas brincando com os fregueses do *Baú* que rodavam grandes piões com os escudos de time de futebol do Rio de Janeiro e São Paulo, distribuindo uma fartura de prêmios (carros, eletrodomésticos e dinheiro). Estava, assim, criado o primeiro *game show* televisivo do Brasil. (TARQUINI, 2007, p.34).

Em 1965, a TV Paulista foi comprada pela Rede Globo e Silvio Santos seria uma das principais atrações da emissora, chegando a ter 10 horas consecutivas aos domingos na emissora de Roberto Marinho e, em 1969, foi o programa mais assistido da Globo, superando, inclusive, as novelas. Nos anos 1970, a Globo vinha tentando já alterar sua grade para uma forma mais “moderna” de transmissão; o *Programa Silvio Santos* era uma exceção. Seu programa foi mantido aos domingos e representava a sobrevivência de uma televisão mais popular. Mas sua permanência fazia sentido. Silvio Santos se utilizava muito das técnicas de comunicação radiofônica e da interação com o público no auditório, mas não era apelativo e nem abusava de elementos considerados grotescos. Continuou na Globo, mesmo com seu esquema “padrão de qualidade”, porque era concessionário de horário e não era possível demiti-lo. Em 1971, havia renovado seu contrato numa negociação direta com Roberto Marinho, até 1976. (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p.122).

O apresentador-animador - presente nos noticiários, nos concursos, nos musicais, nos programas educativos e até nos "culturais", para reforça-los - mais do que um transmissor de informações, é na verdade um interlocutor, ou melhor, aquele que interpela a família convertendo-a em seu interlocutor. Daí seu tom coloquial e a simulação de um diálogo que não se restringe a um arremedo do clima "familiar". (MARTIN-BARBERO, 2009, p.293-294)

Para a dinâmica dos programas de auditório e seus apresentadores foi um duplo golpe a censura prévia de 1972. Os programas deveriam ser gravados antes de irem ao ar, não podiam ser ao vivo. A espontaneidade estava acabada. Por ser concessionário do seu horário, Silvio Santos já produzia seu próprio programa. No período do último contrato na rede Globo, aumentou sua equipe e teve tempo de preparar seu futuro televisivo. Em 1975, conseguiu sua primeira concessão de canal de televisão, a TVS no Rio de Janeiro. Após o término do contrato com a Globo, passou a transmitir apenas para São Paulo, através da TV Record - que

havia comprado 50% das ações - e para o Rio de Janeiro através da TVS. Além disso, conseguiu um acordo com a Tupi para mostrar o seu programa dominical. Em 1980 a Tupi teve sua concessão cassada pelo presidente Figueiredo; o empresário, então, entra em contato com as afiliadas que não pertenciam a Tupi para continuar a transmitir o seu programa. Formou-se, assim, uma rede de 19 emissoras. Ainda neste ano, Silvio Santos pleiteou e ganhou uma rede de emissoras. Segundo Tarquini, talvez tenha conseguido porque a ditadura militar permitiu, já que não fariam oposição política. O SBT foi a única emissora da história da televisão brasileira a transmitir em rede a cerimônia de outorga da sua concessão pelo governo federal. (TARQUINI, 2007; RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010).

A década do recomeço da democracia no Brasil também foi a de uma nova popularização da televisão. O afrouxamento da censura trouxe de volta programas populares. Os formatos foram muitos – jornalísticos, humorísticos, de auditório. Este retorno do “mundo cão” – termo usado por Marco Roxo – reacendeu a crítica sobre a qualidade da televisão. Depois das conquistas modernizantes da década de 1970, temia-se o retrocesso. As emissoras, então, combinaram o popular ao moderno. Em 19 de agosto de 1981, iniciaram-se as atividades do SBT - Sistema Brasileiro de Televisão - integração em rede da TV Tupi de São Paulo, TV Marajoara de Belém, TV Piratini de Porto Alegre e TV Continental do Rio de Janeiro, que se posicionava como uma emissora popular de qualidade, trazendo de volta programas e animadores que faziam sucesso e causavam polêmica no final dos anos 1960, os banidos da TV brasileira, como Flávio Cavalcanti, J. Silvestre, Moacir Franco, Raul Gil, O Homem do Sapato Branco, Paulo Celestino. (JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.21) Enquanto a TV Globo apostou em narrativas *pop* para se conectar à juventude dos anos 1980: *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* marcaram a época.

Já o SBT se apoiou nos profissionais que havia muito já estavam fora das programações televisivas; atores, humoristas, diretores, viram uma nova oportunidade para sair do ostracismo e voltar a ter reconhecimento profissional que haviam vivido nos anos 1960 em emissoras que os consagraram. Os canais que abriram caminho para muitos artistas vindos de teatro de revista, rádio, da "chanchada" do cinema nacional e até mesmo do circo eram a TV Rio e a TV Excelsior, que tinham sua programação baseada em shows compostos de música, humor e variedades utilizados até hoje, não necessariamente com mais sofisticação e nem dependendo tanto do auditório como antes. (RIBEIRO, SACRAMENTO, ROXO, 2010, p.126).

O programa *O Povo na TV* era uma das principais atrações do SBT, e fazia chegar a 15 pontos no Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (Ibope), contra 20 da Globo (*Ibid*,

(*ibidem*), p.166). Graças à maneira de se comunicar com o público, prometendo-lhe todo tipo de ajuda - inclusive o atendimento de um médico espiritual -, as portas da emissora viviam cheias de pessoas que desejavam ser atendidas, fazendo, assim, com que o SBT fosse conhecido também como “popularesco”, no sentido de uma crítica cultural, uma degenerescência do “popular”. O mercado publicitário condenava o SBT, devido às suas novelas “apelativas”, ao “sensacionalismo” de *O Povo na TV*, que era considerado agressivo ao telespectador. Anunciantes não queriam promover suas marcas nem mesmo gratuitamente, o que Silvio Santos não entendia, já que era o segundo em audiência nacional. O fato é que esta emissora tinha um público considerado de classe baixa.

Silvio Santos passou então a uma reformulação para tentar sair do chamado “TV Povão”, tirando os programas do ar, mantendo apenas *Programa Silvio Santos, Viva a Noite* e *Bozo* na sua programação e contratando atrações mais em acordo com o gosto familiar, como *Hebe* e *a Praça é Nossa*, e investindo num jornalismo mais respeitado, com Bóris Casoy, âncora na bancada do telejornal, além de apostar nas novelas mexicanas para tentar concorrer com a rede Globo. Passou-se do “popularesco” ao “brega” - utilizando recursos em excesso: muita cor, muito brilho, muita luz, som estrondoso, muitos efeitos especiais. O fato é que outras emissoras tiveram de repensar os programas de auditório para não perderem uma considerável fatia de telespectadores. Em 1989, a Globo decidiu tentar combater o SBT com *Domigão do Faustão*, dirigido por um dos mais experientes membros da equipe do *Programa Silvio Santos*, Deto Costa. (TARQUINI, 2007, p.44).

2.3 A PARCERIA ENTRE SBT E TELEVISA

Com o interesse de atingir altos níveis de audiência e sem muito dinheiro para investir na produção de programas locais, Silvio Santos e sua direção artística do SBT, ao mudar sua programação em 1983/1984, analisava propostas de exibição de seriados, filmes e novelas internacionais. Pacotes de programação eram oferecidos à emissora. Foi nesta época que a parceria com a Televisa começou a nascer. O vice-presidente do SBT era Luciano Callegari, e os diretores Orlando Macrin, Renato Amorim, Vanderlei Villa Nova e Rick Medeiros cuidavam da negociação e aquisição dos materiais vindos da emissora mexicana. (JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.22).

A Televisa é a maior emissora do México e a quinta maior do mundo (atrás da ABC, da Rede Globo, da CBS e da NBC). É mais do que um canal de televisão: trata-se de um

conglomerado de quatro canais, dois em rede nacional, uma semirrede e outro canal local. Muitas semelhanças com o SBT são visíveis na história da emissora. Sua trajetória começa em 1930, quando Emilio Azcárraga Vidaurreta realiza as primeiras transmissões de rádio na estação XEW, no *City Hall*, situado no antigo centro histórico da Cidade do México. Após vários anos de experimentação, em 1950 é outorgada a concessão de um canal de TV para Romulo O'Farrill, convertendo XHTV Canal 4 no primeiro canal de televisão no México e da América Latina. Em 1951, inicia-se oficialmente a transmissão no segundo canal da televisão mexicana, XEW-TV Canal 2, fundada pelo pioneiro radialista, Emilio Azcárraga Vidaurreta, transmitindo das instalações da XEW, *La Voz de la América Latina desde México*. Em 1952, o engenheiro Guillermo González Camarena, inventor da televisão em cores, recebe a concessão do terceiro canal de televisão no México: XHGC Canal 5. Em 1955, criou-se o Telesistema Mexicano, empresa surgida pela união dos canais de TV 2, 4 e 5. Em 1968, a XHTM-TV Canal 8, Televisão Independente do México - TIM, de propriedade de um grupo empresarial de Monterrey, começou suas operações ao sul da Cidade do México com diversas atrações, entre elas, um pequeno e promissor roteirista, diretor, ator e comediante, Roberto Bolaños. (BOLAÑOS, 2011; JOLY, THULER, FRANCO, 2005)

As produções mexicanas interessavam cada vez mais ao SBT, que comprou algumas novelas de sucesso na época da Televisa como *Os Ricos Também Choram*, *O Direito de Nascer* e *Chispita*. Em 1983, o programa humorístico *El Chavo del Ocho* havia terminado, ficando anos mais tarde, apenas alguns esquetes dentro do *Programa Chespirito*. A partir do momento em que seu autor, Roberto Gomez Bolaños desistiu de produzir o programa, a Televisa mudou sua estratégia de comercialização e passou a vender os seriados *El Chapulín Colorado* e *El Chavo del Ocho* para países que ainda não haviam comprado. Rick Medeiros mostrou a Silvio Santos novas fitas de produções que havia comprado, e alertou ao dono da emissora brasileira sobre a negociação com a rede mexicana e sobre os preços para a obtenção dos direitos de cada um dos programas, sendo todos os direitos do SBT; era um bom negócio, mas a última fita também deveria fazer parte da programação. (JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.23)

Com a venda de novelas, a emissora mexicana enviava, como brinde, alguns episódios de *Chaves* e *Chapolin* para serem analisados; caso caíssem no gosto dos produtores das emissoras clientes, poderiam ser comprados e exibidos. A qualidade técnica do programa *El Chavo del Ocho* estava aquém do que se esperava das novelas da Televisa. A preocupação de Silvio Santos era grande, pois fizera um investimento alto num produto de qualidade, as novelas, que os telespectadores poderiam rejeitar, julgando-as pela qualidade do antigo

seriado. Dez episódios foram dublados pelos estúdios MAGA no Brasil e mostrados a vários acionistas da empresa de Silvio Santos. Nenhum deles aprovou e mesmo assim, Marcelo Gastaldi – tradutor, responsável pela dublagem na série e a voz do Chaves – convenceu Sílvio Santos de que valeria a pena investir no programa número um da televisão humorística do México - *slogan* utilizado pela rede mexicana. Ao todo, o SBT comprou, em 1983, 250 episódios entre *Chaves* e *Chapolin* no valor de 250 dólares por episódio. (JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.24)

Foi desta maneira que o seriado mexicano chegou aos lares brasileiros através do programa infantil *Bozo* em agosto do mesmo ano, com o episódio *Caçando Lagartixas (La Resortera*, de 1974). No Brasil, ficou conhecido apenas como *Chaves*, uma mera tradução sem sentido com a intenção de se aproximar do sincronismo labial dos personagens que chamariam “El Chavo”, em espanhol, uma forma encurtada do termo *chaval*, usado sobretudo no México e que significa garoto, guri. No Brasil, a palavra Chaves foi usada como apelido para o personagem; já em Portugal, os tradutores adaptaram para o nome Xavier, e não mais como apelido (o que pode gerar controvérsias, já que o seriado brinca com a questão do Chaves não ter um nome). O sucesso foi tanto que, em menos de um ano, o seriado teve horário fixo na programação do SBT, todos os dias às 12h30, assim como aconteceu no início dos episódios no México. Roberto Bolaños (2011) afirma que *Chaves* foi criado para ser exibido em um programa humorístico no México, em horário nobre, para pessoas mais velhas, mas, no SBT, o programa apareceu na programação para um público infantil.

Chaves está ligado à Televisa, da mesma forma que está conectado ao SBT: uma série como peça fundamental para a programação das emissoras, incomodando os outros canais de televisão com sua simplicidade e poder de angariação de telespectadores. “O seriado já recebia tratamento especial dos produtores de outros programas da emissora. Em 1989, Gugu Liberato foi até ao México entrevistar os atores do programa *Chespirito* – à época Ramón Váldes já havia falecido.” (*Ibid, (ibidem)*, p.29) Na década de 1990, *Chaves* virou mania entre crianças e adolescentes e abriu margem para marcas de *Chaves* e *Chapolin* serem exploradas, como bonecos, álbuns de figurinhas, discos gravados pelos próprios dubladores, óculos como canudo de suco de fruta, e até um Tele 900 foi criado: quem discasse poderia ouvir histórias todos os dias com as vozes dos dubladores. O texto era redigido por Luiz Mendes, diretor do programa *Bozo* na época. (*Ibid.(ibidem)*,p.29)

Chaves já teve três horários no mesmo dia na grade do SBT. No final da década de 1980, os estúdios da rede foram surpreendidos com labaredas que queimaram muitos arquivos da emissora de Silvio Santos(*Ibid.(ibidem)*, p.30), restando apenas 54 episódios em seu

acervo, os quais foram repriseados ininterruptamente por 19 anos. Foi apenas em 2003 que Silvio Santos resolveu tirar o anti-herói mexicano do ar, e aqui me refiro ao *Chaves*, porque o seriado *Chapolin* já estava fora do ar algum tempo. Houve uma grande manifestação de e-mails para emissora, que pediam o retorno do seriado. Segundo Thiago Marroci, produtor de TV do SBT em entrevista para o livro *Chaves, Foi Sem Querer Querendo?*, de 2005, o SBT retirou do ar o seriado mexicano para avaliar a reação dos telespectadores com a intenção de fazê-los sentir falta do programa. Em 2011 o mesmo fato ocorreu, e novamente manifestações nas ruas, nas portas no complexo do Anhanguera e, claro, nas redes sociais, pedindo a volta imediata do seriado setentista mexicano. Em menos de dois meses, lá estavam *Chaves* e sua trupe de novo na tela, tornando-se novamente a peça “chave” na base da programação do SBT. Houve até rumores de que a Rede Globo de Televisão já quis comprar os direitos de exibição da Televisa, simplesmente para não ser incomodado pelo garoto pobre da cidade do México. Em 2012, o SBT resolveu recuperar alguns episódios dublados na década de 1980 considerados como semelhantes – termo que designa histórias idênticas, mas produzidas em anos diferentes – e estão transmitindo em sua grade como episódios considerados inéditos para os telespectadores. (JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.33)

Graças ao sucesso conquistado pelo seriado do *Chaves*, as portas do SBT se abriram à programação de sucesso na Televisa. Novelas como *Carrossel*, *Rosas Selvagens*, *Maria do Bairro* e *A Usurpadora* são alguns dos exemplos que fizeram a cultura mexicana entrar nos lares brasileiros com sucesso de exibição destes melodramas.

Em 2011, o SBT completou 30 anos de história, e criou vários programas especiais sobre toda a trajetória de Silvio Santos. Dentre estas homenagens, os programas da Televisa apareceram em vários momentos, mas nenhum teve mais destaque do que *Chaves*. No *Programa do Ratinho*, o apresentador criou uma semana por completo para falar de *Chaves*, entrevistando Roberto Bolaños e sua esposa Florinda Meza em sua casa no México e trazendo atores/personagens para dentro do seu programa, como Carlos Villagrán (Quico), Edgar Vivar (Sr. Barriga) e Maria Antonieta de las Nieves (Chiquinha), causando índices de audiência que o programa não conseguia por meses.

Em 2014, Silvio Santos renovou seu contrato de exibição com a Televisa, e obteve mais 45 episódios novos da fase de 1972 a 1979. 14 episódios foram dublados para serem mostrados em Janeiro deste ano na programação do SBT, no mesmo horário que o tornou sucesso nas décadas de 1980 e 1990, às 18h30min. O Sistema Brasileiro de Televisão dublou apenas 14 episódios, para medir a reação do público, já que mais da metade das vozes reconhecidas destes personagens mexicanos no Brasil não estão nestes “novos” episódios, ou

por motivos de falecimento de alguns atores, ou por questões judiciais. A direção de dublagem para estes episódios ficou a cargo de Gustavo Vanz Berriel.

2.4 ROBERTO GÓMEZ BOLAÑOS

Roberto Gómez Bolaños, nascido em 1929 na Cidade do México, foi escritor, publicitário, desenhista, compositor e letrista de canções populares, ator, diretor, produtor, jogador de futebol e boxeador amador, além de pai de seis filhos. Segundo o próprio Bolaños (2011), o apelido pelo qual ficou conhecido, Chespirito, uma forma “castelhanizada” de Shakespeare, foi criado em 1954, pelo diretor de cinema mexicano Agustín P. Delgado, que considerava Bolaños um pequeno Shakespeare, isto porque escrevia histórias tão prolíficas e versáteis quanto o autor inglês.

Chespirito foi pintor, desenhista e ilustrador de diversos jornais na sua época. Fez, entre outras coisas, as capas das revistas *El universal ilustrado* e *Continental*. Ilustrava com fortes traços ou desenhos à tinta as crônicas de Martín Luiz Guzmán. A partir da segunda metade da década de 1950, a atividade de Bolaños como roteirista foi muito intensa. Escrevendo para rádios, programas de TV ou para cinema. Durante dez anos alimentou com seus roteiros o programa semanal *Cómicos y Canciones*, que fez muito sucesso. Entre 1960 e 1965, dois programas disputavam o primeiro e segundo lugar da TV mexicana, e ele escrevia ambos. Eles eram: *Estudio de Pedro Vargas* e o já mencionado *Cómicos y Canciones*. (KASCHNER, 2010, p.36)

No final de 1968, Gomez Bolaños foi contratado pela emissora TIM- *Television Independente del Mexico* – na qual o produtor Sergio Peña ofereceu em sua programação um espaço de vinte minutos todos os sábados. Assim, nasceram séries como *Los supergenios de la mesa cuadrada* e *El ciudadano Gómez*. O primeiro programa, *El Ciudadano Gómez* era uma paródia à obra de Orson Welles, Cidadão Kane, e apresentava Chespirito como uma pessoa comum envolvida em situações cotidianas que acabavam em embaraçosas resoluções. *Los supergenios de la mesa cuadrada* teve mais sucesso, e serviu de laboratório para atores e personagens que seriam reconhecidos internacionalmente anos depois. Com um formato de paródia, a mesa redonda (o título do programa já era uma forma de humor) trazia três especialistas que respondiam cartas fictícias dos telespectadores mexicanos, além de comentar sobre os principais fatos e acontecimentos da semana. (*Ibid, (ibidem)*, p.37) Neste elenco

estavam, além do próprio Bolaños fazendo o papel do personagem Doutor Chapatin (que veio a configurar esquetes do programa *Chapolin Colorado* na década de 1970), Ramon Valdés fazendo um bêbado chamado El Ingeniebro Ramón Valdés Tirado Al Anís, um ébrio metido a intelectual, o único personagem não aproveitado por Chespirito em seus programas das décadas de 1970 e 1980, e Rubén Aguirre, também roteirista, juntamente com Bolaños, como um professor mais arrogante e mais orgulhoso dos seus dotes intelectuais que o personagem que o deixou conhecido pelo *Chaves*, com o nome de El maestro Rubén Aguirre y Jirafales. Todos estes personagens eram mediados pela atriz e dubladora de desenhos animados no México, María Antonieta de las Nieves, interpretando La Mococha Pechocha. Com um cenário bem simplório, apenas uma mesa “redonda”, com quatro cadeiras, uma toalha verde, alguns objetos, como canetas, papéis, cinzeiros e uma sineta. Tinha como pano de fundo um *chroma-key* que mostrava uma moldura onde se passavam imagens para o debate do dia. *Los Supergenios* era um humor diferente daquele pelo qual Bolaños se tornaria mundialmente conhecido, tinha um apelo mais escrachado nas piadas, muitas delas ligadas às questões políticas, e levou Chespirito a crescer na emissora, alavancando sua a carreira de ator. O programa muda de nome em 1969 para *Chesperito y La Mesa Cuadrada* (KASCHNER, 2006; JOLY, THULER, FRANCO, 2005; BOLAÑOS, 2011)

Em 1970, a TIM estendeu o tempo de transmissão para Roberto Bolaños em uma hora, e o horário utilizado passou a ser às segundas-feiras, às 20:00 horas. Foi a partir deste momento que a série passou a se chamar *Chespirito* e incluiu diferentes quadros com as características do “humor-branco” de Bolaños, que segundo Kaschner é “o humor que consegue fazer graça sem fazer inimigos” (2010, p.38). Nesse ambiente nasceu o anti-herói mexicano *El Chapulín Colorado*, além de *Los Caquitos* e *Los Chifladitos* (onde Bolaños e Aguirre protagonizavam juntos). *Chapolin* era um humor abrangente, não tinha piadas datadas, o que permitiu que o programa durasse muito mais, sendo exibido até hoje em muitos países. A produção deste programa ocorreu de 1970 até 1979, e na década de 1980 voltou a ser um esquete do *Programa Chespirito*. Bolaños dizia que o *Chapolin Colorado* era o herói do Terceiro Mundo.(KASCHNER, 2006, p.23-25) Durante a criação do personagem *Chapolin*, nenhum ator escolhido por Bolaños queria interpretar o herói latino, e ficou a cargo do próprio Chespirito tomar posse do super-herói. Outras curiosidades estão ligadas à cor do seu uniforme: Bolaños utilizava muito de *chroma key*, e a proposta do uniforme azul não funcionaria para os efeitos especiais; tentou a cor branca, que devido aos reflexos na câmera também foi descartada, assim como a cor preta, que para o autor lembraria luto; portanto, restou a cor vermelha. “Chapolin” é o nome de um gafanhoto típico do México, que muitas

pessoas inclusive, degustam com pimenta. O termo “Colorado” ficou conectado a escolha da cor do uniforme. (JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.36)

Chespirito procurou, em seus roteiros, retratar personagens marginais, não no sentido “meliante” (apesar de ter feito o personagem Chompiras), mas no sentido puro do termo, do que está, de uma forma ou de outra, à margem: velhos, crianças, profissionais decadentes, malandros. (KASCHNER, 2010, p.39)

Por questões contratuais com o canal 2, Aguirre teve de se ausentar por um curto período de tempo e Bolaños precisou criar um novo esquete para cobrir o horário. Assim nasceu *El Chavo del Ocho*. O anti-herói e o garoto tiveram tal aceitação, que a emissora decidiu dar-lhes características de seriado, com um dia da semana para cada um, com meia hora de transmissão e em horário nobre. Os programas *Chapolin Colorado* e *Chaves* abriram as portas do mercado cômico internacional à TV mexicana.

