



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Letícia Ferreira dos Santos

Efeitos de humor na dublagem para o português da série “The Big Bang Theory”

São José do Rio Preto
2022

Letícia Ferreira dos Santos

Efeitos de humor na dublagem para o português da série “The Big Bang Theory”

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof^a. Dr^a. Lucinea Marcelino Villela

São José do Rio Preto
2022

S237e	Santos, Letícia Ferreira dos Efeitos de humor na dublagem para o português da série "The Big Bang Theory" / Letícia Ferreira dos Santos. -- São José do Rio Preto, 2022 179 f. : tabs., fotos Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientadora: Lucinéa Marcelino Villela 1. Tradução e interpretação. 2. Linguística. 3. Televisão Seriados cômicos. 4. Humor. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São
José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Letícia Ferreira dos Santos

**Efeito de humor na dublagem para o português da série “The
Big Bang Theory”**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Lucinéa Marcelino Villela
UNESP – Câmpus de Bauru
Orientador

Prof^a. Dr^a. Érica Luciene Alves de Lima
UNICAMP - Campinas

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
14 de setembro de 2022

A meus pais, irmã e amigos que me incentivaram e me ajudaram de alguma forma em todo o meu percurso.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me ajudou a não perder a fé e a não desanimar.

Aos meus pais que me ensinaram a rir dos problemas da vida, mas também a ter seriedade quando preciso.

À minha irmã Layse, minha companheira de deboche, brincadeiras e, principalmente, desabafos, que junto com meu pai apareciam no meu quarto para me chamarem para a vida externa.

Aos meus amigos Rodrigo Destácio que me manteve informada de todos os memes e das fofocas do mundo pop, podcasts interessantes, além de me ajudar na descrição do áudio de alguns capítulos. E Larissa Souza, companheira de mestrado, com quem compartilhei minhas aflições, alegrias, dúvidas burocráticas e desabafos acadêmicos pelos quais ela também estava passando. Essas conversas me ajudaram muito a manter a saúde mental e o senso de humor durante o mundo do isolamento e distanciamento social.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Lucinéa que riu de nervoso junto comigo ao se deparar com a minha ansiedade, perfeccionismo e síndrome da impostora, mas logo me ajudava a encontrar o caminho mais simples e mais prático. Após nossas reuniões eu me sentia mais leve e sabia o que fazer com mais clareza.

Aos professores Dr. Lauro Amorim que abriu espaço de uma disciplina sua para que eu pudesse fazer o estágio docência, além de me ajudar com boas sugestões a respeito do meu trabalho tanto em sala de aula, como na pesquisa acadêmica. À Dr^a. Érica Lima pela sua paciência e delicadeza que desde o debate do SELIN me apontou problemas e considerações importantes para a boa escrita e encaminhamentos da dissertação. À Dr^a. Fabiana Komezu, coordenadora do conselho de Pós-Graduação à época do meu ingresso no Mestrado, que sempre me mostrou gentileza. À Dr^a Marize Hattnher pelas orientações firmes e sábias que me foram valiosas em todo o percurso do Mestrado. À Dr^a Talita Serpa que se aventurou a escrever um artigo em coautoria comigo, além das nossas conversas iluminadoras a respeito da profissão, mercado de trabalho e carreira acadêmica. A todos os professores e professoras que contribuíram para a minha formação, mesmo que por apenas alguns minutos, levo um pouco de cada um em mim.

Aos funcionários e servidores do Ibilce, os quais posso incluir a Seção de Pós-Graduação que sempre foram muito solícitos ao responder minhas dúvidas, mesmo que fossem extremamente óbvias e poderiam ter sido tiradas apenas visitando um *link* do site. Ao conselho de Pós-Graduação e aos representantes discentes pela paciência e prontidão.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço,

“Creio no riso e nas lágrimas como antídotos contra o ódio e o terror.”

CHAPLIN, C., 1889-1977.