Em 1973, ambos os programas eram transmitidos para quase toda a América Latina, e em todos os países sua popularidade colocavam-nos em primeiro lugar na audiência (BOLAÑOS, 2011, p.56). Em 1975, a Televisa comprava a TIM. A partir de 1984, o programa voltou a ter uma hora de duração às segundas-feiras, às 8 da noite, com o nome de *Chespirito*. Nessa época, Bolaños já era um sucesso, e assim seguiu sendo por 25 anos consecutivos: todas as segundas-feiras, às 20 horas, Chespirito estava em quase todos os lares mexicanos. A obra é tão reconhecida, que até Matt Groening criou um personagem na seriado *Os Simpsons* com referência ao Chapolin Colorado, duas décadas depois. *Chapolin Colorado* foi o primeiro programa humorístico mexicano a se internacionalizar. (KASCHNER, 2010, p.99).

Em 1980, seus esquetes originaram um programa semanal de uma hora de duração, chamado de *Programa Chespirito*, e permaneceu no ar até 1995. O seriado acabou por conta da idade dos atores, pois a rede Televisa considerava que não fazia mais sentido que personagens tão ágeis e cheios de expressões corporais fossem interpretados por atores que não poderiam atuar como na década de 1970.

Chespirito também estrelou em filmes mexicanos, escritos e realizados por ele mesmo como *El Chanfle de 1978*, *El Chanfle 2 de 1982*, *Don Ratón e Don Ratero de 1983*, *Charrito de 1984* e *Música de viento de 1988*. A primeira película, *El Chanfle*, foi um pedido da própria Televisa, que gostaria de aproveitar a popularidade dos personagens de Bolaños, como Chapolin e Chaves, mas Roberto não aceitou filmar com personagens televisivos, pois acreditava que estas “figuras” tão marcantes da TV não funcionariam nas telas de cinema. Portanto, aceitou fazer um filme sobre futebol, sua paixão, atuando com todos os outros atores

das séries que escrevia. *El chanfle* conta a história de um assistente da equipe de futebol América, que enfrenta problemas de empatia com o treinador Moncho Reyes, por conta do elevado senso de honra e transparência que nutre pelo jogo. O filme foi codirigido por Enrique Segoviano (mesmo diretor dos programas de Chespirito na Televisa)

FIGURA 1 FRAME DO FILME *EL CHANFLE*⁹



FONTE: TELEVICINE S.A, 1978

Bolaños usava seus programas como forma de *merchandising* de seus filmes. Como exemplo deste *marketing*, examino o episódio de *El Chavo del Ocho* chamado *Día en el cine* de 1979 (*Vamos ao Cinema*, de 1988), no qual o garoto Chaves vai ao cinema com alguns personagens da vila. Sendo uma criança levada, o garoto não consegue ficar muito tempo quieto em uma sala escura e fica irritado por não poder falar com seus amigos. Assim, personagens e figurantes começam a reclamar do barulho que o garoto está fazendo e Chaves, demonstrando desagrado com o “filme”, verbaliza, a todo momento, na cena a seguinte fala:

CHAVO (Roberto Bolaños, 1979)

– *Hubiera sido mejor haber ido a ver la película El Chanfle.*

⁹ Imagem capturada do filme *El Chanfle*. Direção: Roberto Bolaños. Cidade do México. Televicine S.A, 1978, 96 min. Disponível em :<<http://www.youtube.com/watch?v=ZfWWZ51YRYE>> . Acessado em 18.03.2013

Na tradução deste diálogo, no entanto, para criar sentido ao público, recepcionar a fala com o impacto que o original causou para seu primeiro público – o mexicano –, o tradutor e dublador Marcelo Gastaldi substitui a fala por:

CHAVES (Marcelo Gastaldi, 1988)

– Teria sido melhor ter ido ver o Pelé.

O texto ganha vivacidade e simbologia cultural com esta manobra de tradução, característica que evidenciará o seriado como receptivo à audiência. *El Chango* foi produzido em 1978. Nesta mesma época, é lançado no Brasil o filme *Trombadinha no Brasil*, direção de Anselmo Duarte, roteiro de Carlos Heitor Cony e participação de “Pelé”. Seria uma estratégia dos dubladores, ou uma associação espontânea de um filme sobre futebol à imagem de Pelé?

Atualmente, a série segue sendo transmitida em toda a América Latina e na Espanha, com seu áudio original, mas também é transmitida em outros continentes, com diferentes dublagens em outros idiomas. No Brasil, a série continua no SBT, Boomerang e Cartoon Network.

FIGURA 2 FRAMES DO EPISÓDIO *VAMOS AO CINEMA*¹⁰

¹⁰ Imagens capturadas do episódio dublado *Vamos ao cinema*, de 1988. Os fotogramas do seriado *Chaves* usados nesta dissertação foram, em sua maioria, material exibido pela televisão. Por isso, a marca d’água de alguns canais de televisão aparece nos frames capturados. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sz2vA7LjHIU>>. Acessado em: 17.11.2012



FONTE: TELEVISA 1979; SBT, 1988.

Na década de 1990, a idade forçou Roberto Bolaños a abandonar as interpretações dos personagens que o tornaram famoso em todos os continentes, levando-o para uma próxima etapa na televisão: a telenovela. A atriz e esposa Florinda Meza escreveu e interpretou a telenovela “*Milagro y magia*”, exibida pela Televisa em setembro de 1991, e que teve como diretor o próprio Bolaños, com a ajuda do filho Roberto Gómez Fernández na direção das câmeras. (BOLAÑOS, 2011, p.131)

Em meados de 1992, Chespirito voltou a trabalhar em peças de teatro na Cidade do México. O dramaturgo havia produzido uma peça em 1966 chamada “*Silencio, cama, acción*”, mas sem sucesso. Em 1984, dirigiu e atuou na comédia musical *Titere*, baseada no *Pinóquio*, de Carlo Collodi. Mas foi em 1992, com a peça *11 y 12*, que Bolaños obteve reconhecimento também no palco: dividida em dois atos, a obra narra a vergonhosa situação de Eloy Madrazo (vivido por Bolaños), que perde suas “partes íntimas” em um acidente e tem de resolver o problema para poder ter filhos com sua esposa (Florinda Meza), mulher obcecada por refinamento e beleza, e que pouco se importa com seu marido, já que ele é baixinho e feio. Por não gostar do seu físico, ele cria codinomes numéricos para as partes do seu corpo. (*Ibid, (ibidem)*, p.137)

Com o término definitivo do programa *Chespirito* em 1995, Bolaños começou a compor músicas para trilhas sonoras de telenovelas da Televisa. Seu primeiro trabalho foi o tema da novela “*La dueña*”. (BOLAÑOS, 2011, p.141)

No início de 1996, Emilio Azcárraga Milmo lhe propôs a direção da Televicine, filial da Televisa, encarregada da produção cinematográfica dos filmes iniciada em 1978, com *El Chanfle*. De 1º de fevereiro de 1996 a 1º de agosto de 1998, Bolaños produziu dez longas-metragens. (*Ibid, (ibidem)*, p.137)

Florinda Meza também se tornou produtora de telenovelas, criando em 1997 “*Alguna vez tendremos alas*”, onde a participação de Chespirito foi como compositor das canções, incluindo o tema principal da telenovela. (*Ibid, (ibidem)*, p.138)

Em 2007 Bolaños reativa *Chaves* em formato de desenho animado, com a direção de seu filho. Trabalhou apenas na adaptação do roteiro original da década de 1970 para os novos episódios em novo formato. (*Ibid, (ibidem)*, p.147)

Em 2010, a *Televisa Consumer Products* produziu *Chaves animado, show ao vivo*, um musical infantil que retomou os personagens, o humor e as canções da série criada por Bolaños. A peça é dirigida por Roberto Bolaños Fernández. (*Ibid, (ibidem)*, p.150)

Em 2011, deu início às negociações com produtores da Broadway para levar a obra *La reina madre* para os palcos no formato de uma comédia musical. Esta obra foi escrita por Bolaños na década de 1990, e rendeu ao autor um prêmio de literatura da *Sociedad General de Escritores de México* (Sogem). (*Ibid, (ibidem)*, p.152)

Sua última aparição na televisão foi no especial “*América celebra a Chespirito*”, realizada em 29 de fevereiro e exibida pela Televisa em 11 de março de 2012. O evento ocorreu no Auditório Nacional do México, envolvendo vários países da América Central e do Sul, em comemoração os quarenta anos da criação de *Chaves*. (BOLAÑOS,2011; KASCHNER, 2006)

2.5 *El CHAVO DEL OCHO*

Surgindo inicialmente como um quadro do programa *Chespirito*, *El Chavo del Ocho* obteve seu programa independente com meia hora de duração no horário nobre. Neste, Gómez Bolaños adquiriu outros cenários e acessórios para recriar a vila onde habitam os personagens dos antigos esquetes e os novos atores contratados por audições. Além disso, continuava

contando com Aguirre, María Antonieta de las Nieves e Valdés já tinham colaborado com Bolaños nos anos anteriores, principalmente em *Los supergenios de la mesa cuadrada*. (KASCHNER, 2006, p.53)

A *storyline* do programa é “contextualizada em uma vila do subúrbio da Cidade do México, [e] conta com humor e simplicidade as venturas e desventuras de uma típica vizinhança latino-americana de classe média baixa dos anos 1970”. (*Ibid. (ibidem)*, p.51) A tradução utilizada na versão brasileira para a palavra *vecindad* foi “vila”. As vilas no Brasil têm um formato diferente das *vecindad* do México. No Brasil, as vilas são construídas ao redor de ruas de pouco movimento ou sem saída, e possuem calçadas em frente às casas. *Vecindad* são pátios e corredores que fazem ligações das casas para a rua, como uma galeria comercial de casas (*Ibid. (ibidem)*, p.52). Portanto, o termo mais próximo da cultura brasileira seria vizinhança, mas a dublagem optou pelo termo vila. Kaschner explica como eram as *vecindades* mexicanas:

se formaram nas décadas de 1930 e 1940. Em geral, ficavam no centro da cidade e inicialmente eram ocupadas por pessoas de classe média. No entanto, com a lei da Renta Gelada, que congelou o preço dos aluguéis, os condôminos passaram a não manter adequadamente as propriedades alugadas e o nível social dos habitantes foi caindo. Atualmente essas *vecindades* vêm sendo restauradas pelo governo mexicano, por constituírem patrimônio histórico da Cidade do México. (2006, p.52)

O primeiro capítulo de *El Chavo del Ocho* foi transmitido em 20 de junho de 1971 pelo canal TIM. (*Ibid. (ibidem)*, p. 53) Antes de ser um seriado, as confusões de Chaves eram mostradas na forma de esquetes humorísticos, dentro do programa *Chespirito*. Bolaños comenta em uma entrevista para a revista argentina *Aquí Vivimos*, em 2001, que a primeira aparição dos personagens foi num esquete em um parque público com crianças querendo comprar um balão de ar de um senhor “raquítico”, interpretado por Ramón Valdés. Bolaños recebeu muitos elogios de telespectadores, e resolveu continuar os esquetes dando o nome para o garoto de Chavo. Apenas Chaves e seu Madruga (Don Ramón) apareceram com importância neste quadro. O primeiro esquete como *El Chavo del Ocho* é o episódio *El ropa vejero*, gravado em 1972 (*Remédio Duro de Engolir*, no Brasil em 1984). Neste esquete aparecem apenas Ramón Valdés (Seu Madruga), María Antonieta de las Nieves (Chiquinha) e Roberto Gómez Bolaños (Chaves), que interpretam seus respectivos personagens, mas ainda sem suas características mais marcantes. Segundo o site oficial do seriado, o criador da série contratou para o próximo esquete Florinda Mezza (Dona Florinda), que anteriormente participava da série de comédia *La media naranja*, e por meio de Aguirre, contratou Carlos

Villagrán (Quico), que observou um esquete onde Carlos interpretava um boneco ventríloquo chamado Piloro e, desde então, Villagrán inchava suas bochechas para tornar sua atuação mais cômica. Villagrán colaborou também com o característico choro de Quico, herdando da personagem Lola Mento, de *El club del Chori*. A espanhola Angelines Fernández (Dona Clotilde), veterana do teatro e do cinema latino radicada no México, foi a contratação que faltava para o próximo episódio. (KASCHNER, 2006; JOLY, THULER, FRANCO, 2005; BOLAÑOS, 2011)

No capítulo seguinte do seriado, *La fiesta de la buena vecindad*, de 1972 (*Quem Canta seus Males Espanca*, de 1984), aparecem alguns dos personagens principais restantes, como Dona Florinda, Quico, e a Dona Clotilde, conhecida também como a “Bruxa do 71”. Nacho Brambila, amigo de Gómez Bolaños, recomendou-lhe o médico Edgar Vivar (Sr. Barriga) para *El Chavo*, e Rubén Aguirre (Prof. Girafales) completaria a composição mais conhecida do seriado. (JOLY, TULER, FRANCO, 2005, p.39)

Na primeira temporada, os bordões, cenários e figurinos ainda não estavam definidos. Chaves, por exemplo, chorava de uma forma diferente daquela pela qual ficou conhecido; Don Rámon (seu Madruga) usava roupas de cores diferentes, como camisetas amarelas e não usava seu chapéu de pescador desbotado que o acompanhou até o fim do programa, mas uma boina. O cenário era bem mais precário do que aquele que figura na versão transmitida pelo SBT, e a casa de Don Rámon era do número 14, casa que ficou conhecida pela dona Florinda usar nas temporadas de sucesso do programa. O improviso não acontecia nas gravações dos programas *Chaves* e *Chapolin*. Bolaños pensava muito no roteiro e gostava que fosse executado precisamente tal como fora escrito. (*Ibid. (ibidem)*, p.40)

Em 1973, com a fusão da Telesistema Mexicano e Televisión Independiente de México, formou-se a Televisa (TV por satélite), cujo principal objetivo era coordenar, operar e transmitir os sinais dos canais 2, 4, 5 e 8. Os níveis de audiência das séries de Chespirito no México eram fortes o suficiente para deixá-lo com o horário nobre na emissora por mais de duas décadas, de 1975 a 1995. *Chaves* passou por uma “reciclagem técnica” da Televisa, ganhando novos cenários, iluminação e um piso. O primeiro país que transmitiu a série fora do México foi a Guatemala. Mais tarde, apenas Cuba não transmitia o seriado na América Latina. (KASCHNER, 2006, p.58)

No final de 1974, Maria Antonieta de las Nieves, a Chiquinha, é convidada para um programa solo na própria Televisa, e acaba deixando o seriado. Naquele ano os personagens de Quico e seu Madruga ganharam importância nas histórias de Bolaños. O programa de Antonieta não dá certo e ela retorna no ano seguinte, fazendo as quatro consagradas

temporadas do seriado: de 1975 a 1978 foram gravados os episódios considerados clássicos pela imprensa e o público, pois contavam com os personagens principais da série, além de terem as melhores histórias escritas por Bolaños.

Neste período, o elenco de *Chaves* viajava para países da América Latina, como Argentina e o Chile, sempre lotando estádios em suas apresentações. Em 1978, a Televisa tinha uma “parceria” com o hotel Hyatt, propriedade de um dos donos da Televisa e decidiu levar a trupe para fora do estúdio, gravando os episódios favoritos da maioria dos fãs em Acapulco como forma de promover o hotel. Pela primeira vez, as filmagens das séries *Chaves* e *Chapolin* incluíam imagens externas, com duração de duas semanas de trabalho.

Foi neste episódio que o ator Carlos Villagrán gravou sua última participação, deixando o programa para começar seu próprio espetáculo, ainda como o personagem Quico. Mais tarde, o intérprete de Quico afirmou que sua saída do elenco se deu por conta de problemas de “ciúme e inveja” entre os personagens de *El Chavo*. Rubén Aguirre, em entrevista aos jornais argentinos *El Diario de Paraná* e *La Voz del Interior*, afirmou que Villagrán não estava satisfeito com o rumo da série, pois no início fora designado a ser o vilão da história, enquanto Chaves seria o menino bom. Com o tempo, Villagrán acreditava ter mudado este contexto, e que dentro da comédia, o público percebe que o vilão também pode ser querido.(apud JOLY, THULER, FRANCO, 2005, p.44). Uma vez que abandonou *El Chavo del Ocho*, ele quis usar o personagem em outro programa da Televisa, porém Bolaños recusou e não quis reconhecer a autoria de Villagrán. Por isso, Azcárraga Milmo, diretor da Televisa, optou por cancelar o projeto de um programa independente. O ator seguiu sua carreira com o personagem Kiko – com a grafia escrita diferente – na Venezuela, em 1981.

Pouco depois, em 1979, Ramón Valdés abandonou o programa em solidariedade ao amigo Villagrán, fazendo parte do seu novo show na Venezuela com o personagem Don Moncho. Após isto, Raúl Padilla foi contratado por Bolaños para integrar o elenco de *El Chavo*, interpretando o personagem Jaiminho, o carteiro. O autor era contra a ideia de utilizar outros atores para os personagens já consagrados. Com a saída dos dois principais elos das histórias de Bolaños, o programa perdeu ritmo e entusiasmo, e o autor teve de criar mais personagens, os quais ganharam mais destaque, além de sair da vila. Os episódios de 1979 e 1980 se passam na vila, mas para suavizar o impacto dos desfalques, é criado o restaurante comprado por Dona Florinda. Nhonho, interpretado por Edgar Vivar, tenta fazer as funções de Quico no programa, enquanto Jaiminho, Dona Florinda, Dona Clotilde e Dona Neves (interpretado por Maria Antonieta das Nieves) tentam suprir a ausência de Valdés no time. De acordo com Kaschner “Bolaños teve de alterar toda a dinâmica dos personagens para que

o programa prosseguisse sua carreira". (2006, p.56) As explicações usadas pelo roteiro foram que Quico foi estudar e morar com a tia, e Seu Madruga foi em busca de um emprego digno. Em 1981, Valdés voltou ao elenco de *Chaves*, mas em 1982 saiu novamente para protagonizar a série *Federrico* com Villagrán, além de excursionar com seu circo pelo Peru. Em 1983, o programa *El Chavo del Ocho* parou de ser produzido. "Segundo Bolaños, era a hora certa de parar". (apud KASCHNER, 2006. p.56) Seis anos depois, em 1988, Váldes trabalharia novamente com Villagrán em *¡Ah que Kiko!*. Contudo, seu estado de saúde era crítico, pois foi detectado um câncer que começou no estômago e se alastrou falecendo em 9 de agosto de 1988. (KASCHNER, 2010, p.55).

Em 1985, o canal 8 muda de sinal, para se tornar XEQ Canal 9, com programação cultural inteiramente dedicada à divulgação da ciência, da cultura e das artes no México. Vários anos depois, o Canal 9 assume novamente seu formato comercial. Seriados humorísticos e desenhos animados passam a ter um canal específico dentro do grupo, o canal 5. Bolaños permaneceu com o *Programa Chespirito* até meados de 1995. O seriado *Chaves* foi retomado no começo da década de 1990, com os atores bem mais velhos e utilizando as salas de aula do Professor Girafales. Closes de câmeras eram evitados para não demonstrar a idade dos atores. O roteiro era pensado nos trocadilhos verbais e não mais nas atuações cômicas. Os atores Edgar Vivar, Angelina Fernández e Raúl Padilla foram obrigados a se ausentar por muitas gravações, por problemas de saúde. Esta conjunção de fatores fez com que o sucesso da série dos anos 1970 ficasse aquém do esperado. As mortes de Raúl Padilla e Angelina Fernández fizeram com que as gravações cessassem por definitivo na Televisa. Ao total, foram 1278 capítulos, contado todas as esquipes do programa *Chespirito*, *Chaves* e *Chapolin*. (*Ibid, (ibidem)*, p.57)

El Chavo passou a ser uma das marcas que permitiu a Televisa ampliar suas ofertas, expandindo companhias de mídia de outros países. A estratégia de *merchandising* do programa refletiu em suas retransmissões e no preço do uso dos direitos autorais das personagens. Em 1974, começou a comercialização de revistas na América Hispânica. A estreia da série animada, em 2006, permitiu o lançamento de novos produtos baseados em seus personagens: o McDonald's distribuiu uma linha de brinquedos, a série de cereais Kellogg's criou mochilas e estojos, a Televisa ainda conseguiu criar jogos e animações em DVD, calçados, entre outros. (KASCHNER, 2006, JOLY, TULER, FRANCO, 2005; BOLAÑOS, 2011)

Naturalmente, o sucesso alcançado pelos produtos ligados à marca *El Chavo* é devedor do êxito do programa televisivo de mesmo nome, o qual, por sua vez, foi construído

graças à sintonia que há entre as situações retratadas nos esquetes e aquelas que configuram a vida da camada dita “popular” da sociedade. Em suma, são os recursos cênicos, a matéria-prima dos roteiros e, sobretudo, as encenações os motores do sucesso de *El Chavo*, pois, no dizer de Martin-Barbero:

A efetividade da encenação se corresponderá com um modo peculiar de *atuação*, baseado na "fisionomia": uma correspondência entre figura corporal e tipo moral. Produz-se aí uma *estifização metonímica* que traduz a moral em termos de traços físicos sobrecarregando a aparência, a parte visível do personagem, de valores e contra-valores éticos. (MARTIN-BARBERO, 2009, p.160-161)

A língua falada pelos personagens do seriado é um componente da atuação e, por isso mesmo, fora do âmbito dos países de língua espanhola, a encenação esbarra num problema: traduzir referências culturais, giros linguísticos, efeitos dramáticos para um outro contexto, outra língua. É aí que entra em cena o profissional que terá de enfrentar esse problema: o dublador.

2.6 A DUBLAGEM NO BRASIL

A dublagem tornou-se a modalidade da tradução audiovisual mais conhecida pelos brasileiros. Segundo Nelson Machado (2012), foi em 10 de Janeiro de 1938, no Rio de Janeiro, que a primeira dublagem foi executada nos estúdios da CineLab, em São Cristovão. João de Barro e Ruy Castro foram os responsáveis pela direção de dublagem do primeiro longa metragem de Walt Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs* (a *Branca de Neve e os Sete Anões*) de 1937 que contou com os dubladores Carlos Galhardo (Príncipe Encantado), Dalva de Oliveira (Branca de Neve), Cordélia Ferreira (Rainha), Estephana Louro (Bruxa), Aristóteles Pena (Zangado) entre outros.

Os primeiros elencos de dublagem foram integrados por rádio-atores: vozes consagradas das rádio-novelas que emprestavam suas vocalizações aos artistas internacionais ou personagens de desenhos animados. Nos filmes brasileiros de 1940 e 1950, a dublagem já estava presente, corrigindo as precariedades dos equipamentos de captura de áudio por substituições da voz do próprio ator, e isto se tornou natural para fazer o mesmo trabalho com os filmes estrangeiros.

Ainda segundo Machado (2012), Herbert Richers cria em 1958 na cidade de São Paulo a Grava-Son, empresa criada para fazer as versões nacionais das séries da Columbia Pictures. A primeira dublagem para televisão foi da série americana *Ford na TV*, que apresentava pequenos dramas de 30 minutos. Em 1962, um decreto do presidente Jânio Quadros determina que todos os filmes transmitidos pela TV deveriam ser dublados. A medida impulsionou o surgimento de estúdios como o AIC (atual BKS), que dublou séries famosas como *Os Flintstones*, *Perdidos no Espaço* e *Viagem ao Fundo do Mar*. (MACHADO,2012, p. 48)

A dublagem foi implantada de formas diferentes em cada país, na Espanha, por exemplo, ela foi instituída por motivos ideológicos, na época de Franco (1936-1976), como meio de censura nos cinemas. Já no Brasil, atualmente, ela tem um cunho social: fazer com que produtos audiovisuais de fora do país possam ser compreendidos também pelo espectador analfabeto. Até meados de 2005, as salas de cinema brasileiras utilizavam-se mais de legendas do que da dublagem, com exceções de produções infantis, pois era a televisão que gerava em maior conteúdo a oportunidade aos não letrados, de conhecer um produto audiovisual importado, com a linguagem e fala brasileira, tornando-se assim, um produto audiovisual melhor compreendido. (MACHADO, D, sem data)

Há poucos estudos escritos sobre dublagem no Brasil, em matéria feita para uma revista de editora Globo, Tonia Machado e Danilo Venticinque (2012) afirmam que a tradição começou a mudar a partir de 2005 e, que para atrair um público maior (a ascensão de uma nova classe média), os cinemas têm apostado nas versões dubladas, e que encontrar sessões legendadas tem se tornado raro, principalmente aos filmes do tipo *blockbuster*. afirmam também que os canais de televisão por assinatura adaptaram sua programação para produtos audiovisuais dublados.

2.7 MARCELO GASTALDI E A DUBLAGEM DO SERIADO *CHAVES*

Na década de 1970, o sucesso de Bolaños era notório em outros países da América Latina, mas no Brasil, ninguém ainda havia ouvido falar de *El Chavo del Ocho*. Os acionistas do SBT, ao comprarem as novelas da Televisa e depararem-se com os “brindes” recebidos pela emissora mexicana, sequer pensaram em incluir o seriado em sua grade de programação. Foi Marcelo Gastaldi (tradutor e dublador responsável pelo seriado no Brasil) que visualizou

algo em potencial nas histórias de Chespirito. Chamou rapidamente uma equipe para produzir alguns esquetes do programa, para mostrar a Silvio Santos uma opção de entretenimento ao recém formado Sistema Brasileiro de Televisão.

Na época, Gastaldi já era um dublador experiente: além de diretor de tradução e dublagem do seriado *Chaves* aqui no Brasil, também exerceu a voz principal do seriado, a do garoto Chaves. Nascido em São Paulo em 1944, iniciou a carreira como ator atuando em seriados e novelas dos anos 1960 aos 1980, como as séries *Regina e o Dragão de Ouro*, e novelas como *Eu Amo Esse Homem*, da TV Paulista, e *Sombras do Passado*, do SBT. Também foi membro do grupo *Os Iguais* da Jovem Guarda. (MACHADO, 2010, p.67)

Paralelamente, começou na dublagem, nos anos 1960, dublando em séries americanas como a *Noviça Voadora* (pela AIC). Na década de 1970, ficou conhecido por emprestar sua voz ao personagem Charlie Brown do desenho animado *Snoopy*. O auge de sua carreira se deu com as revocalizações dos personagens de Roberto Bolaños na década de 1980, como Chaves e Chapolin, além das narrações de alguns episódios do seriado *Chapolin*. Nesta época, havia sido contratado por Silvio Santos e criado um dos estúdios da emissora paulista, chamado MAGA (devido as suas iniciais) que não se pode considerar bem como estúdio, e sim, como uma cooperativa de dubladores, a qual, tempos depois, tornou-se um estúdio. (*Ibid, (ibidem)*, p.69).

No final dos anos 1990, as aberturas dos filmes, desenhos e séries passaram a omitir o nome da empresa responsável pela dublagem. Talvez pelas dificuldades de comercialização do produto para com as outras emissoras. No início das produções, Gastaldi narrava – “Versão: Maga. Dublado nos estúdios da TVS”. Contudo, permanecem os créditos em alguns casos como Herbert Richers, responsável pela dublagem da Rede Globo. Atualmente, os créditos relacionados aos dubladores tornaram-se obrigatórios nos créditos audiovisuais. A Anad (Associação Nacional dos Artistas de Dublagem) defende os direitos autorais das vozes dos dubladores relacionados ao contrato de exibição do meio audiovisual, mas ainda quem responde pelos atores/dubladores é a Sated (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões). O núcleo de dublagem do SBT foi extinto por completo no início dos anos 1990, sendo tais profissionais demitidos. (*Ibid, (ibidem)*, p.72).

Quando a transmissão dos episódios de *Chaves* foi aprovada em 1983 pela diretoria do SBT, Gastaldi assumiu a frente do projeto de adaptação e dublagem, e priorizou a entonação das vozes, como recurso principal, para a escolha dos atores que fariam a vocalização dos personagens mexicanos. Nenhum dos atores escolhidos para vocalizar os personagens era famoso na época, pois a timbragem da voz era o que interessava a Gastaldi.

Nelson Machado, que assumiu a direção de dublagem do seriado no final dos anos 1980, em entrevista na internet, explica que ao criarem as vozes para o seriado, não faziam ideia de que *Chaves* chegaria a este sucesso, pois sua realização era tão precária em imagem e som, que julgavam que não teriam receptividade por parte do público. Mas foi percebido que o texto de Roberto Bolaños era um dos diferenciais da série e que, se fosse adaptada uma dublagem condizente com a cultura brasileira, poderia atingir o telespectador. (Bate-Papo com Nelson Machado. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mko3dakhjuI>>. Acesso em: 13 jun. 2012).

No ano de 2013, a dublagem do seriado completou 30 anos de existência. Aqui no Brasil, a obra original já se pode confundir com a dublagem, criando um imbricamento entre a imagem mexicana e a fala brasileira. A passagem dos atores pelo Brasil está hoje condicionada à mescla dos atores com seus dubladores, pois o público que acompanha série e acorre às apresentações de seus atores no Brasil manifesta o desejo de ver o ator mexicano interpretando o personagem, mas, ao mesmo tempo, ouvi-lo com a voz brasileira, ou seja, o ator original deve se tornar brasileiro. Carlos Villagrán, que interpreta o Quico, quando excursiona em turnês pelo Brasil, adota o expediente de contratar seu dublador brasileiro, Nelson Machado, para poder se comunicar com o público da forma com a qual este está habituado.

Em entrevista concedida em abril de 2013 para um programa de TV do canal Bandeirantes, Villagrán, que também fala um pouco de português, acaba se autodublando para tentar se aproximar mais do público. Existe aqui uma anormalidade, pois Villagrán troca de lugar com Machado: o ator original, que geralmente é dublado em outras línguas, tenta dublar seu dublador, ou seja, ele tenta revocalizar Machado. Sentados um ao lado do outro, os atores alternam performances dos bordões do personagem Quico nas versões original e dublada, de modo que o público possa compará-las.

A voz, um dos componentes fundamentais do sucesso do seriado aqui no Brasil, também já gerou problemas para os dubladores do seriado. Como exemplo, a situação que Nelson Machado enfrentou com relação ao empréstimo da sua voz para o personagem Quico do seriado *Chaves* em desenho animado. Nelson não foi contratado para fazer a dublagem da série animada criada por Bolaños aqui no Brasil em 2007. O SBT questionou a ação gerada por Machado, sobre os direitos autorais de sua voz durante os 23 anos que o seriado *Chaves* foi exibido no SBT – até 2007. Coincidemente, problemas entre os atores mexicanos, também levaram à justiça a permissão dos direitos dos personagens de Roberto Bolaños. O ator Carlos Villagrán para não contestar por anos esta briga com Bolaños, preferiu mudar o

nome do personagem Quico para Kiko, podendo assim continuar o personagem em uma série própria criada na Venezuela e, posteriormente, apresentações do personagem em seu próprio circo. Já a atriz Maria Antonieta de las Nieves mantém na justiça o direito sobre o personagem la Chilindrina (Chiquinha), o que forçou a Bolaños retirar a personagem do seriado em desenho animado. (KASCHNER, 2006, 2010)

Sérgio Stern foi o escolhido pela produtora Herbert Richers para dar a nova voz do personagem Quico no desenho infantil, o que gerou descontentamento por parte dos fãs mais fervorosos. Stern tentou criar uma nova interpretação para Quico, buscando novas formas fonéticas na timbragem para construir o personagem que agora se apresentava em formato de desenho. Este seriado animado teve vários problemas com as vozes “originais” brasileiras, pois além do problema com Nelson Machado, Marcelo Gastaldi (Chaves), Mario Vilela (Sr.Barriga e Nhonho), Helena Samara (Dona Clotilde) e Older Cazarré (Jaiminho) acabaram falecendo nas últimas duas décadas. A solução dos novos diretores de dublagem do desenho foi a escolha de dubladores que fossem parecidos sonoramente e foneticamente com os dubladores da primeira versão, e não mais com os atores originais mexicanos. O desenho, que teve sua estreia em 2007, já passou por quatro dublagens diferentes. Em 2007 e 2008, os estúdios da Herbert Richers ficaram responsáveis pela vocalização, em 2010, a Álamo assumiu as vozes, e em 2012, dois estúdios fizeram novos episódios, RioSound e Dubrásil. Os quatro estúdios tentaram imitar as vozes dos dubladores originais para agradar aos fãs mais antigos, conseguindo em alguns personagens uma semelhança. Os únicos atores originais que continuam a dublar a série são Carlos Seidl (Seu Madruga) e Martha Volpiani (Dona Florinda). Mesmo Carlos Seidl sendo o dublador oficial do personagem Seu Madruga no Brasil, já se percebe que sua voz está alterada, quando comparada à sua voz de 1984. Alguns fonemas não são mais atingidos na timbragem feita pelo ator na década de 1980. Seria então, a voz dublada “original” e temporal mais importante que a voz dos atores mexicanos no caso do seriado *Chaves* adaptado ao desenho infantil?

O *Chaves* não é feito apenas de vozes; a imagem e a interpretação iconizada pelos atores mexicanos constrói a identidade do programa e na qual a voz brasileira tornou-os brasileiros para o telespectador. Mas tanto no caso de uma re-dublagem – uso o termo re-dublagem pois os atores tentam imitar os dubladores da primeira versão brasileira no desenho e DVD –, a sensação de estranheza é evidente.

Portanto, o primeiro impacto, o primeiro encontro entre o telespectador e o ator dublado sem conhecer a sua voz original, tornará ela – a voz dublada – a verdadeira para o público. Uma outra demonstração da credibilidade da vocalização do seriado *Chaves*,

aconteceu em 2011, nos 30 anos do SBT. Atores da emissora paulista recriaram o seriado mexicano com todos os detalhes estéticos possíveis, desde cenário a figurinos quase que impecáveis, inclusive com a qualidade de imagem precária como nos anos 70, para presentear aos fãs do seriado. O detalhe mais interessante de todo este projeto, foi que os atores brasileiros, estavam representando os atores mexicanos, com seus gestos e caricaturas conhecidas pelos telespectadores, mas utilizando-se das formas de vocalização dos dubladores da primeira versão, e não se preocupando com as vozes originais mexicanas. Portanto, a imagem e o som estarão sempre imbricados no meio audiovisual.

Originalmente, a preocupação de Marcelo Gastaldi, na escolha de atores brasileiros com timbres de vozes parecidos com o original mexicano, e o sincronismo labial, seria um dos fatores que chamam atenção para este trabalho da dublagem. (MACHADO, 2010, p.68)

3 O PROCESSO DA DUBLAGEM

A atividade de dublagem, que consiste na substituição da voz original dos personagens de uma produção audiovisual, costuma ser alvo de críticas, segundo as quais o processo promove uma distorção na transmissão do conteúdo original da obra, por conta da tradução do conteúdo veiculado para um idioma diferente daquele em que a produção foi concebida originalmente, descaracterizando-a.

Para uma melhor compreensão da controvérsia, dos argumentos que sustentam essa mesma crítica e as suas objeções, é necessário definir o objeto do debate, sua natureza, suas funções artísticas e sociais e o seu processo de criação; é necessário lidar com a matéria-prima da atividade de dublagem. Assim, é necessário compreender a natureza do ato de falar, a veiculação de conteúdo e sentido por meio de palavras. Entender a língua e a fala torna-se, portanto, essencial para este estudo.

3.1 LÍNGUA E FALA

A fala abrange a parte puramente individual da linguagem, como fonação, realização das regras e combinações contingentes de signos. Roland Barthes sustenta que “a língua é então, praticamente, a linguagem menos a Fala [sic]: é ao mesmo tempo, uma instituição social e um sistema de valores”. (BARTHES, 1993, p.18). Não existe uma língua sem a fala, assim como não há fala fora da língua. Barthes escreve:

Língua e Fala estão, portanto, numa relação de compreensão recíproca; de um lado, a Língua é “o tesouro depositado pela prática da Fala nos indivíduos pertencentes a uma mesma comunidade”, e, por ser uma soma coletiva de marcas individuais, ela só pode ser incompleta no nível de cada indivíduo isolado; a Língua existe perfeitamente apenas na ‘massa falante’. Só podemos manejá-la fala quando a destacamos na língua; mas, por outro lado, a língua só é possível a partir da fala: historicamente, os fatos de fala precedem sempre os fatos de língua (é a fala que faz a língua evoluir), e, geneticamente, a língua constitui-se no indivíduo pela aprendizagem da fala que o envolve. (1993, p.19)

Ainda de acordo com Barthes, Louis Hjelmslev pensou em uma nova dicotomia para o termo Língua/Fala, substituindo-a por Esquema/Uso. Este remanejamento hjelmsleviano formaliza o conceito de Língua sob o nome de esquema e elimina a fala concreta por um conceito mais social. O uso da língua é assim entendido como um conjunto de hábitos de uma

determinada sociedade, uma socialização da fala e, com este movimento, permite colocar o substancial para o lado da fala, e o diferencial para o lado da língua. (BARTHES, 1993, p.21)

A atividade do tradutor/dublador se enquadra no conceito de *idioleto* – a linguagem falada por um só indivíduo ou, como Roman Jakobson observou, a linguagem de uma comunidade linguística, isto é, de um grupo de pessoas que interpretam da mesma maneira os enunciados linguísticos (BARTHES, 1993, p.24). Acredita-se que o tradutor de uma obra audiovisual, ao receber o filme, seriado ou qualquer peça do gênero a ser traduzida, deveria ter a habilidade de compreender as realidades de ordem psicológica, social e cultural que figuram na obra, bem como suas modalidades expressivas, e de criar um análogo para elas noutra língua, noutro contexto social, de modo que o público que entre em contato a versão traduzida da obra disponha de meios de acessar representações daquelas realidades e experiências e de compreendê-las. O dublador, então, cria este novo texto, esta nova fala a ser reproduzida para a obra audiovisual em sua língua materna.

Cabe aqui uma consideração de ordem etimológica a respeito do verbo “traduzir”, que tem sua origem no verbo latino *ducere* acrescido do prefixo *trans*, que significam, respectivamente, “conduzir, guiar” e “através de”. Salman Rushdie observa que seu significado está relacionado a “transferir”; “transportar entre fronteiras” (apud HALL, 2001, p.89). O tradutor, portanto, é aquele que tem o encargo de conduzir certo conteúdo verbal através da fronteira que separa duas línguas, duas culturas, tornando-o acessível para os falantes de um idioma diferente do original da obra. O tradutor recria significados garantindo-lhes inteligibilidade, e o faz por meio de escolha de palavras e da entonação adequada para sua transmissão, criando novos enunciados que devem ser tão expressivos quanto eram os enunciados originais na língua em que foram concebidos. A respeito da veiculação de sentido por meio da escolha dos termos que deverão figurar num enunciado, diz Bakhtin:

Quando escolhemos as palavras, partimos do conjunto projetado do enunciado, e esse conjunto que projetamos e criamos é sempre expressivo e é ele que irradia a sua expressão (ou melhor, a nossa expressão) a cada palavra que escolhemos; por assim dizer, contagia essa palavra com a expressão do conjunto. E escolhemos a palavra pelo significado que em si mesmo não é expressivo, mas pode ou não corresponder aos nossos objetivos expressivos em face de outras palavras, isto é, em face do conjunto do nosso enunciado. O significado neutro da palavra referida a uma determinada realidade concreta em determinadas condições reais de comunicação discursiva gera a centelha da expressão (2011, p. 291-292)

O tradutor/dublador, portanto, deve garantir aos falantes de um idioma diferente daquele em que a obra audiovisual foi concebida, a comunicação e a expressão de realidades e experiências de ordens diversas, as quais, sem o seu trabalho, permaneceriam inexpressivas,

pois, conforme Bakhtin “só o contato da língua com a realidade, o qual se dá no enunciado, gera a centelha da expressão: esta não existe nem no sistema da língua nem na realidade objetiva existente fora de nós.” (2011, p.292)

3.2 PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Em um processo de dublagem está em jogo a transposição eficiente de um conjunto de referências socioculturais de que uma obra audiovisual está impregnada para outro contexto, garantindo-lhes compreensão, superando a barreira que separa duas culturas nacionais, no sentido que Stuart Hall dá à expressão ao explicar que uma cultura nacional é um discurso, pois constrói sentidos e influencia a concepção de nós mesmos: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.” (HALL, 2001, p.51)

O tradutor deverá, portanto, levar em conta os aspectos étnicos de uma língua e transpõe-los para outro contexto linguístico e cultural, de maneira que os significados recriados sejam análogos aos referidos na obra original para tornar os sentidos de seu texto compreendidos pelo telespectador. A atividade do tradutor/dublador se inscreve, então, na zona de contato que se cria entre duas culturas distintas, promovendo a possibilidade de trânsito, por parte da obra audiovisual, de uma cultura para outra. Assim, a obra audiovisual que atravessa fronteiras nacionais e culturais poderá ser assimilada por um público diferente daquele para o qual foi concebida, sem perder completamente sua identidade, seu sentido, ganhando, no entanto, uma nova camada de sentido, um novo conjunto de notas que caracterizam sua identidade perante o público que lhe era estrangeiro, mas que agora trava contato com ela.

O processo de dublagem recria os sentidos referidos na obra original para que possam ser apresentados para um novo público, estabelecendo, entre o original e a versão criada pelo dublador, uma relação análoga àquela que existe, segundo Walter Benjamin, entre a obra de arte autêntica e uma sua reprodução. Para Benjamin, “a reprodução técnica é capaz de colocar a cópia do original em situações impossíveis ao próprio original.” (2012, p.12) A cópia do original, ou, no caso, a versão dublada, poderá ser interpretada pelo telespectador como uma nova forma, vez que esta foi estruturada com referências que dialogam com o público pertencente a uma cultura diferente. No caso do objeto deste estudo, as peculiaridades

acrescentadas no processo de dublagem às características de um de seus personagens, por exemplo, Seu Madruga, ligam-no à cultura brasileira de tal modo que tornam o personagem mexicano mais brasileiro do que propriamente mexicano, por assim dizer, fato que será abordado mais pormenorizadamente no capítulo 4 desta dissertação.

Essa modalidade de recurso confere à obra elementos de uma identidade cultural diversa, tornando-a – no caso do seriado mexicano *El Chavo del Ocho*, no Brasil conhecido apenas como *Chaves* – uma obra brasileira com resquícios de elementos mexicanos, já que aquilo que é visível ao público é apenas a imagem, e esta imagem está atrelada ao som em língua portuguesa.

A imagem, em uma obra audiovisual dublada, pode ser compreendida na representação do ator através de gestos ou expressões universais, não dependendo exclusivamente do som original ou dublado, assim como nos filmes mudos, por exemplo; no entanto, uma porção considerável da produção de sentido em uma peça audiovisual está condicionada à fala (diálogo) dublada. Assim, a compreensão do sentido depende da fala, e o processo de dublagem atualiza a obra, no dizer de Benjamin (2001, p.13). No caso do seriado em estudo, o *Chaves* brasileiro entona mais elementos culturais identificáveis ao telespectador do Brasil do que em comparação à cultura mexicana do *Chavo* original. Isso significa que, através da voz dos dubladores, o sentido do texto/fala do seriado é criado para o público brasileiro; são poucas as referências culturais mexicanas que chegam ao telespectador por meio das imagens no seriado, tornando-o, assim, um seriado brasileiro para o público nacional, afirmação que encontra eco no depoimento de José Gatti:

É apenas uma obra diferente da original, que só poderá ser apreendida com plenitude na cultura onde foi gerada. Em outras culturas (onde a obra será fruída em tradução) ela se torna outra, inclusive com possibilidades de gerar significados novos - e inesperados no contexto original. Por isso não devemos fazer juízo de valor (não é nosso papel como pesquisadores), mas apenas avaliar as versões por suas qualidades (e/ou defeitos) intrínsecas. *Chaves* conseguiu se comunicar com um enorme público, inclusive não-hispanófono (como o brasileiro), e foi apropriado de formas diferentes.¹¹

Muitos dos elementos trabalhados pelo criador da série, Roberto Gomez Bolaños, dizem respeito à experiência humana em geral, não se restringindo a uma cultura específica, como, por exemplo, a fome, a pobreza, a diferenciação de classes. Outros, no entanto, dizem respeito a traços sociais e culturais tipicamente latinos, o que facilita a adaptação da obra para o público brasileiro.

¹¹ Depoimento escrito ao autor (2013).

Um exemplo dessa aproximação pode ser apontado no episódio “*Sin Piñata no hay Posada*”, de 1976 (traduzido no Brasil como: “*Sem pichorra, não tem festa*”, de 1988), que retrata um costume ibérico muito popular na cultura mexicana, principalmente em festas de aniversário: um jogo em que crianças tentam quebrar um recipiente recheado de doces – a *piñata* –, coberto com papel ou plástico, utilizando bastões para poderem recolher as guloseimas. No processo de dublagem, foi necessário recorrer a um equivalente brasileiro dessa modalidade de manifestação cultural, encontrada principalmente nas regiões norte e nordeste, onde o recipiente é conhecido como “pichorra”¹².

Adaptações como essa são possíveis para um dublador precisamente porque os recursos de que o autor da obra lançou mão são de natureza audiovisual, isto é, a veiculação de sentido e expressão se dá por meio de imagens e sons, estes últimos constituindo a matéria sobre a qual o dublador terá de trabalhar, conforme ficou dito, e essa é uma razão suficiente para que se perceba a necessidade de compreender a voz humana como um componente essencial na produção audiovisual.

3.3 A VOZ

Até o final da década de 1920, o cinema, que até então vivera exclusivamente da montagem e da composição plástica visual como essência de sua linguagem, depara-se com a chegada da composição plástica sonora, a sonoplastia. Segundo Bazin, o cinema falado anunciou a morte de uma certa estética da linguagem cinematográfica, mas somente daquela que o distanciava mais de sua vocação realista (BAZIN, 1991, p.80) :

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores daqueles que assistiram ao desmantelamento dessa perfeita cidade da imagem pode ser explicado, se não justificado. Na via estética na qual ela estava então engajada, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao “delicado incômodo” do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos. (BAZIN, 1991, p.66)

Luiz Cláudio Cajaíba afirma que Arnheim, em seu texto *Um novo Laocoonte: a arte do cinema sonoro*, comprehende as razões pelas quais o público venerou o surgimento do diálogo sonoro, pressupondo que o som da voz realça a sensação de presença dos

¹² "Origem Da Pinhata No México." TrabalhosFeitos.com. <<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Origem-Da-Pinhata-NoM%C3%A9xico/306825.html>> Acessado em 12.01.2013

acontecimentos: o fator determinante para a aceitação desse fenômeno seria o desejo do público de participar mais ativamente, emocionalmente, dos pensamentos, intenções e emoções das personagens, já que os diálogos se misturam à ação visual. (ARNHEIM, 1989, apud CAJAÍBA, 1997, p.54)

No entanto, houve certa controvérsia entre críticos, diretores e atores em relação à chegada do cinema sonoro. Chaplin (MERTEN, 2003) acreditava que a sonorização ameaçava aquilo que o cinema mudo tem de melhor, ou seja, a tradição da pantomima¹³. No entanto, Fritz Lang concebeu seu *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (*M, o Vampiro de Dusseldorf* de 1931) de modo que o som desempenhasse uma função crucial na trama, inclusive sendo a chave para se descobrir o assassino de Elsie Beckmann, interpretado por Peter Lorre. Nesse mesmo filme a fala se estabelece como um elemento chave para sua compreensão, mostrando ao espectador onde, como, quando e porque as circunstâncias da trama se revelam. O som, portanto, converte-se num meio de transmissão de sentido, acrescentando nuances e notas que a mudez completa não seria capaz de aludir:

Para Eisenstein o som não foi introduzido no cinema mudo, saiu dele. Surgiu na necessidade que levou nosso cinema a ultrapassar os limites da expressão plástica. Para Bresson, o silêncio fora inventado pelo cinema falado. As significações do silêncio, que só ocorrem por contraste com o som. No cinema mudo, portanto, o silêncio, completo, não expressa. (CAJAÍBA: 1997, p.33)

Ainda segundo Cajaíba, o som “imprime sentido, solicita compreensão de tom/entonação, timbre, inflexões, enfim, requer dos sentidos um empenho que não se restringe mais, apenas ao visual”. (1997, p.33).

3.3.1 A compreensão da voz

Enquanto o cinema mudo trabalhava apenas com a arte da pantomima, muitos dos gestos e expressões utilizadas se tornavam universais – mesmo com as diferenças culturais –, mas a partir do momento que o som fica em evidência, a forma de comunicação se torna mais ampla. Os enunciados são expostos ao espectador.

Ao partir-se do ponto de que todo objeto está cercado de um discurso, toda palavra dialoga com outra palavra, portanto sempre estará rodeada de várias palavras.

¹³ Peça em que os atores se manifestam só por gestos, expressões corporais ou fisionômicas, prescindindo da palavra e da música.

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ela os rejeita, confirma completa, baseia-se neles, subentendendo como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 1993, p. 297)

Segundo Bakhtin, não são as unidades da língua que são dialógicas, mas os enunciados. O enunciado é a réplica de um diálogo, pois quando se produz um enunciado, inicia-se um diálogo com outro discurso. Um enunciado está acabado quando permite uma resposta do outro. O enunciado sempre ocupa uma posição diante de um problema. Fiorin afirma que “as unidades de língua não são dirigidas a ninguém, ao passo que os enunciados têm um destinatário. Unidades de língua são neutras, enquanto os enunciados carregam emoções, juízos de valor, paixões”. (FIORIN, 2008, p.22)

Para auxiliar no entendimento desta diferença entre a língua e os enunciados, examinemos a palavra “fogo”. A palavra pode ser usada a qualquer momento, por qualquer pessoa, pois todos entendem o seu significado. Se a mesma palavra for inserida em um enunciado, como por exemplo, “Estou pegando fogo！”, a palavra “fogo” deixa de ser uma unidade de língua, e contribui para a comunicação de um significado, segundo o qual, por exemplo, o locutor afirma que está em chamas, ou com muito calor, podendo também ser interpretado como raiva ou até mesmo desejo por outra pessoa. Portanto, de acordo com Bakhtin, em todo enunciado sempre se ouve pelo menos duas vozes. Mesmo não explícitas, estão presentes.

Para analisar a importância da fala em um processo de dublagem, particularmente aquele que é objeto desse estudo, é necessário compreender como estes diálogos entre texto/fala mexicano se conectam ao texto/fala da adaptação brasileira, já que o ser humano é um produtor de textos na sociedade da qual faz parte.

Mikhail Bakhtin afirma que o “grande interesse pelas ciências humanas está no homem, mas é o homem como produtor de textos” (apud BRAIT, 1997, p.28) e propõe, para cada ciência humana, um objeto textual específico, pois pontos de vista diferentes sobre o texto constroem “textos” e, portanto, objetos também diferentes. Sendo o texto objeto das ciências humanas, Bakhtin aponta duas diferentes concepções do princípio dialógico: a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos, pois considera que nas ciências humanas o objeto e o método são dialógicos.

Existe o que o autor chama de compreensão respondente: procura-se conhecer um objeto e um sujeito. As relações entre o sujeito da cognição e o sujeito a ser conhecido nas

ciências humanas são, para Bakhtin, relações de comunicação entre Destinador e Destinatário. O sujeito da cognição procura interpretar ou compreender o outro sujeito em lugar de buscar apenas conhecer um objeto. “O sujeito como tal não pode ser percebido e conhecido a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo, consequentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico”. (1992:403, apud BRAIT, 1997, p.29) Bakhtin afirma que “a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra.” (1986:131, 132, apud BRAIT, 1997, p.29).

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. (BAKHTIN, 2011, p. 279)

A compreensão de um diálogo em um seriado dublado pelo telespectador se dá de forma responsiva, já que ele não pode dialogar através de palavras, mas a contrapalavra do receptor acaba sendo o entendimento dos sentidos gerados pela fala do dublador. O tradutor e o dublador se encontram na mesma posição em que o telespectador neste diálogo, pois compreenderam de forma responsiva a este mesmo diálogo da obra original. Não existe uma troca de diálogo com o autor, e sim uma reinterpretação deste diálogo. Bakhtin acredita que cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a intenção em prol do qual ele foi criado). (BAKHTIN, 2011, p.310)

O problema da concepção do destinatário do discurso (como o sente e imagina o falante ou quem escreve) é de enorme importância na história da literatura. Cada época, para cada corrente literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. (BAKHTIN, 2011, p.305)

Compreender o audiovisual como linguagem também implica considerar que este é um elo que se formaria entre um Eu e um Tu. Essa metáfora, assinada por Volochínov sobre os conceitos de Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, acaba por valorizar não só o locutor como também o receptor, dado que, se por um lado esse elo tem por sustentação o Eu, ele necessariamente precisa de um segundo ponto, o Tu. Logo, o autor da obra tem importância como o espectador, pois ambos fazem parte do processo de interação dialógica, e contribuem diretamente para a produção de sentidos.

Ao criar e formatar sua obra, o autor tem como alvo um tipo de espectador e isso influenciará o modo de construção e conteúdo do enunciado. A obra é função deste interlocutor e variará ao se destinar a um mesmo grupo social ou outro, mais heterogêneo. Desta forma, a linguagem filmica é dividida conforme seus objetivos, não havendo, de certo modo, uma liberdade plena do criador. “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN, 2004, p.113).

Pensando-se que, por princípio, o meio audiovisual que vai narrar uma história leva em conta que o espectador já tem um conhecimento prévio de certos contextos, Fiorin afirma:

Quando se fala em dialogismo constitutivo, pensa-se em relações com enunciados já constituídos e, portanto, anteriores e passados. No entanto, um enunciado se constitui em relação aos enunciados que o precedem e que o sucedem na cadeia de comunicação. Com efeito, um enunciado solicita uma resposta, resposta que ainda não existe (...) o interlocutor é sempre uma resposta, um enunciado e, por isso, todo dialogismo são relações entre enunciados. (FIORIN, 2008, p.32)

No processo de dublagem do seriado *Chaves*, observa-se um discurso interlocutores em forma de quadripartite, ou seja, uma divisória de quatro locutores: o roteirista, o ator que interpreta sobre o texto escrito, o tradutor/adaptador do texto falado em língua estrangeira e o ator dublador, que trabalha com o texto adaptado e a fala original, buscando obter sincronismo labial. Primeiramente tem-se um autor (Roberto Bolaños) que cria um texto na sua obra audiovisual original, inspirado em textos, vozes ao seu redor (grande parte dos seus textos foram inspirados em seus filhos, por vivências e costumes gerados em sua própria casa). (BOLAÑOS, 2012, p.85). Bakhtin esclarece que:

Tomo conhecimento de uma parte considerável da minha biografia através das palavras alheias das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional: meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional na minha tenra infância (tudo o que não podia ser compreendido ou simplesmente percebido por uma criança). Todos esses momentos me são necessários para a reconstituição de um quadro minimamente inteligível e coerente de minha vida e de seu mundo, e eu, narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens, todo [sic] conhecimento de todos aqueles momentos. (BAKHTIN, 2011, p.142)

Este conhecimento do autor gera um texto, o script do episódio que será destinado a um outro, o ator/personagem, como Carlos Villagrán (que interpreta o personagem Quico) que aplicará sua contra-palavra e formará um novo texto/fala para o público, pois a interpretação de um texto sempre será diferente para cada indivíduo. Levando em

consideração que a atuação de uma outra pessoa tem influências de outras vozes, isto ecoará sobre o texto do autor, gerando um novo diálogo.

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc...; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva; toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2011, p. 271)

Para o processo de tradução, uma nova réplica será gerada, pois este texto/fala será interpretado por uma terceira pessoa, o tradutor. No caso, o tradutor responsável pelo seriado *Chaves* é Marcelo Gastaldi que irá gerar um novo texto e que será interpretado por uma quarta pessoa, o dublador Nelson Machado (que empresta sua voz ao personagem Quico), que colocará a entonação de voz sobre uma fala já trabalhada pelo ator original Carlos Villagrán.

A maneira pela qual as vozes dos outros se misturam à voz do sujeito explícito da enunciação é o que interessa neste processo de dublagem. Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. Conforme Bakhtin, “é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro.” (1992: 35-36, apud BRAIT, 1997, p.31) por consequência, este diálogo entre interlocutores torna-se fundador da linguagem. Ainda de acordo com Bakhtin, “As relações de sentido dentro de um enunciado são de índole lógico-objetiva, no entanto as relações de sentido entre os diferentes enunciados assumem índole dialógica”. (BAKHTIN, 2011, p.320) Os sentidos estão, assim, divididos entre vozes diferentes. E na dublagem, a voz do indivíduo assume importância excepcional.

Portanto, o trabalho relacionado ao sentido das palavras em uma tradução para dublagem estará ligado ao individual, mas influenciado por outros enunciados. O sentido do texto e a significação das palavras dependem da relação entre sujeitos, ou seja, constroem-se na produção e na interpretação dos textos. “Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), pode ter estilo individual.” (BAKHTIN, 2011, p. 265)

Para Bakhtin, a fala é modulada pelos gêneros discursivos, pois todas as enunciações de discurso-fala revelam escolhas particulares de formas construídas dentro de um todo - as enunciações. A palavra que entra para a enunciação é uma unidade cultural do discurso-língua

vivo, dinâmico; como tal, é dotada de tudo que é próprio da cultura, sobretudo as significações cognitivas, éticas e estéticas. (BRAIT, 1997, p.154)

Estas significações estão presentes na forma de vocalização dos dubladores. O público brasileiro acaba invariavelmente vendo um ator estrangeiro e ouvindo um sotaque paulista ou carioca (a maioria dos estúdios de dublagem está centralizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, e na época da dublagem deste seriado, apenas paulistas fizeram parte do processo). No seriado *Chaves*, os personagens mexicanos “tornam-se” brasileiros, mas de forma regional, pois estes personagens soam como paulistas. Além disso, percebe-se em suas falas, não só o sotaque, mas também referências ligadas à cultura de São Paulo, como episódios onde os dubladores criam relações dos times de futebol do México e seus ídolos, com jogadores do Palmeiras ou do Santos da década de 1970, ou simplesmente trocam as localidades, como Acapulco por Guarujá. Conforme aponta Bakhtin, em diferentes gêneros, podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual; o estilo individual pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional. A própria questão da língua nacional na linguagem individual é, em seus fundamentos, o problema do enunciado (porque só nele, no enunciado, a língua nacional se materializa na forma individual). (BAKHTIN, 2011, p.265-266)

Por um lado o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade, permanece por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos. (BRAIT, 1997, p.98)

O seriado mexicano dos anos 1970 foi dublado na década de 1980 no Brasil. E a forma de tradução e revocalização destes personagens se tornaram “oitentistas”. Todas as palavras são adaptadas ao contexto e cultura do público brasileiro, e ligadas ao presente momento em que foram traduzidas. Hoje, ainda sendo reprisados os mesmos episódios dublados na década de 1980 pelos canais SBT e *Cartoon Network*, percebe-se o momento histórico e social da realização. Em 2014 foram dublados “novos” episódios (coloco entre aspas a palavra novos, porque não são episódios atuais, e sim episódios da década de 1970 que os brasileiros ainda não conheciam) e já se percebe uma atualização histórica e social nas falas dos novos dubladores com relação à dublagem feita vinte anos antes, como, por exemplo, a utilização do termo “Coringão”, para fazer referência ao time de futebol do Corinthians (tradução para o time *Monterrey Rayados* da Cidade do México), e menções às seleções de futebol que estarão na Copa do Mundo de 2014 aparecem no episódio *Batendo*

uma bolinha, de 2014. (*Prohibido Jugar Fútbol en el Patio*, de 1978, onde Chaves, ao iniciar uma brincadeira com uma bola de futebol, sugere que gostaria de desempenhar o papel de um goleiro de algum time mexicano ou então de alguma das seleções participantes da Copa de 1978) Para Bakhtin, “A linguagem não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta no momento e no lugar da atualização do enunciado. Assim sendo, o significado da palavra está também ligado à história através do ato único de sua realização”. (Bakhtin/Medvedev, 1978, apud BRAIT, 1997, p.97).

No entanto, os problemas inerentes ao processo de dublagem de uma peça audiovisual não se esgotam na criação de meios de transpor referências de um meio cultural para outro, vez que toda a comunicação verbal presente na obra deve ser vertida para outro idioma. Há de se tratar ainda, portanto, das questões que dizem respeito à tradução.

3.4 TRADUÇÃO

Uma definição que indica o significado do ato de traduzir vem de Paulo Bezerra, que diz: “Traduzir é estabelecer diálogo entre culturas” (BEZERRA, 2004, p.5). O tradutor adentra a cultura do outro, a vivencia, apalpa os seus elementos, sente-os na sua especificidade e leva-os para a sua própria cultura, revestindo-os com a forma que marca essa individualidade cultural, mas sem apagar as peculiaridades do original. Os tradutores que não mergulham na cultura em que uma obra foi escrita, não conseguem levar sua essência à sua própria cultura, construindo, o que no dizer de Walter Benjamin, é uma má tradução: “Aquelas traduções que escolhem para si o papel de intermediário, que em nome doutro transmite ou comunica, não conseguem transmitir senão a comunicação, ou seja, o inessencial. É uma das características que se reconhece uma má tradução.” (2008, p.25). Segundo o depoimento de José Gatti, “a língua têm um valor que lhe é contestável, pois a língua está sempre viva, portanto, mutável” ¹⁴. E esse caráter diverso da língua e suas variantes é um componente vital da diversidade cultural do planeta, o que vem a se tornar um autêntico desafio para o tradutor. Segundo Benjamin, em seu ensaio sobre *A Tarefa do Tradutor*, “A tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a ‘traduzibilidade’ da obra”. (2008, p.26).

Para Roberto Mayoral Asensio (2009) “Os estudos de tradução devem ser feitos como

¹⁴ Depoimento escrito ao autor (2013).

um produto cultural, não como um processo; o estudo das relações entre a cultura de origem e a cultura receptora deve ser visto de uma perspectiva ideológica.¹⁵ (ASENSIO, 2009, tradução Michael Bahr) A tradução está vinculada não só às diferenças entre as línguas, como também entre contextos históricos, como afirma Suzana Lages:

Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original – língua – e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira. (2002 p.215)

De acordo com Steiner, todo texto analisado por uma leitura é um ato de interpretação plural, e acontece sem a mediação de uma percepção consciente. A língua de origem pode atrair tendências interpretativas para significados próximos à língua de destino, no caso, às palavras de som similar do seu próprio idioma. (apud Dilma Machado, 2004, p.25) Se esta tendência interpretativa pode aplicar golpes nos tradutores, existem estudos que defendem a criação de um novo texto, baseado no original, ou também conhecido como recriação, já que deve ser pensado para a cultura de destino.

Segundo Augusto de Campos (2012) “As melhores traduções – as traduções criativas – são aquelas que não parecem tradução. Mas são raras as que atingem esse resultado.” Haroldo de Campos (1994) também defende que o processo de tradução deve ser criativo, e não simplesmente uma transposição do texto original. O texto original foi desenvolvido para aquela cultura da qual faz parte, e não para cultura de outro país. Por esse mesmo motivo, a tradução precisa ser criativa, isto é, fazer com que o texto de uma cultura estrangeira faça sentido na cultura para a qual está sendo traduzido. Os responsáveis pela tradução devem estar no mesmo nível do original para que a criação em língua nacional alcance o mesmo nível do obtido na língua original.

Haroldo de Campos (1994) define como transcrição o ato de tomar a língua estrangeira como estatuto de criação da língua nacional, pois a língua de um povo é reflexo da tradição e da cultura, fazendo parte da história deste povo. O relacionamento entre o texto estrangeiro e o texto nacional traz à tona uma nova dimensão da discussão sobre a valorização

¹⁵ “En ellos se estudia la traducción como un producto cultural, no como un proceso, y se estudian las relaciones entre la cultura emisora y la cultura receptora desde una perspectiva ideological”.

daquilo que é nacional e regional. Esta interação, entre o estrangeiro e o nacional, estimula que o nacional seja constituído. Haroldo de Campos ainda afirma que:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1962, p. 35)

A tradução transcriadora só será possível onde há intraduzibilidade, pois é nela que o tradutor tem a liberdade de criar e recriar os signos.

O tradutor é, portanto, leitor e coautor, na medida em que reescreve o original para obter uma transposição intersemiótica de significantes passível de compreensão por parte do público que trava contato com a versão adaptada da obra original. Esse processo de recriação deve considerar a diferença de contexto, de atmosfera, em que a mensagem original se inscreve, bem como suas notas dramáticas e, consequentemente, suas finalidades expressivas; no caso do objeto desse estudo, os efeitos humorísticos e cômicos devem ser levados em conta.(MACHADO, D. , 2004 , p. 3)

3.4.1 Tradução no humor

O fator por conta do qual a tradução é tão difícil de recriar está relacionado a como lidar com as contingências, ao contrário do que ocorre na linguística comparativa. Enquanto o linguista está interessado nos padrões gerais de semelhança e diferenças entre os sistemas de linguagem, como a gramaticalidade, a normalidade etc., um tradutor precisa estar concentrado nos itens textuais, que muitas vezes violam a norma, usando palavras ou frases inéditas para aquela ocasião. (ZABALBEASCOA, 1996)

Há diversas variáveis que afetam a tradução, e Patrick Zabalbeascoa organizou uma compilação dos problemas encontrados na traduzibilidade, como, por exemplo, os aspectos da variação linguística da língua(s) / cultura(s) que está se traduzindo, como dialetos e registros; a adaptação para a língua-alvo; o efeito e justificação para a existência da versão traduzida; a natureza do texto (gênero, discurso); as necessidades e demandas do cliente; a expectativa

pelo texto traduzido e o preconceito em relação as traduções e tradutores; condições do trabalho (prazo, material, motivação) etc. Segundo Zabalbeascoa, cada variável pode ser lida no singular ou no plural, e, como nem todos os textos são de uso único, a responsabilidade pelo produto final pode caber a mais de uma pessoa. Qualquer parte de um texto na tradução pode ser afetado pela natureza dessas variáveis. (2005, p.186)

No caso do humor, o tradutor deve primeiramente mapear o objeto, localizar e analisar itens textuais de acordo com as classificações relevantes, as tipologias do humor. Em segunda análise, priorizar o que irá traduzir estabelecer o que é importante para cada caso e moldar a tradução de uma forma em vez de outra. Zabalbeascoa acredita que uma tradução de humor deveria ser feita primeiramente por um estudos de humor e, em seguida, tradutores de ofício devem tomar as decisões do texto final. (2005, p.188) “Traduzir é em grande medida um processo de tomada de decisão, e muito disso envolve decidir o que fazer com a forma de expressão e como se relaciona com as intenções subjacentes do autor e as razões para a escolha de uma forma sobre a outra.” (ZABALBEASCOA, 2005, p.188)

Há, ainda, um coeficiente de imprevisibilidade no que diz respeito à tradução do humor, segundo Zabalbeascoa: um processo de tradução pode não conseguir extrair do texto traduzido os efeitos cômicos veiculados pelo texto original, dependendo, é claro, de certas circunstâncias de ordem cultural e/ou linguísticos:

Algumas piadas e tipos de humor oferecem pouca ou nenhuma resistência à tradução (...) quando os idiomas de origem e de destino e os sistemas culturais se sobrepõem, quando as audiências de ambas as comunidades compartilham das mesmas referências, valores e gostos que são necessários para apreciar uma determinada modalidade de humor. Um tradutor pode não se preocupar tanto que uma piada possa ser considerada internacional, muito menos universal, na medida em que é binacional, ou seja, em que pode facilmente cruzar a fronteira de uma comunidade de código-texto para a comunidade de texto de destino (tradução), sem necessidade de adaptação ou substituição por conta das diferenças linguísticas ou culturais, e que possa ser traduzida literalmente, sem perda de humor, conteúdo, ou significado. (ZABALBEASCOA, 2005, p.189)

Na adaptação do texto-falado mexicano do seriado *El Chavo del Ocho* para o texto-dublado brasileiro de *Chaves*, as similaridades em certas piadas foram mantidas, justamente porque Bolaños criou textos universais. No entanto, em outros momentos o conteúdo humorístico retratado na série se ofereceu dificuldades para os tradutores. Certas características do idioma de origem atrapalham a tradução num processo de dublagem, pois um efeito cômico pode ser causado pelo uso de trocadilhos, expressões de duplo sentido, jogos de palavras e giros linguísticos que são difíceis de traduzir ou adaptar para o idioma estrangeiro. Um exemplo de solução para este tipo de problema será abordado no capítulo 4

deste estudo. Zabalbeascoa afirma sobre a importância e os cuidados com os significados na tradução:

Traduzir humor é complicado pelo fato de que muitas vezes o elemento cômico depende do duplo sentido das palavras, da ambiguidade, de significados metafóricos, e do significado mesmo da palavra; trata-se do absurdo, surrealismo, ou significado abstrato ou simbólico. (ZABALBEASCOA, 2005, p.191)

A intencionalidade é outro fator importante para o qual deve atentar um tradutor na adaptação de uma obra audiovisual, isto é, observar se o humor faz parte da intenção do autor ou se está sendo causado por outro elemento, por exemplo, um erro engraçado fora de texto praticado pelos atores, o improviso etc. No seriado *Chaves*, o único ator que poderia improvisar em algumas partes do texto de Bolaños, era Ramón Váldes, e percebe-se isto em situações onde o personagem de Váldes, Seu Madruga, tenta elogiar o dono da vila, Senhor Barriga, trocando o substantivo pelo sobrenome do personagem, pois sempre estava devendo o aluguel ao proprietário, ao dizer: “A barriga é a última que morre Seu Esperança.” Esse tipo de inversão acabou sendo usada de modo recorrente pelo personagem, tanto no original quanto na versão dublada. (KASCHNER, 2006, 2010)

O tradutor, para Zabalbeascoa (2005), também deve se focar nos sinais (intenções de brincar), isto é, formas dissimuladas de humor em manifestações mais evidentes, as quais tendem a ganhar forma mais explícita na tradução do que seus textos originais, já que a tradução é menos eficaz que o texto original.

Outra dificuldade apontada por Zabalbeascoa são as chamadas “piadas particulares”, isto é, a anedota produz efeito apenas naquelas pessoas que compartilham das referências necessárias para a sua compreensão. O tradutor, na grande maioria das situações, não pertence ao grupo em questão e, portanto, deve adaptá-la, não se apoiando exclusivamente na palavra ou frase em si, mas sim, percebendo as passagens que o contexto da cena estão querendo demonstrar. (2005, p.193)

Os problemas elencados neste tópico são enfrentados pelos profissionais que lidam com diferentes vertentes de traduções audiovisuais.

3.4.2 Tradução Audiovisual

O termo “tradução audiovisual” (TAV) ou *audiovisual translation* (AVT) veio a

vigorar com a popularização do VHS nos anos 1980. Portanto, o audiovisual engloba o cinema, a televisão, o vídeo, e, nestes últimos anos, os jogos digitais. Para Yves Gambier, até mesmo o rádio, mostrando a dimensão multissemiótica de todos os programas transmitidos. (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p.1).

A taxonomia criada por estes estudos relacionados ao TAV era colocada em xeque por pesquisadores na área, já que o termo “audiovisual” possuía grupos de tradução à prima vista (uma tradução de documento escrito para o discurso oral) e a tradução de roteiro (uma tradução de um documento escrito para outro documento escrito). Nestes dois casos, não era necessária uma tela que estampasse a tradução, mas apenas papel. Alguns outros tipos de TAV também eram questionados, como por exemplo, a interpretação consecutiva e a simultânea, (como nas cerimônias do Oscar transmitidas no Brasil, por exemplo) e a interpretação de sinais. Outros grupos mais confundem sua definição do que explicam: *half dubbing* para *voice-over* e *double dubbing* para audiodescrição. (FRANCO e ARAÚJO, 2011, p.2).

Foi apenas em 2005, em um artigo sobre a *Tradução Audiovisual e Acessibilidade*, que Díaz Cintas esclareceu e simplificou a terminologia TAV. Nos primeiros estudos, a TAV foi usada para encapsular práticas de tradução diferentes usadas na mídia audiovisual, como o cinema, a televisão, o vídeo, nas quais há uma transferência de uma língua-fonte para uma língua-meta. Dentre todas as categorias definidas para a TAV, a dublagem e a legendagem tornaram-se as mais populares na profissão e as mais conhecidas pelos (tele)spectadores. Mas existem outras categorias que foram definidas por Cintas sendo: *voice-over*, dublagem parcial, narração, interpretação, narração de espetáculo ao vivo e a supra-legendagem [*surtiling*] para ópera e o teatro, sendo as duas últimas incluídas num estágio posterior. O que levou a nomear essas práticas de tradução tem que ver com a mudança de língua que acontece com todos os casos. (2005, p.4 apud FRANCO e ARAÚJO, 2011, p.3)

Para Cintas, “onde há um sinal acústico e um sinal visual, independentemente de ser transmitido através de uma tela (que pode ser ao vivo ou não) ou de um palco (sempre ao vivo) é considerado um meio audiovisual”. (apud FRANCO e ARAÚJO, 2011, p.3)

A TAV está vivendo uma revolução fomentada pela demanda e oferta de produtos audiovisuais que se manifestam na multiplicação de redes televisivas regionais e locais, o aumento das atividades de educação a distância, o surgimento de plataformas digitais, a extensão da televisão por cabo e por satélite. (FRANCO e ARAÚJO, 2011).

Sendo a televisão um dos meios audiovisuais que interessam para esta discussão, percebe-se o quanto o telespectador é apresentado a filmes, séries, programas, documentários,

desenhos que por muitas vezes podem aparecer em línguas desconhecidas pelos canais de televisão, principalmente, as redes fechadas. Por meio da dublagem, legendagem ou *voice-over* a televisão tenta promover a cultura e a informação de uma maneira acessível a qualquer pessoa, o que, naturalmente, exige o artifício da tradução.

Algumas modalidades definidas por Cintas serão abordadas de maneira sucinta neste estudo, já que o foco principal da pesquisa está em uma das modalidades da TAV, no caso, a dublagem.

3.4.2.1 A dublagem

Do termo francês *doublage*, ou dobragem para os portugueses, é a substituição da voz original de produções audiovisuais por outra voz (ou pela mesma voz), interpretada por um ator em outro idioma, (ou pelo próprio ator que encenou no seu idioma) em um ponto de equivalência e fidelidade pelo sincronismo labial. Nascida no cinema, especificamente no filme *The Flyer*, dos diretores Jacob Karol e Edwin Hopkins, em 1930, o filme utilizou-se de um sistema de gravação que permitia sincronizar áudio e imagem. Esse sistema ajudava os diretores a regravar áudios mal captados devido aos barulhos apresentados pelas câmeras da época, tornando os custos de produção dos filmes mais baratos, pois não era necessário regravar cenas sonoramente ruins. O advento da dublagem trouxe a possibilidade da adaptação de uma obra audiovisual a outros idiomas. (DÍAZ, 2006, p.9)

A dublagem pode ser definida como uma tradução interlingual de um discurso oral para outro discurso oral, das falas dos personagens de um produto audiovisual já gravado para um produto dublado, conhecido como revocalização. Na grande maioria das vezes, as vozes são eliminadas totalmente do discurso original, restando apenas o som de *background* como ambientação. Até a década de 1980, este recurso não existia e o áudio inteiro era excluído; as vozes eram feitas todas em apenas um único canal de áudio, fazendo com que atores/dubladores tivessem de estar ao mesmo tempo em um único ambiente de gravação. Hoje os produtos audiovisuais chegam às produtoras de dublagem com os canais de áudio já separados, podendo, desta forma, cada dublador ter o seu tempo e espaço reservado. (MACHADO, N., 2012, p.54)

A dublagem traz, como consequência imediata de sua adoção, a necessidade da correspondência entre as palavras pronunciadas e o movimento dos lábios, o que consiste num problema bem mais complexo do que uma primeira avaliação poderia sugerir, posto que

incide na credibilidade da dramatização que está diante do (tele)spectador. Mudando-se a língua, mudam também características que lhe são próprias, como tonalidade e o ritmo da voz. Exige-se, portanto, do dublador que seja capaz de alterar frequentemente os diálogos para acomodá-los à forma fônica original, adequando ritmo e entonação de sua voz à imagem. A falta de uma perfeita correspondência entre o audível e o visível denuncia certa artificialidade.

O tradutor se preocupa também com o intervalo de tempo de que dispõe para pronunciar as palavras que veicularão notas dramáticas. “O profissional da dublagem tem a habilidade de expressar emoções somente com a voz, adaptando-a de acordo com os personagens que interpreta dando a intenção e a ênfase necessária para conservar a intenção do diálogo original”. (DÍAZ, 2006, p.8)

Outra situação relevante à compreensão da voz na dublagem está relacionada ao processo de entonação da voz. A modalidade empregada na vocalização por parte de um ator na tela do audiovisual é de suma importância para o entendimento da cena, do contexto emocional proposto originalmente. A forma composicional da fala do dublador gera a compreensão e cria a identidade do personagem na cultura em que está sendo exibida a obra.

O timbre, som fundamental que emitimos pelas cordas vocais e que caracteriza a individualidade de cada voz, é outro fator interferente no processo de dublagem, no curso do qual uma nova timbragem, a do dublador, conferirá ao personagem dublado uma voz que não é a sua, descaracterizando-o, em certo sentido.

Estes e outros fatores de ordem linguística dizem respeito diretamente à qualidade da produção de uma versão dublada de uma obra audiovisual. Zabalbeascoa diz que:

Nas versões dubladas existe muito pouca variedade linguística, o que se torna um componente de carência de credibilidade que muitas afetam as dublagens, junto com a falta de variedades das vozes, tanto com respeito ao número de atores de dublagem como na variedade dos tipos destas vozes e registros. (Zabalbeascoa, 2008, p.173)

A dublagem exerce a função de importação do conteúdo e contexto social de outros países. Traduzir um filme para dublagem é fazer uma transferência da linguagem escrita (script/roteiro), falada pelos atores e daí para a linguagem falada (fala dos dubladores). Segundo Bakhtin (2011), trata-se da incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado.

Para Cajaíba (1997), deve-se entender a dublagem como recurso difusor do cinema, recurso que necessariamente opera nele uma interferência, alterando-o e, por isso mesmo, é um elemento da realização plena da reproduzibilidade técnica da arte. A dublagem, no caso,

seria então mais um elemento da ficção, se eficazmente incorporado ao filme. O fator sincronismo labial não é apenas o que causa esta fidelidade aos olhos do espectador, mas também a voz escolhida para representar cada personagem na cultura de recepção, que deve se assemelhar à voz do ator/atriz que o representa e pela representação que lhe é dada no contexto filmico. Por isso, a profissão de dublador é credenciada para atores, uma vez que a ficção exige uma encenação de voz, a mimetização da dramaticidade do texto-fonte e não apenas uma locução do texto traduzido. (MACHADO, N., 2012, p.43)

4 ANÁLISE

A análise que segue pretende mostrar num caso concreto, o episódio *Los Inseptos del Chavo* (*Os inseptos do Chaves*, na versão brasileira), os problemas enfrentados pela equipe nacional de dublagem do seriado.

Mostrar-se-á que esses problemas dizem respeito a questões inerentes ao processo de tradução de expressões verbais de um idioma para outro, o que naturalmente coloca em jogo a transposição de um conjunto de referências e notas que são patrimônio de uma cultura para outro contexto, em que essas mesmas referências podem ser esvaziadas de seu significado; assim, entram em questão os problemas de compreensão por parte do tradutor, sua experiência com as línguas e as culturas com as quais está envolvido em sua atividade, razão pela qual Zabalbescoa considera o tradutor uma “variável no processo” (2005, p.205).

No entanto, de acordo com o que ficou escrito no capítulo anterior deste estudo, as dificuldades enfrentadas por um dublador em sua atividade não se identificam totalmente com aquelas com as quais um tradutor tem de se haver. Há um âmbito exclusivo para a atuação dos profissionais da dublagem, na qual verificamos problemas que dizem respeito exclusivamente à sua atuação, como, por exemplo, a produção de sentido por meio de vocalizações, isto é, questões que dizem respeito ao uso da voz e suas propriedades – timbre, entonação etc. –, ao processo de sincronização labial, por meio do qual se almeja um ajuste perfeito entre a imagem e o som que lhe corresponde na tela, e outros fatores.

Como o objeto deste estudo é uma obra de gênero cômico/humorístico, a questão da produção do efeito cômico numa língua diferente daquela na qual a peça audiovisual foi concebida também se introduz, posto que o humor, a comicidade são comunicados não apenas por conta de evocações que dizem respeito a uma determinada cultura, mas também em fatores de ordem linguística que podem estar inelutavelmente encerrados no idioma original da obra, como, por exemplo, a sonoridade de certos vocábulos, seus possíveis significados, trocadilhos e jogos de palavras que às vezes são impossíveis de ser traduzidos para a língua-alvo no processo de dublagem.

Assim, analisamos as relações intertextuais que há entre a versão original do seriado e a sua adaptação nacional, a razão da escolha dos nomes dos personagens, os critérios que entram em jogo na determinação das opções de dublagem – sincronia labial, sonoridade cômica, comunicação de sentido por meio do apelo a referências culturais conhecidas numa determinada época, as questões de diferenças de vocabulário entre os idiomas espanhol e

português, levando em conta as expressões idiomáticas da língua castelhana que operam exclusivamente em ambiente mexicano, problemas de ordem prática que determinam a substituição de um dublador e outros fatores.

O episódio *Los Inseptos del Chavo* constitui uma boa amostra dessa coleção de problemas e acertos técnicos, não só porque envolve as questões relacionadas acima, mas também porque passou por uma refilmagem num momento em que um dos atores que protagonizavam a peça deixou o elenco, suas falas tiveram de ser realocadas. O processo de dublagem, naturalmente, teve de lidar com a mesma questão, além de identificar uma proximidade com o público no segundo lote de dublagem.

4.1 O significado dos nomes dos protagonistas para o seriado mexicano e para a tradução brasileira

A questão sobre a tradução e o sentido dos nomes mexicanos para o contexto brasileiro deve ser analisada a partir do nome do programa, *El Chavo del Ocho*. O personagem, *El Chavo*, por ser um menino órfão, criado na rua, que não sabe quem são seus pais e, por essa mesma razão desconhece o próprio nome, Bolaños preferiu deixá-lo conhecido apenas como “O Garoto”, um equivalente em língua portuguesa para o termo *el chavo*, o qual, no idioma castelhano falado no México, em Honduras e na Nicarágua, significa “muchacho; niño que no ha llegado a la adolescencia”¹⁶. A tradução para *El Chavo* no Brasil poderia contar com uma série de substantivos arrolados em dicionários, tais como: menino, garoto, guri, moleque, piá, manezinho, pivete, neguinho etc., alguns dos quais são variações de ocorrência localizada, regional, algo que poderia se constituir como obstáculo na produção de significado por parte da tradução. A opção da equipe de dublagem pelo termo “Chaves” tem sua razão de ser na sincronização labial por parte do dublador, o que confere maior credibilidade ao processo perante o telespectador, que perceberá a coincidência entre voz e movimentos faciais.(MACHADO, N., 2012, KASCHNER 2010) O outro vocábulo que figura no título original da produção, *ochos* – “oito” –, foi usado com recurso do duplo sentido por parte de seu autor: trata-se de uma gíria do idioma espanhol falado no México, cujo significado é “barril” – referência ao barril onde o protagonista da série viveria; o número

¹⁶ Todos os significados das palavras em espanhol e português foram retirados dos dicionários Real Academia española e Houaiss, que se encontram na bibliografia desta dissertação. Disponível em: <<http://www.rae.es>>. Acessado em 14.01.2014

“oito” também faz referência A ao primeiro canal de TV em que foi exibido o programa, o canal 8 TIM – *Televisión Independiente del México* – e que, em 1975, a Televisa acabou comprando. Chespirito continuou usando o oito no nome do seriado, mesmo a Televisa sendo do canal 5, e criou uma nova explicação para o fato no enredo da história: o garoto teoricamente morava na casa 8 da vila, mas preferia passar a maior parte do seu tempo dentro de um barril. (KASCHNER, 2006, 2010)

Outro personagem que possui importância para o seriado foi Don Ramón, no Brasil conhecido como Seu Madruga. O nome criado por Bolaños surgiu pela sua admiração pelo ator Ramón Gómez Valdés de Castillo: para dar vida ao personagem, bastava que o autor fosse ele mesmo. (BOLAÑOS, 2011, p.98) Bolaños acrescentou ao prenome do autor o termo *Don*, forma respeitosa de tratamento usada no idioma espanhol, que consiste na corruptela da antiga forma latina *dominus*, “senhor”, para criar o nome do personagem. A razão da escolha, especialmente do acréscimo da forma de tratamento, é objeto de especulação: teria sua razão de ser no objetivo de comunicar notas características da psicologia do personagem de forma irônica: o termo *Don* costumava ser reservado a pessoas que ocupavam posição de destaque na hierarquia social, ou merecedoras de respeito por sua atuação social, características inexistentes no personagem, homem sem emprego fixo, inadimplente e folgazão; outra razão apontada pela escolha seria o fato de que Ramón Valdés era considerado por Roberto Bolaños um mestre da comédia, que conseguia fazê-lo rir dentro e fora das cenas (BOLAÑOS, 2011, p.89).

Para Seidl (2012), ator/dublador responsável pela voz de Ramón Valdés aqui no Brasil, o nome Don Ramón chegou a ser usado nos primeiros testes de gravação, mas foi considerado pelos estúdios Maga como sem apelo, sem carisma, sem poder de veiculação de sentido em nossa cultura. A dublagem optou por “Seu Madruga”, e seu dublador, Carlos Seidl, justifica a escolha pelo efeito cômico da sonoridade da palavra e por sua aparência cansada, como se tivesse o costume de levantar-se de madrugada.¹⁷

4.2 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS DO SERIADO ORIGINAL PARA O SERIADO DUBLADO

A intertextualidade consiste na criação de um texto tendo como ponto de partida outro texto já existente (EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steve, 2013,pg.73).

¹⁷ Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=04IFYtJR3JA>>. Acessado em 12.12.2013

A tradução é considerada uma modalidade de intertextualidade e, portanto, as questões atinentes às relações intertextuais entre dois textos podem ser observadas no processo de dublagem de uma peça audiovisual. Para a análise a seguir, foram levados em conta os textos/falas originais mexicanos e como a adaptação foi pensada culturalmente e cronologicamente ao texto/fala em português.

4.2.1 OS episódios semelhantes

Analiso aqui os episódios semelhantes – termo retirado do SBT – que se intitulam *Los Inseptos del Chavo* (*Os inseptos do Chaves*). Bolaños reproveitava as histórias e regravava-as novamente quando o programa recebia melhores condições na estrutura física do estúdio. A primeira aparição deste episódio foi em 1973, ainda no *Canal Independiente del México*, TIM, com cenários precários e apenas alguns dos personagens: Chaves, Chiquinha e Seu Madruga. O Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), a primeira emissora brasileira a exibir o seriado dublado no Brasil, não tinha os direitos de imagem desta versão, e por isso não havia a opção de versão dublada. Esta versão original apenas pode ser vista pelo DVD que foi lançado em 2007 e também procurando através da internet.

Em 1975, Chespirito resolveu regravar este episódio de 1973. Nesta época, o programa já estava sendo transmitido pela Televisa, pois o canal TIM havia sido comprado pela emissora e encontrava-se com bons índices de audiência. Além da infraestrutura da emissora ser melhor, o programa *Chaves* contava com todos os célebres personagens que fizeram da série o sucesso mundial que ela se tornou.

São analisados, portanto, um total de quatro episódios gerados pela mesma história: o episódio de 1975 original e sua versão dublada de 1984, e também as comparações tanto no âmbito da voz, como também na parte estética do outro *remake* feito em 1979 com sua dublagem de 1988, que já não contava mais com o ator Carlos Villagrán, o Quico. Villagrán havia recebido uma proposta de um canal da Venezuela para ter o seu próprio programa, pois a fama do seu personagem ultrapassara a do próprio Chaves. A saída deste personagem gerou muitos problemas para Roberto Bolaños, pois a estrutura de muitas de suas histórias eram centradas no personagem Quico. Isto gerou um atrito entre os dois atores, que até hoje não fazem questão de retomar a amizade perdida no final da década de 1970, inclusive com Villagrán reivindicando a autoria do personagem para si.

As dublagens para o seriado foram feitas em lotes. As primeiras dublagens ou revocalizações foram executadas entre 1983 e 1984, recebendo alguns episódios sem ordem de temporada, isto é, não havia conexões com outros episódios. A sequência da dublagem foi gravada de 1988 a 1992, que se somaria com o restante dos 135 episódios comprados pelo SBT. No primeiro lote de gravação da dublagem, os atores gravaram nos estúdios da TVS, nomeado de estúdios MAGA com a direção de Marcelo Gastaldi e seus companheiros, Mário Lúcio de Freitas (responsável pelas BGM's), Osmiro Campos e Nelson Machado que ajudaram na direção das dublagens da "fase clássica". Entende-se "fase clássica" aquela referente aos anos da produção original do programa *Chaves*, de 1975 a 1977, que contava com todos os personagens criados por Chespirito. As gravações do segundo lote foram feitas nos estúdios Marshmallow, também em São Paulo.

4.2.2 *Los inseptos del chavo (Os inseptos do Chaves)*

O episódio conta a história de Chaves, o garoto que quer colecionar insetos esmagando-os com o ferro de passar “emprestado” de Seu Madruga. Chaves esmaga vários insetos pela vizinhança, e os guarda em um pacote de pipocas que Quico havia jogado no pátio da vila. Contudo, toda a história acaba girando em torno dos personagens comendo insetos, acreditando que o pacote continha pipocas.

No episódio de 1975, assim como no *remake* de 1979, a introdução é a mesma: Don Ramón (interpretado pelo ator Ramón Valdés, e dublado pelo ator Carlos Seidl, que a partir deste momento, será referenciado por sua versão dublada: Seu Madruga, tradução já explicada no tópico 4.1) sai de sua casa procurando pela sua filha, la Chilindrina (interpretada pela atriz María Antonieta de las Nieves, com dublagem feita por Sandra Mara Azevedo e posteriormente Cecilia Lemes. O uso da palavra *chilindrina* tem alusão às sementes que se encontram em pães típicos da cultura mexicana, que conforme Bolaños explicou, “as bochechas da menina, eram tão sardentas, que me lembravam as sementes dos pãezinhos que comprava para os meus filhos.” (BOLAÑOS, 2011, p.75) No Brasil a tradução optou por um nome que estivesse ligado ao sincronismo labial: Chiquinha). Doña Clotilde (interpretada por Angelina Fernández e dublada por Helena Samara, a dublagem permaneceu do uso da palavra Dona) – conhecida pelos personagens da vila como “Bruxa do 71” – em praticamente todos os episódios, demonstra uma grande paixão por Seu Madruga. Olhando pela janela, percebe que Seu Madruga está sozinho no pátio da vila, e resolve sair da sua casa, para trocar

algumas palavras com seu amor platônico e dizer-lhe que tem uma surpresa: está preparando um pastel para Seu Madruga.

Cena 1 - Surpresa da Dona Clotilde para o Seu Madruga

DOÑA CLOTILDE (originais 1975/1979)

- Un pastel que estoy preparando con las mis propias manos...

DONA CLOTILDE (dublada/Helena Samara 1984/1988)

- Um bolo que estou preparando com as minhas próprias mãos...

No diálogo, apenas dublagem faz a transposição da palavra pastel para bolo, referindo assim o mesmo significado para ambas as culturas. O problema de tradução criado pela transposição de um termo que no idioma espanhol tem um significado diverso de seu heterossemântico português ocorre quando aparece grafada no cenário do seriado, como, por exemplo, quando existem placas ou rabiscos na parede feitos por Chaves com a palavra “pastel”, enquanto os personagens na versão brasileira falam “bolo” o que pode ser interpretado pelo telespectador brasileiro como um erro de tradução.

A seguir, Dona Clotilde se retira para a sua casa para acabar de preparar o bolo para Seu Madruga, com trejeitos de uma mulher apaixonada.

Cena 1 - Surpresa da Dona Clotilde para o Seu Madruga (1975/1988)

DOÑA CLOTILDE (original/ 1975)

- Bueno, al rato si le entrego su casa ... con permiso ..

Ro..Ro

DONA CLOTILDE (dublado/Helena Samara/1984)

- Bom, daqui a um pouquinho levo o bolo a sua casa, tá? .. com
licença... Dru .. Dru

DOÑA CLOTILDE (original/ 1979)

- Bueno, al rato se lo llevo ... con permiso .. Ro..Ro..
Muñeco....

DONA CLOTILDE (dublado /Helena Samara/1988)

- Bom, mais tarde eu lhe entrego .. com licença...
Madruguinha...Boneco ...

FIGURA 4 COMPARAÇÕES DOS *FRAMES* DOS EPISÓDIOS SEMELHANTES DE 1975 e 1979¹⁸

¹⁸ Imagens capturadas dos vídeos disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MroFkpag8c8>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=Qt6CrzZv2Ps>>. Acessado em 20.06.2012



FONTE: Televisa, 1975/1979; SBT, 1984/1988.

Percebe-se nestes diálogos, além de pequenas mudanças de um roteiro para o outro, inclusive na parte estética da cena, que as formas de dublagem também se modificam. A versão de 1979 tem certas mudanças que levam em conta a relação que o público tem com os

personagens: o telespectador que acompanha o seriado já sabe que a “Bruxa” nutre uma paixão por Seu Madruga, o que fica evidenciado pela escolha dos termos utilizados na escolha da forma “Madruguinha” ao invés de “Dru Dru”, usada na primeira versão. Como o episódio de 1979 foi dublado na época do segundo lote de gravação de 1988 a 1992, a equipe de Marcelo Gastaldi lança mão de recursos linguísticos capazes de comunicar intimidade, proximidade e carinho, que é o caso do diminutivo, e do termo “boneco”.

Na sequência desta cena, em ambos os episódios, Seu Madruga irritado por não saber onde o ferro de passar foi colocado, continua a chamar Chiquinha pela vila, pois julga que a filha deve estar usando o objeto em alguma brincadeira, quando é surpreendido pela menina, que grita atrás do pai. Após o susto, Madruga reclama com a garota, indagando a ela sobre o ferro de passar que deveria estar em sua casa.

Cena 2 - Encontro de Chiquinha com Seu Madruga (original/1975)

DON RAMÓN (original/1975)

- ¿ Donde demonios te habías metido, mocosa del demonio?
- ¿Tengo más de dos horas buscando la plancha.?
- ¿En donde está?

Neste caso, a tradução literal seria algo como “Onde demônios você estava, fedelha do demônio/ melequenta do demônio, estou procurando o ferro de passar há mais de duas horas. Onde é que está?”. No entanto, Gastaldi e a equipe de dublagem optam por trabalhar com sentidos, contextos e sonoridades mais condizentes com elementos de cultura popular nacional: o termo espanhol *mocosa*, que significa literalmente “ter o nariz cheio de muco”, pode, ser usado de modo depreciativo para designar uma criança intrometida, atrevida, ou ainda algo insignificante; a escolha do equivalente em língua portuguesa deveria, portanto, veicular o sentido pretendido pelo autor no original, isto é, o sentimento de impaciência aliado a uma reação contra a suposta insolência, o presumido atrevimento da criança, efeito atingido com o uso do termo “lambisgóia”, que tem origem controversa, mas provavelmente derivado do latim *lambere*, “passar a língua sobre”, e que dentro do nosso contexto social, seria atribuído a uma pessoa atrevida, mexeriqueira.

Cena 2 - Encontro de Chiquinha com Seu Madruga (dublado/1984)

SEU MADRUGA (dublado/Carlos Seidl/1984)

- Onde você se meteu, sua lambisgóia?
- Eu estou há mais de duas horas procurando o ferro de passar!
- Onde é que está?

Mesmo a questão da sincronia labial não apresentou problemas, posto que a expressão *mocosa del demonio* é equivalente, em número de sílabas, a “sua lambisgóia”.

Existe uma diferença nesta cena entre os episódios de 1975 e 1979. Pois em 1975, Quico já estava no pátio da vila neste momento, juntamente com Chiquinha, e muitas de suas falas tiveram de ser direcionadas em 1979 para a menina, já que neste ano Carlos Villagrán não fazia mais parte do elenco.

A cena transcorre e, finalmente, Seu Madruga encontra o ferro de passar roupas nas mãos de Chaves, que o havia pedido emprestado para a garota para esmagar as minhocas que coletava pela redondeza. Há, nesta cena, temos duas situações com relação à versão de 1975: Chaves encontra uma minhoca andando pelo pátio da vila e, ao mesmo tempo, Quico, que está escutando toda a conversa, invejoso, decide correr e chegar mais rápido do que Chaves para poder esmagar a minhoca com os pés. Resulta um encontro desastroso, e Chaves esmaga o pé de Quico ao invés das minhocas.

Já no *remake* de 1979, os pés esmagados são os da mãe do Quico, Dona Florinda (interpretada por Florinda Meza e dublada por Marta Volpiani). Na cena em que é atingido, Quico chora e chama por sua mãe, enquanto Seu Madruga tira das mãos de Chaves o ferro com o qual machucou o menino mimado. Ao ver sua mãe, reclama sobre o fato:

Cena 3 - Pisada no pé (1975/1984)

QUIICO (original/1975)

- ¡Me plancho el zapato con todo el pie, mami!!

QUIICO (dublado/Nelson Machado/1984)

- Ele achatou meu sapato com meu pezinho dentro, mamãe!!

A dublagem coordenada por Gastaldi opta por manter o efeito cômico causado pela redundância expressa no original espanhol: *planchar*, isto é, “passar ferro, alisar,” o sapato com *todo el pie*, com “o pé inteiro”, com o pé que estava dentro do sapato.

Seu Madruga, que tinha a prova do “crime” em mãos, é defendido pela filha Chiquinha:

Cena 4 - Meu pai nunca bateu (original/1975)

LA CHILINDRINA (original/1975)

- Mi papá nunca le ha planchado a nadie...

DON RAMÓN (original/1975)

- Déjala hijita déjala, ignorala.

LA CHILINDRINA (original/1975)

- Cada vez que alguien le echa pleito, él siempre se raja.

O verbo espanhol *rajar* significa, primordialmente, dividir em “rachas”, isto é, “fender”, “partir”, “quebrar”. A tradução literal da fala que contém esse mesmo verbo seria: “cada vez que alguém briga com ele, ele se racha (se fere)”. No entanto, a forma pronominal *rajarse* é usada em sentido coloquial para exprimir covardia, desistência, voltar atrás. Assim, o sentido que está sendo comunicado pela fala é o de que o personagem do qual se está falando, Seu Madruga, acovarda-se cada vez que alguém, quem quer que seja, o desafia para uma briga. A opção da tradução para a dublagem é a que segue:

Cena 4 - Meu pai nunca bateu (dublado/1984)

CHIQUINHA (dublado/Sandra Mara Azevedo/1984)

- O meu pai nunca bateu em ninguém...

SEU MADRUGA (dublado/Carlos Seidl/1984)

- Deixa ela filha, ignore-a.

CHIQUINHA (dublado/Sandra Mara Azevedo/1984)

- Cada vez que tenta bater em alguém, acaba apanhando.

Aqui, o esforço do trabalho de tradução vai ao encontro da afirmação de Walter Benjamin:

(...) como sucede quando se pretende voltar a juntar fragmentos de uma vasilha rompida que devem se adaptar nos seus mínimos detalhes, embora não seja obrigatória sua exatidão, também é preferível que a tradução, ao invés de identificarse com o sentido do original, reconstitua até nos mínimos detalhes o pensamento daquele no seu próprio idioma, para que ambos, do mesmo modo que os pedaços de uma vasilha, possam reconhecer-se como fragmentos de uma linguagem superior. (BENJAMIN, 1979, p.38)

Como costuma acontecer em diversos episódios do seriado, sempre que o personagem Quico cai no choro, sua mãe atribui a culpa a Seu Madruga. Após as bofetadas e discussões de praxe, a mãe de Quico, Dona Florinda, pede ao filho que se retire da presença de Seu Madruga, alegando que ele não deve frequentar a companhia de pessoas inferiores, de “gentalha”, palavra usada pela personagem para marcar uma diferença de cunho social que na verdade não existe.

Cena 5 - Vamos Tesouro (1975/1984)

DOÑA FLORINDA (original/1975)

- ¡Vamos tesoro, no te jentes con esta chusma!
- ¡y la próxima vez vaya a plancharle los cachetes a su abuela!

DONA FLORINDA (dublada/Martha Volpiani/1984)

- Vamos tesouro, não se misture com esta gentalha!
- E da próxima vez, vai achar as bochechas da sua avó!

Num processo de dublagem, frequentemente prevalece o critério do sincronismo labial (também conhecido como *Lip Sync*, em inglês) a fim de preservar algo da veracidade da cena para o telespectador, no que diz respeito à harmonia entre imagem original e som adaptado. Em outras situações, o critério é estabelecido pelo sentido da fala original, o que Haroldo de Campos considera como a tradução recíproca. Na cena em questão, não houve a preocupação com o sincronismo labial, e sim, com o sentido da narrativa. O termo *chusma* significa “multidão de gente vulgar”, e carrega uma conotação pejorativa. A equipe de

dublagem optou pelo termo português “gentalha”, que tem o mesmo significado de seu equivalente espanhol, e traz a mesma carga pejorativa, conferida pelo sufixo *-alha*.

Seu Madruga, irritado, após ter sido esbofeteado, devolve a agressão ao garoto Chaves, que, choramingando, responde com um de seus bordões:

Cena 6 – Escapuliu (1975/1984)

CHAVO (original/1975)

- Se me chispoteó..

CHAVES (dublado/Marcelo Gastaldi/1984)

- É que me escapuliu ...

A expressão *se me chispoteó* significa “perdi o controle”. No México, é usada também como “resmungar algo sem sentido, balbuciar”. A tradução brasileira mesclou essas duas significações, criando o bordão “é que me escapuliu”.

FIGURA 5 FRAMES DO EPISÓDIO *LOS INSEPTOS DEL CHAVO* (1975)¹⁹

¹⁹ Imagens capturadas do vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4EXQ4tQDkyI>>. Acessado em 10.06.2012



FONTE: Televisa, 1975; SBT, 1984.

Já na versão de 1979 para o mesmo episódio, Seu Madruga descobre que o menino pegou o seu ferro sem a sua permissão. Chaves, tentado contornar a situação, antes prestes a ser golpeado na cabeça, percebe que uma minhoca está perto da escadaria da vizinhança e corre para o local com o ferro ainda em mãos.

Cena 7 – Olha a minhoca (1979/1988)

CHAVO (original/1979)

-Ay! Espereme, espereme ...
- ahí hay una lombriz!

CHAVES (dublado/Marcelo Gastaldi/1988)

- Pera, pera, pera um pouquinho!
- Tem uma minhoca ali, pera aí, deixa eu ver...

É neste mesmo momento que Dona Florinda entra em cena, pois está voltando para a vila, em direção à escadaria.

Cena 7 – Olha a minhoca (1979/1988)

DOÑA FLORINDA (original/1979)

- Yo que!?

DONA FLORINDA (dublado/Martha Volpiani/1988)

- Tem o que!?

Seu Madruga e Chiquinha, observando as coincidências, começam a rir compulsivamente na frente da mulher. A situação cômica foi estruturada de modo tal a fazer parecer que Chaves estava se referindo à Dona Florinda quando falou da minhoca, ou, ao menos foi assim que Seu Madruga e sua filha compreenderam a situação. No original, esse efeito é realçado pelo uso do pronome pessoal *yo* por parte de Dona Florinda, pronunciado logo que a mulher ouve Chaves falando da minhoca, como se ela mesma tivesse entendido que o menino estava se referindo a ela. O espectador percebe que não é o caso.

A dublagem, no entanto, não se vale do uso do pronome: a tradução não traz “eu o quê?!”; uma correspondência direta com o original, mas aproveita o uso do verbo *ter*, dito na fala anterior de Chaves: “tem uma minhoca ali” para transmitir a nota cômica da situação.

A sequência da cena, que enfatiza a coincidência cômica, mostra uma solução de dublagem em que prevalece o critério da sincronicidade labial:

Cena 7 – Olha a minhoca (1979/1988)

DON RAMÓN (original/1979)
 (gargalhada)
 - le cayó el saco...

SEU MADRUGA (dublado/Carlos Seidl/1988)
 (gargalhada)
 - Até que deu certo!

A expressão *le cayó el saco* equivale à portuguesa “a carapuça serviu”, que contém número de sílabas maior, fator que dificulta a manutenção da sincronicidade.

Na continuação desta cena, Chaves tenta explicar ao senhor e sua filha sobre o mal entendido:

Cena 7 – Olha a minhoca (1979/1988)

CHAVO (original/1979)
 - No! yo hablaba de una lombriz de a de veras,
 - Y le voy ha enseñar como las aplasto...
 - Así con la plancha...

CHAVES (dublado/Marcelo Gastaldi/1988)
 - Não, eu não tava... Eu tava falando de uma minhoca de verdade,
 - E eu vou mostrar como se amassa ela...
 - Assim ó com o ferro ó...

As formas coloquiais presentes nas expressões que figuram na tradução – “tava”, “tava falando” – foram estruturadas de modo a obedecerem ao critério da sincronicidade labial, mas também se ajusta ao contexto social correspondente à situação dos personagens.

Chaves anda pela vila em direção a uma das minhocas que avistou no chão do pátio e resolve amassá-la com o ferro em mãos. Mas Dona Florinda, está próxima do verme e acaba, pela desatenção do garoto, tendo os pés esmagados. Com o impacto da batida, a mulher grita de dor.

Cena 8 – Amassando os pés (1979/1988)

DONA FLORINDA (original/1979)

- Aishhh, quitate!

DONA FLORINDA (dublado/Martha Volpiani/1988)

- Ai, sai daqui !

CHAVO (original/1979)

- Fue sin querer queriendo....

CHAVES (dublado/Marcelo Gastaldi/1988)

- Foi sem querer querendo....

Dona Florinda segue em direção a sua casa, com dificuldade ao andar, devido às dores pela batida nos pés. Seu Madruga não conseguindo conter o riso, faz o uso de uma comparação para debochar do modo o andar de Dona Florinda, referindo-se a uma ave.

Cena 9 – Saracura com calos (1979/1988)

DON RAMÓN (original/1979)

(risa)

- Mira mi hijita, caminas como guajolote espinado!

SEU MADRUGA (dublado/Carlos Seidl/1988)

(gargalhadas)

- Olha Chiquinha, parece uma saracura com calos!

De acordo com Seu Madruga, o modo de Dona Florinda andar se assemelha ao de um *guajolote*²⁰ *espinado*, que seria um “um peru com um espinho [na pata]”, “peru mancando” na tradução para o português. Por ter sua carne bastante apreciada no México, o *guajolote* é uma ave bastante popular naquele país. Mas há algo mais: a palavra *guajolote*, no idioma castelhano falado no México, serve, como gíria, para designar uma pessoa tonta.

A dublagem do seriado optou por traduzir o nome do animal por “saracura”, ave conhecida por ter os bicos e as pernas delgadas, cujo nome também se tornou uma gíria: um adjetivo que incide sobre pessoas que possuem pernas finas. Para o telespectador brasileiro, aspernas da mulher seriam associadas às canelas finas do pássaro, e com calos, razão pela qual não consegue pisar precisamente no chão.

FIGURA 6 FRAMES DO EPISÓDIO *LOS INSEPTOS DEL CHAVO* (1979)²¹

²⁰ Pássaro de origem mexicana e americana, da mesma espécie do peru brasileiro.

²¹ Imagens capturadas do vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=w-BqG8g_UEY>. Acessado em 20.06.2012



FONTE: Televisa, 1979; SBT, 1988.

Sobre o uso da palavra *guajolote*, traduzido na versão brasileira por saracura, atribui-se também algumas hipóteses que se vem trabalhando ao longo deste estudo, lembrando ser apenas, segundo Júlio Plaza, uma experiência colateral, “o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral”. (PLAZA, 2001, p.20)

No México, pela cultura popular, pessoas de pernas finas – *piernas flacas* – são comparadas com um pássaro – o *guajolote*. Trata-se de um ícone, um veículo de significados não verbais:

substitutos primários em suportes fisiológicos-orgânicos, tais como: sons, fonemas, vozes, isto é, linguagem falada como sistema “natural” articulado, porém sempre acompanhada das linguagens “não-verbais”, como linguagens complementares a comunicação verbal e que, segundo Ekamn e Friesen, possuem um caráter sincrônico com a fala, ou seja, são a parte “não-verbal” da linguagem verbal, tendo, por isso mesmo, um caráter complementar. Estas linguagens “não-verbais” podem ser classificadas, segundo os autores citados, em “emblemas”, “ilustradores” e “adaptadores”. (PLAZA, 2001, p.50)

A opção feita pela equipe de dublagem cria, na cena em questão, uma nova linguagem para a obra. Décio Pignatari afirma em um trecho do livro *Nova Linguagem, nova Poesia, in Teoria da Poesia Concreta* que “na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-contéudo”. (2006, p.161). É possível estabelecer outras razões para a comparação entre o animal e a mulher da vila mexicana, já que um *guajolote* seria um pássaro pomposo, mas que vive em locais como brejos e pântanos. A ave é conhecida também como “*payasos de la selva*”, teria uma tradução brasileira como palhaços da floresta. Aplica-se ao ícone “palhaço” o sentido de ser muito expressivo e imponente por suas cores e plumas no rabo, mas que na verdade não é exuberante pelo fato de habitar neste bioma. A comparação é válida com a personagem Dona Florinda, metida e arrogante sentindo-se superior em relação aos vizinhos, mas que vive às custas do dinheiro da pensão da morte do seu marido, e não tem como sair da vizinhança, ficando atrelada à realidade dos outros moradores, tornando-se um deles.

A comparação com saracura, além das pernas finas, pode ser relacionada também ao som que o pássaro brasileiro emite, que se torna estridente e irritante, muito parecido com Dona Florinda na sua forma de falar e, neste caso, com a sua dublagem. Na tradução interlingual, o processo tradutório processa-se no mesmo meio, porém em língua diferenciada, tendo, por isso mesmo, tendência a despertar os sentidos latentes na língua de partida.

FIGURA 7 COMPARATIVO ENTRE GUAJALOTE E SARACURA



FONTE: Wikifaunia, 2012.

Esta mesma palavra, *guajolote*, foi utilizada mais no final do episódio, e na tradução brasileira a palavra foi alterada, inclusive com relação à própria tradução já exposta em diálogos acima. A palavra *guajolote*, antes traduzida pelo termo “saracura”, agora é vertida como “sapo”, animal associado aos contos de fada e, nas mesmas histórias, à feiura, (já que o príncipe encantado das histórias infantis é transformado em um sapo, e para a princesa conseguir seu tão sonhado herói, deveria beijar a coisa horrenda e viscosa que é o sapo). Novamente, Gastaldi usa-se da liberdade do processo de tradução, para mexer no roteiro original e adaptá-lo de modo que se torne acessível na cultura brasileira. Quando Dona Clotilde traz o bolo para o Seu Madruga, este oferece para a filha, que se recusa a comer pelo fato de ter sido feito pelas mãos de uma “bruxa”. Ela especula que poderia haver um feitiço e ela, Chiquinha, poderia se transformar em um sapo.

Cena 10 – Elixir Mágico (1975/1984)

CHILINDRINA (original/1975)

- ¡ Hay papá, no le haya puesto algún elixir mágico y me vaya a convertir en guajolote!

CHIQUINHA (dublado/Sandra Mara Azevedo/1984)

- Ai não papai, quem sabe que a Bruxa não colocou nenhum elixir mágico e me transforma em um sapo!

CHILINDRINA (original/1979)

- ¡ Hay papá, no le haya puesto algún elixir mágico y me vaya
a convertir en guajolote!

CHIQUINHA (dublado /Cecília Lemes/1988)

- Ai papai, e se ela pos um feitiço neste bolo para me
transforma em um sapo!

Percebe-se, na última dublagem, que o sentido tenta se aproximar mais ao contexto da narrativa e não tanto à fala da primeira versão.

FIGURA 8 COMPARATIVOS ENTRE OS EPISÓDIOS *LOS INSEPTOS DEL CHAVO*



FONTE: Televisa 1975/1979; SBT, 1984/1988

Um ponto importante nesta comparação reside nem tanto nas falas ou adaptações do texto mexicano para o brasileiro, mas diz respeito à voz. Na primeira gravação desta dublagem, em 1984, a responsável pela vocalização da personagem Chiquinha era a atriz Sandra Mara Azevedo. Para o segundo lote das gravações, Gastaldi não pode mais contar com Sandra, que no ano de 1988 já estava morando fora do país. Coincidemente, Gastaldi já

havia trabalhado com Cecilia Lemes na novela *Sombras do Passado*, assim como Roberto Bolaños havia trabalhado com Maria Antonieta de las Nieves com dublagens para desenhos animados. Gastaldi precisava de uma atriz que colocasse a entonação de voz como a atriz mexicana, mas também, em conformidade com a primeira versão de Chiquinha, feita por Sandra. Portanto, Cecilia teve uma dupla missão: revocalizar algo já vocalizado, o que necessariamente coloca a questão, ao mesmo tempo, da entonação vocal de ambas as atrizes. Trata-se de trabalhar em um diálogo que está influenciado por mais de uma voz.

Outras formas que chamam a atenção nestes episódios semelhantes são termos usados para as traduções de *palomitas de maiz, burro, ocho quartos e sollositos*. Sobre as *palomitas de maiz*, a dublagem em 1988 traduziu o termo pelo seu equivalente em português: “pipoca”. No idioma espanhol tal como é falado no México, a tradução de *maiz* seria o milho, e de *palomitas*, pipocas – *paloma* é o diminutivo de *paloma*, pomba; as pipocas seriam “pombinhas de milho”, uma dupla alusão à cor do produto e ao cereal de que é feito. No Brasil, a pipoca salgada (o milho estourado) é o termo usado para designar as pipocas brancas, sendo as do tipo doce qualificadas como caramelizadas. No idioma espanhol, *paloma* significa “pomba”, eles - os mexicanos - usam o termo *palomitas de maiz*, fazendo alusão às palomas brancas, que seriam as pombas brancas brasileiras. No episódio de 1975, a dublagem simplesmente desconsiderou essas questões de tradução, e usou o termo “balas” em 1984.

No mesmo episódio, Chiquinha, sendo provocada por Quico, que está comendo pipocas, resolve pedir ao seu pai dinheiro para comprar o salgado. Ao entrar em casa, percebe o pai, Seu Madruga, ocupado passando roupas, e começa a bajular o pai, tecendo-lhe vários elogios antes de pedir pelo dinheiro. Ante a negativa de Seu Madruga a menina começa a chorar até tentar conseguir o que quer. Seu Madruga adverte a filha:

Cena 11 – Lágrimas de Crocodilos (1975/1984)

DON RAMÓN (original/1975)

- ¡Silencio!

- ¡Ni creas que me vas a impresionar con tus sollositos,
entendiste Chilindrina ?!

SEU MADRUGA (dublado/Carlos Seidl/1984)

- Silêncio!

- Nem pense que vai me impressionar com lágrimas de crocodilos!

Sollosito seria algo como um “solucinho”, “choramingos”. A dublagem brasileira usa a expressão “lágrimas de crocodilo”, frequentemente associada à hipocrisia, justamente um dos traços da personalidade de Chiquinha. De acordo com o professor Ari Riboldi (2007), em seu livro *O Bode Expiatório*, a origem da expressão é biológica. Mas não tem a ver com fingimento. Quando o crocodilo está digerindo um animal, a passagem deste pode pressionar com força o céu da boca do réptil, o que comprime suas glândulas lacrimais. Assim, enquanto ele devora a vítima, caem lágrimas de seus olhos. São lágrimas naturais, mas obviamente não significam que o animal se emocione ou sinta pena da sua presa. Daí vem a expressão “lágrimas de crocodilo”, querendo dizer que, embora a pessoa chore, suas lágrimas não significam que ela esteja sofrendo, e muitas vezes são mesmo apenas um fingimento. A veiculação de sentido por parte da dublagem, neste caso, acrescenta uma nota que não estava presente na linguagem verbal na versão original da cena: a palavra *sollosito* não carrega a conotação de fingimento; no entanto, a encenação da atriz ia precisamente neste sentido. A dubladora, então, lança mão de um recurso linguístico que quadra com a representação cênica, exemplificando mais uma possibilidade da atividade da dublagem.

Sobre o termo usado pelo pai de Chiquinha noutra cena, após ouvir a filha implorar por um pirulito de caramelo, Seu Madruga usa a gíria mexicana *ocho cuartos*, que seria uma tradução literal de oito quartos, expressão que não tem sentido no idioma português. No idioma espanhol tal como falado no México, a expressão é usada para exprimir de modo veemente um desacordo.

Cena 12 – Lágrimas de Crocodilos (1975/1984)

DON RAMÓN (original/1975)

- ¡Que paleta de caramelo... Ni que ocho cuartos !

SEU MADRUGA (dublado /Carlos Seidl/1984)

- Que pirulito de caramelo coisa nenhuma!

FIGURA 9 FRAMES DO EPISÓDIO *LOS INSEPTOS DEL CHAVO* (1975)



FONTE: Televisa 1975; SBT, 1984.

O termo *burro*, no idioma espanhol, tem uma vasta gama de significados, dentre os quais o de uma pessoa sem estudo, rude; a palavra também serve para designar o móvel utilizado como apoio das peças de vestuário no processo de passá-las a ferro – uma tábua de passar roupas. Dentro da narrativa do episódio, Chiquinha pergunta ao seu pai onde deveria estar o ferro de passar roupas, e Seu Madruga diz para colocar em cima do *burro*; a menina olha para Chaves e pergunta se ele aguenta o peso. A ironia é construída sobre o efeito de duplo sentido, que é para o espectador mexicano, mas que perderia completamente seu

potencial cômico numa adaptação para outro idioma que não contasse com uma mesa palavra que reunisse os dois significados referidos – a rudez e o móvel –, o que é precisamente o caso da língua portuguesa. A escolha da equipe de dublagem recaiu sobre o termo “cavalete”, vocábulo que designa diversas espécies de peças de apoio, podendo ser aplicada a uma tábua de passar roupa, e um diminutivo não muito recorrente da palavra “cavalo”, a qual, coloquialmente é usada em sentido ofensivo. O efeito cômico, imediato para a audiência mexicana, foi neutralizado na tradução por conta da impossibilidade de se traduzir o jogo de palavras existente no original, o que é um dos problemas enfrentados por tradutores e dubladores. Há uma tentativa de contornar o problema na continuação da cena: Chaves reclama com Seu Madruga da ofensa recebida, e o homem repreende a filha, que se faz de desentendida, jogando com a ambiguidade de significado da palavra *burro*. Uma breve discussão se inicia em torno do significado desse mesmo termo e, no preciso momento em que ele é pronunciado por Seu Madruga, Quico irrompe na cena, perguntando se estavam se referindo à sua pessoa.

Em português, a dublagem modifica o contexto original, convertendo o alegado desentendimento por parte da menina com base ambiguidade de sentido da palavra em um mal entendido provocado pela similaridade sonora entre dois termos: “cavalete” e “cavalinho”. Risadas de background surgem, mas para o público brasileiro a piada perde sentido, já que o termo burro foi utilizado várias vezes pela narrativa mexicana.

Cena 12 – *El burro* (1975/1984)

DON RAMÓN (original/1975)

– ¿ Pues no sabes donde está el burro?

QUICO (original/1975)

– ¿ Me llamó?

SEU MADRUGA (dublado/Carlos Seidl/1984)

– Como você foi entender cavalinho?

QUICO (dublado/Nelson Machado/1984)

– Me chamaram?

FIGURA 10 FRAMES DO EPISÓDIO *LOS INSEPTOS DEL CHAVO* (1975)



FONTE: Televisa 1975; SBT, 1984.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O escopo do presente trabalho foi delimitado pela busca de compreensão do processo de dublagem na adaptação de uma obra audiovisual para um idioma diferente daquele no qual foi concebida originalmente, levando-se em conta que uma língua nacional é um fato de ordem sociocultural.

Este mesmo fator é o que permite começar a atentar para os principais problemas inerentes ao processo de dublagem, como a recriação do texto que objetiva transpor as referências culturais de que a obra está impregnada em sua concepção original para outro contexto, os problemas de tradução atinentes à mesma atividade, o modo como se dá a produção de sentido na comunicação verbal, os elementos de ordem sonora e linguística que influenciam nesse processo, a natureza do fenômeno linguístico e do fenômeno da fala e outras questões.

O sucesso obtido pela produção mexicana *El Chavo del Ocho* no Brasil contribui com uma das premissas desta investigação, isto é, é possível transpor o conteúdo de uma obra audiovisual de uma cultura para outra, desde que sejam feitos os devidos ajustes, os quais são necessários para que se estabeleça a relação dialógica entre a obra mesma e o público que trava contato com ela.

No entanto, é necessário esclarecer que essa transposição é um processo que leva a obra a assimilar elementos que lhe eram alheios, descaracterizando-a em certo sentido, tornando-a patrimônio desse novo ambiente em que ela se inseriu.

Mas é justamente essa espécie de descaracterização que torna a adaptação da obra audiovisual por meio da dublagem um alvo de críticas. Sendo essa questão de importância crucial para o desenvolvimento desta investigação, fez-se necessário conduzi-la de modo que se tocassem nas questões que fundamentam a discussão.

Assim, a condução da análise foi guiada pelos conceitos de *língua* e *fala* tais como expostos por Roland Barthes, associados ao fenômeno da produção de sentidos, o que permitiria ao dublador que goza de domínio dos dois idiomas com os quais está trabalhando alcançar uma compreensão satisfatória dos fatos de natureza psicológica, social e cultural integrados na obra, assim como de seus meios expressivos, ao ponto de criar-lhes um análogo na língua-alvo, no contexto sociocultural ao qual se destina sua tradução.

A produção de sentidos que ocorre quando o profissional da dublagem começa a determinar os termos do discurso que está (re)criando é estudada em função das noções de

enunciado e expressão tais como apresentadas na filosofia de Mikhail Bakhtin, autor que afirma que um enunciado é o elemento que garante a possibilidade de ocorrência do fenômeno dialógico (BAKHTIN,1993, p. 297), garantida a expressividade da palavra justamente por conta do conjunto do enunciado (BAKHTIN,2011, p. 291-292). Unidades de língua são neutras, enquanto os enunciados carregam emoções, juízos de valor, paixões. (FIORIN, 2008, p.22).

A produção de sentidos, no entanto, é um dos polos do processo, o outro sendo o papel desempenhado pelo interlocutor. No caso de uma obra audiovisual, este papel se limita a uma compreensão responsiva, pois não há propriamente um diálogo por meio de comércio de palavras entre as duas partes envolvidas. Essa compreensão se funda em elementos que devem ser refletidos em função da situação do destinatário da mensagem. Bakhtin é quem vem mais uma vez em nosso socorro no entendimento dessas questões; ainda que suas análises originalmente tenham sido feitas dentro do âmbito da literatura, elas se acomodam perfeitamente ao tratamento que esta investigação faz da obra audiovisual.

A compreensão do sentido, por sua vez, depende de esclarecimentos atinentes à natureza do fenômeno vocal e dos elementos que a ele estão associados, como, por exemplo, timbragem e entonação e a comunicação de sentido através desses mesmos elementos. O processo de vocalização deve levar em conta o gênero discursivo e/ou literário da obra sobre a qual incidirá. É Bakhtin quem afirma que a fala é modulada pelos gêneros discursivos, pois todas as enunciações de discurso-fala revelam escolhas particulares de formas construídas dentro de um todo - as enunciações. A palavra que entra para a enunciação é uma unidade cultural do discurso-língua vivo dinâmico; como tal, é dotada de tudo que é próprio da cultura, sobretudo as significações cognitivas, éticas e estéticas.

No entanto, a compreensão do sentido, no que diz respeito ao objeto desta investigação, está envolvida no sempre complicado processo de tradução, no caso, da língua espanhola para a portuguesa. A tradução, neste caso, deve levar em conta o fato de que a veiculação de sentido, de referências de ordem cultural e/ou psicológica se dá também por meio dos elementos associados à vocalização.

E mais: como a recepção desses significados depende do estado atual em que se encontra a cultura-alvo a que se destina a obra, uma série de referências aludidas no original pode ser adaptada pela equipe de dublagem para que funcionem não apenas noutro contexto regional, mas também temporal, o que confere à adaptação uma *cronotopia* que ela pode reivindicar como sua, vez que guarda para com seu original diferenças de ordem tópica e cronológica. Nesta investigação tal fato foi atestado ao lidar com as situações em que

episódios de *El Chavo del Ocho* produzidos no início dos anos 1970 no México e que foram adaptados para o idioma nacional em meados dos anos 1980.

Ao tratar dos problemas de adaptação por meio da dublagem, fez-se necessário delimitar o gênero de atividade em que ela se inscreve, a saber, as chamadas “traduções audiovisuais”, e, consequentemente, estabelecer a diferença específica que a torna distinta das suas demais modalidades.

O repertório de soluções encontradas por dubladores para enfrentar os problemas elencados no curso desta investigação encontra uma amostragem no seu capítulo final, que traz uma análise da adaptação de diálogos presentes em um episódio da série, *Los Inseptos del Chavo (Os inseptos do Chaves)*. Nesta seção, são tratados de modo mais pormenorizado os critérios em que se fundam as escolhas de palavras por parte da dublagem – sincronia labial, sonoridade, modo de comunicar sentido, as necessidades de adaptação de referências culturais etc.

O itinerário histórico que precede a fundamentação teórica e a análise do referido episódio torna possível uma melhor compreensão da evolução do fenômeno da comunicação de massa com o surgimento da arte cinematográfica e da televisão, bem como das possibilidades inauguradas por esses dois meios de difusão de conteúdos.

O contexto cultural brasileiro também é contemplado neste percurso, com um tratamento resumido do surgimento das primeiras emissoras de televisão no país, das primeiras produções a passarem pelo processo de dublagem no Brasil, da biografia de Silvio Santos, o responsável direto pela introdução de *El Chavo del Ocho* na grade de programação televisiva nacional e de certos traços de ordem sociocultural do público-alvo da adaptação em questão.

Também são contemplados os elementos de ordem biográfica do criador da série, Roberto Gomez Bolaños, no sentido de trazer à tona alguns dados da cultura mexicana que o artista trazia consigo e que transpareceram em suas criações televisivas, elementos que necessariamente tiveram de entrar na pauta dos profissionais responsáveis pela dublagem do mais famoso projeto de Bolaños.

Ao fim, constata-se que a não apenas dublagem funciona como elemento difusor do cinema como quer Cajaíba (1997), e, portanto, da cultura desenvolvida, como também se constitui numa importante ferramenta no comércio cultural, na importação do conteúdo e contexto social de outros países.

6 REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Inácio. Cinema: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, p.45, 1995.

ARROYO, Luis. Cajas Magicas: El Renacimiento de la Television Publica en America Latina. TECNOS, 2013

ASENSIO, Roberto Mayoral. Campos de studio y trabajo em traducción audiovisual. Universidad de Granada. Disponível em: http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Campos_TAV.pdf. Acessado em 17 dez 2013.

BAZIN, André. O Cinema: Ensaios. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. Editora Brasiliense, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da Criação Verbal. Trad. Paulo Bezerra. 6^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1929/1981.

BRAIT, Beth. Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. 19^a ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor (Trad. Fernando Camacho). Humboldt, Munique, F. Bruckmann, n. 40, p. 38-45, 1979.

_____. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro : Contraponto, 2012.

BEZERRA, Paulo. Traduzir é uma arte. Boletim informativo. n0 1440. Ano 30. Belo Horizonte: UFMG.

BOLAÑOS, Roberto. Chespirito - Vida y magia del comediante más popular de América. Editorial Televisa, Ciudad del Mexico, S.A, Universo dos Livros, 2012.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio. Versão Brasileira...Dublagem na Tv como Recurso Difusor do Cinema. 1997. Dissertação de Mestrado. Área de Comunicação e Cultura Contemporâneas. Faculdade da Universidade Federal da Bahia. Salvador (BA), 1997.

CAMPOS, Augusto. Disponível em: <http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-lazer/segundo-caderno/noticia/2012/09/augusto-de-campos-as-melhores-traducoes-sao-aquelass-que-nao-parecem-traducao-3888184.html>. Acessado em 19 jan 2013.

CAMPOS, Haroldo de. “A Poética da tradução”, *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. *Da tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

_____. “Da Razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura Brasileira” In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231-255

_____. “Post-Scriptum; Transluciferação Mefistofaútica”. In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179-191.

_____. Transblanco: Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octavio Paz, com um excursus sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano. 2º edição. 1994, p. 63-69

DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

DÍAZ, Fernando Cantu. *Negocio de Dobajes de Voz*. Universidade Autonoma de Nuevo Leon, 2003.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steve. A linguagem do cinema. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2008

FRANCO, Eliana P.C; ARAÚJO, Vera Santiago. Questões Terminológicas-Conceituais no Campo da Tradução Audiovisual (TAV). Tradução em Revista 11, 2011/2. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/18884/18884.PDFXXvimi=pFdBGrsw06diEDG5BDCpDmlOlbqzN9JdOWPupjrqqGJ5jqbV4OmHcIwzUX8I7RWVPNqg8THzBrFUSRRWGeETXbsS9CChAdknFCvAj6bMM7FEZCkehfcI6DkJVPj9bIPNfp8lCU8KANJd9ZuobZ8iDt2zjlJv4zkk0sGDoPn0D8eM7KciKkCnOEX91IG6i1qju8WTXkUCs9pBTCUEw3Mb2WcKDi3EJmaSk4QF0t99TK4wFIudMioOfCzSVDxF1>. Acessado em 03 dez 2013.

RIBEIRO, Ana P Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da Televisão no Brasil, do início aos dias de hoje*, São Paulo, Contexto, 2010.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 2008

JOLY, Luís; THULER, Fernando; FRANCO, Paulo. Chaves: Foi sem querer, querendo?. São Paulo: Matrix, 2005.

KASCHNER, Pablo. Chaves de um sucesso. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

_____. Seu Madruga: vila e obra. Rio de Janeiro: Mirabolantes, 2010.

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

MACHADO, Dilma. Uma Análise do sincronismo no processo tradutório da dublagem. Artigo disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC4QFjAA&url=http%3A%2F%2F2advanced.com.br%2Fabrates%2Fdownloads%2Fpub-profa-dilma-machado.doc&ei=tvzVUregGNK1kQeew4DwAg&usg=AFQjCNG9R7KU1zPPWft1W3DeY>

clUIg9ixQ&sig2=5-YVriSKJnk5RE5cESm1hg&bvm=bv.59378465,d.eW0&cad=rja.
Acessado em 29 nov 2013

MACHADO, Nelson. Versão Brasileira. São Paulo: Editora Valente, 2010.

MACHADO, Tonia; VENTICINQUE, Danilo. *ÉPOCA*, 2012. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/06/dublagem-venceu-legendas.html>. Acesso em: 25/06/2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações**. Rio de Janeiro, UFRJ Editora, 2009.

MENDES, Marcos S. Cinema e Realidade: O mundo através das lentes. 1999. Programa. Universidade de Brasília.

MERTEN, Luiz Carlos. Cinema: Entre a realidade e o artifício. Editora Artes e Ofícios, 2003.

PETTIT, Zoë. The Audio-Visual Text: Subtitiling and Dubbing Different Genres. Journal d'Es traducteurs, vol4, n°1, 2004, p.25-38. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v/n1/009017ar.html>. Acessado em 06 dez 2013.

PLAZA, Júlio. A tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectivas, 2001

PIGNATARI, Décio. “Nova Linguagem, nova Poesia”, in Teoria da Poesia Concreta, São Paulo, 1975.

SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica? São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2000.

_____. A Teoria Geral dos Signos. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2000.

RIBOLDI, Ari. O Bode Expiatório. Editora Age. 2007.

RUÍZ, Victor M. González; GARCÍA, Laura Cruz. Other voices, other rooms? The relevance of dubbing in the reception of audiovisual products. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Disponível em: http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6_GC.pdf. Acessado em 30 nov 2013.

SEIDL, Carlos. A Voz de Don Ramón. Anime Infinity, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=icprdVVKWmk>, acessado em 15/03/2013.

TARQUINI, Jorge. **Grupo Silvio Santos : 50 anos crescendo com o Brasil**. 1.ed. São Paulo, TV1 Editorial, 2007.

XAVIER, Ismael (org). A Experiência do Cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

ZABALBEASCOA, Patrick. *Humor and translation – an interdiscipline*. Universitat Pompeu Fabra, 2005. Disponível em: http://www.academia.edu/3239448/Humor_and_Translation_an_Interdiscipline. Acessado em 12 dez 2013.

_____. *La Credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales*. Universitat Pompeu Fabra, 2005. Disponível em: http://www.academia.edu/4251366/La_credibilidad_de_los_dialogos_traducidos_para_audiovisuales Acessado em 12 dez 2013.

_____. *Translating Jokes for Dubber Comedies*. Universitat Pompeu Fabra, 1996. Disponível em: <https://www.stjerome.co.uk/abstract/6/>. Acessado em 12 dez 2013.

AQUÍ VIVIMOS, edição nº98. Argentina: Tarjeta Naranja Editora, 2001.

Filmes citados

Charrito. Direção: Roberto Gómez Bolaños, 1984.

Don Ratón y Don Ratero. Direção: Roberto Gómez Bolaños, 1983.

El Chanfle 2. Direção: Roberto Gómez Bolaños, 1982.

El Chanfle. Direção: Enrique Segoviano, 1979.

M – Eine Stadt sucht einen Mörder. Direção: Fritz Lang, 1931.

Música de viento. Direção: Roberto Gómez Bolaños, 1988.

Regina e o Dragão de Ouro. Direção: Libero Miguel, 1973.

Snow White and the Seven Dwarfs. Direção: Willian Cottrell; David Hand; Wilfred; Jackson; Larry Morey; Perce Pearce; Ben Sharpsteen, 1937.

The Flyer. Direção : Jacob Karol e Edwin Hopkins, 1930.

Programas de televisão citados

¡Ah que Kiko!. Produção: Carlos Villagrán, Tv Imevisión, 1997 a 1988.

Agora é Tarde. Direção: Diego Guebel, Tv Bandeirantes, 2012 até o momento.

Alguna vez tendremos alas. Direção: Roberto Gómez Fernández, Televisa S.A, 1997.

América celebra a Chespirito. Televisa S.A, 2012.

Armação ilimitada. Direção: Guel Arraes, 1985 a 1988.

Bozo. SBT, 1980 a 1991.

Carrusel. Direção: Albino Corrales; Pedro Damián, Televisa S.A, 1989/1990.

Chispita. Direção: Pedro Damián, Televisa S.A , 1982/1983.

Cómicos y Canciones. Direção: Fernando Cortés, Televisión Independiente del México, 1956/1967.

Domigão do Faustão. Direção: Jaime Praça, Rede Globo , 1989 até o momento.

El Chapulín Colorado. Direção: Enrique Segoviano, Televisión Independiente del México e Televisa S.A , 1970/1979.

El Chavo animado. Direção: Roberto Gómez Fernández, Televisa S.A, 2006 até o momento.

El chavo del ocho. Direção: Enrique Segoviano e Roberto Gómez Bolaños, Televisión Independiente del México e Televisa S.A , 1971/1980.

El ciudadano Gómez. Direção: Roberto Gómez Bolaños , Televisión Independiente del México e Televisa S.A, 1969/1994.

El club del Chori. Produção: Ruben Aguirré, Televisa S.A, 1968.

Estudio de Pedro Vargas. Produção: Ruben Aguirré, Televisa S.A, 1959.

Eu Amo Esse Homem. Direção: Libero Miguel, Tv Paulista, 1964/1965.

Fantástico. Direção: Luiz Nascimento, Rede Globo, 1973 até o momento.

Federrico. Produção: Carlos Villagrán, Rádio Caracas Television, 1982.

Globo Repórter. Direção: Silvia Sayão, Rede Globo, 1973 até o momento.

Jornal Nacional. Direção: Silvia Faria, Rede Globo, 1969 até o momento.

La dueña. Direção: Roberto Gómez Fernández, Televisa S.A, 1995.

La Usurpadora. Direção: Beatriz Sheridan, Televisa S.A, 1998.

Los Caquitos e Los Chifladitos. Direção: Roberto Gomez Bolaños; Roberto Gómez Fernández, Televisa S.A, 1980/1995.

Los Caquitos. Direção: Roberto Gómez Bolaños, Televisa S.A, 1980/1995.

Los supergenios de la mesa cuadrada. Direção: Sergio Peña; Alberto del Bosque, Televisión

Independiente del México, 1968/1969.

Lost in Space. Produção: Irwin Allen, CBS, 1968.

Marí ala del Barrio. Direção: Beatriz Sheridan, Televisa S.A, 1996.

Milagro y magi. Direção: Roberto Gómez Fernández, Televisa S.A, 1991.

O Direito de Nascer. Direção: Lima Duarte; José Parisi; Henrique Martins, Tv Tupi de São Paulo e Tv Rio, 1964/1965.

O Povo na TV. SBT, 1980/1984.

Os Flintstones. Produção: Hanna-Barbera, ABC, 1960/1966.

Os Ricos Também Choram. Direção: Jacques Lagoa; Luiz Antônio Piá; Henrique Martins; David Grimberg; Fernando Rancoletta, SBT, 2005.

Praça é Nossa. Direção: Marcelo de Nóbrega, SBT, 1987 até o momento.

Programa Chespirito. Direção: Roberto Gomez Bolaños; Roberto Gómez Fernández, Televisa S.A, 1980/1995.

Programa Silvio Santos. Direção: Fabiano Wicher; Hélio Chiari; Luiz Bento, Tv Paulista 1963/1966, Rede Globo 1966/1976, Rede Tupi e TVS 1976/1981, SBT 1981 até o momento.

Rosa Salvaje. Direção: Beatriz Sheridan, Televisa S.A, 1987/1988.

Sombras do Passado. Direção: Antonino Seabra, SBT, 1983.

The Simpsons. Produção: Matt Groening, FOX, 1989 até o momento.

TV Pirata. Direção: Guel Arraes, Claudio Paiva, Rede Globo, 1988/1992.

Vamos brincar de forca. Produção: Silvio Santos, Tv Paulista, 1961.

Viva a noite. Direção: Homero Salles; Roberto Manzoni, SBT, 1982/1992.

Episódios citados

Acapulco. Direção: Enrique Segoviano, Televisa S.A, 1977 - versão dublada *Vamos todos a Acapulco / Os Farofeiros*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1988.

Día en el cine. Direção: Enrique Segoviano, Televisa S.A, 1979 – versão dublada *Vamos ao Cinema?*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1988.

El ropavejero. Direção: Enrique Segoviano, Televisión Independiente del México, 1971 – versão dublada *Remédio duro de engolir*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1984.

La fiesta de la buena vecindad. Direção: Enrique Segoviano, Televisa S.A, 1972/1973/1976 – versão dublada *Quem canta, seus males espanca*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1988.

Los Insectos del Chavo. Direção: Enrique Segoviano, Televisa S.A, 1973/1975/1979 - versão dublada *Os insetos do Chaves*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1988.

Prohibido Jugar Fútbol en el Patio, Direção: Enrique Segoviano, Televisa S.A, 1973/1978 - versão dublada *Jogando Bola*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1988.

Sin Piñata no hay Posada. Direção: Enrique Segoviano, Televisa S.A, 1972/1973/1976 - versão dublada *A Festa da amizade*. Direção de Dublagem: Marcelo Gastaldi, SBT, 1984.

APÊNDICE A

Criador/ Roteirista: Roberto Gómez Bolaños.

Direção/Produção: Enrique Segoviano (1971/1978); Roberto Gómez Bolaños (1978/1979).

Exibição: Televisión Independiente del México (1971/1973); Televisa S.A (1974/1979).

Duração: 7-9 minutos (1971), 15-17 minutos (1973/1975), 20-26 minutos (1973/1979).

Narradores: María Antonieta de Las Nieves (1971-1973), Florinda Meza (1973-1974), Jorge Gutierrez Zamora (1974-1979), Rubén Aguirre(1979).

Elenco:

Abraham Stavans: Dono do Restaurante

Ana Lilian de la Macorra (1978/1980) : Paty

Ángel Roldán: Cândida

Angélica María: Iara

Angelina Fernández: Doña Clotilde

Carlos Villagrán: Quico / Frederico

Edgar Vivar: Señor Barriga / Ñoño

Florinda Meza: Doña Florinda / La Popis

Germán Robles: Don Román

Horacio Gómez Bolaños: Godinez / Dono do Restaurante / Garçom do Hotel

Héctor Bonilla: Hector Bonilla

Janet Arceo: Doña Edwiges

José Antônio Mena (1974): Seños Hurtado

José Luis Amaro: Policial

María Antonieta de las Nieves: La Chilindrina / Doña Nieves

Ramón Valdés: Don Rámon

Rubén Aguirre: Professor Jirafales

María Luisa Alcalá: Malicha

Maribel Fernández (1972): Glória

Marta Zabaleta: Elizabeth

Olivia Leiva (1975): Glória
 Raúl Padilla: Jaimito el Cartero
 Regina Torné (1978): Glória
 Ricardo de Pascual (1976): Señor Hurtado
 Ricardo de Pascual: Señor Calvillo / Garçom do Restaurante
 Roberto Gómez Bolaños: El Chavo del Ocho
 Rosita Bouchot (1975): Paty

Dubladores período de 1984-1992 (Estúdios MAGA)

Versão Brasileira: Maga Produções Artísticas (Cooperativa independentes de dubladores)

Elenco:

Carlos Seidl: Seu Madruga
 Cecília Lemes: Chiquinha (1989-1992) / Paty (versão de 1972-1975) / Malicha (1988)
 Fabio Villalonga: Cliente do restaurante
 Gessy Fonseca: Dona Edwiges
 Helena Samara: Dona Clotilde
 José Carlos Guerra: O Homem da roupa velha
 José Soares: Garçom
 Leda Figueiró: Paty (1975/ 1990-1992) / Glória (1988)
 Luis Carlos de Moraes: Seu Furtado/Hector Bonilla/Seu Madroga
 Marcelo Gastaldi: Chaves / Narrador / Direção Geral e Finalização
 Mário Vilela: Senhor Barriga/Nhonho
 Marta Volpiani: Dona Florinda/Pópis
 Nelson Machado: Quico / Direção de Dublagem
 Noeli Santisteban: Glória / Cândida
 Older Cazarré: Jaiminho
 Olney Cazarré: Dono do Parque de diversões / Policial do parque de diversões
 Osmiro Campos: Professor Girafales / Narrador (1984)
 Potiguara Lopes: Sr. Calvillo
 Sandra Mara Azevedo: Chiquinha (1984-1988)
 Silton Cardoso: Godinez