RESUMO

A série “The Big Bang Theory” recebeu muitas críticas sobre a sua dublagem, o que afetou sua recepção na TV aberta. No entanto, o seu consumo em plataformas de *streaming* foi diferente. Esses novos meios digitais permitem atualmente ao espectador tomar a decisão de assistir quando quiser, como quiser, se legendado ou dublado (DORE, 2019; CHAUME, 2018). Assim, este estudo tem o objetivo de compreender as escolhas tradutórias para a dublagem no contexto brasileiro, em especial os efeitos de humor provocados pelas decisões do tradutor. Para isso, optou-se para a análise dos trechos selecionados a Teoria Geral do Humor Verbal (GTVH) de Attardo e Raskin (1991) dentro dos Estudos Descritivos da Tradução e com viés na Análise do Discurso de linha francesa (FOUCAULT, 2014 [1971]; MAINGUENEAU, 2020, 2015, 2011, 2008), em especial pela visão de Sírío Possenti que considera o humor um campo discursivo, por meio das teorias de Bourdieu (POSSENTI, 1998, 2009, 2011, 2018, 2021). Selecionou-se para o *corpora* cinco episódios dentre as doze temporadas do programa, as quais são “Pilot” (temporada 1, episódio 1), “The Fuzzy Boots Corollary” (temporada 1, episódio 3), “The Extract Obliteration” (temporada 6, episódio 6), “The Tranksgiving Decoupling” (temporada 7, episódio 9) e, por fim, “The VCR Illumination” (temporada 12, episódio 10). Percebe-se que em alguns casos haverá apagamentos por impossibilidade de transmitir o humor no contexto da língua de chegada, mas que serão compensados em outros momentos por meio de acréscimos de trocadilhos ou jogos de palavras. Além disso, a tradução, em conjunto com as restrições da dublagem, sempre implicará em adaptações culturais e domesticadoras para que o público-alvo perceba as afirmações como humor.

Palavras-chave: Dublagem. Estudos da Tradução. Estudos Descritivos da Tradução. Humor. Linguística Aplicada. Tradução Audiovisual.

ABSTRACT

The TV show “The Big Bang Theory” has been criticized for its Portuguese dubbing and, as a result, having low rates of audience in a Brazilian TV open channel. However, we can say its reception on streaming platforms had a different reaction. That is consequence of new digital media which allow the viewers choose when to watch, what to watch, subtitled or dubbed (DORE, 2019; CHAUME, 2018). In this sense, this study aims to understand the translational choices for dubbing in Brazilian environment, especially concerning to humour effects caused by the translation. We analysed dialogues intended to be funny by the General Theory of Verbal Humour (ATTARDO & RASKIN, 1991) and Discourse Analysis (FOUCAULT, 2014 [1971]; MAINGUENEAU, 2020, 2015, 2011, 2008), especially Sírío Possenti who considers humour as a field by using Bourdieu’s theory (POSSENTI, 1998, 2009, 2011, 2018, 2021). We chose five episodes from different seasons which are “Pilot” (season 1, episode 1), “The Fuzzy Boots Corollary (season 1, episode 3), “The Extract Obliteration” (season 6, episode 6), “The Tranksgiving Decoupling” (season 7, episode 9) e, por fim, “The VCR Illumination” (season 12, episode 10). We observed some cases of omission that are compensated afterwards with puns, for example, because is not possible transfer the same elements of humour in the cultural target language. By this means, we understand that translation dubbing will always adapt cultural references and be domesticating in order to be perceptive by the public and to submit itself to the many constraints of the dubbing industry.

Keywords: Audiovisual Translation. Applied Linguistics. Descriptive Translation Studies. Dubbing. Humour. Translation Studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 – Ranking de filmes mais vistos em 2019	46
Tabela 2 – Ranking dos filmes mais vistos entre 2009-2019	47
Tabela 3 – Ingressos per capita 2019	48
Tabela 4 – Hierarquia dos Recursos de Conhecimento	104
Figura 1 – Howard, personagem interpretado por Simon Helberg	53
Figura 2 – Sheldon, personagem interpretado por Jim Parsons	53
Figura 3 – Leonard, interpretado por Johnny Galecki	54
Figura 4 – Rajesh, interpretado por Kunal Nayyar	54
Figura 5 – Penny, interpretada por Kaley Cuoco	62
Figura 6 – Personagens principais da primeira temporada	62
Figura 7 – Bernadette, interpretada por Melissa Rauch	63
Figura 8 – Amy, interpretada por Mayim Bialik	63
Figura 9 – As mulheres de The Big Bang Theory	63
Figura 10 – Sheldon e Leonard no banco de esperma	65
Figura 11 – Grupo de protagonistas da primeira temporada em cena no apartamento de Leonard e Sheldon	66
Figura 12 - Cena do último capítulo da série	67
Figura 13 - Representação do estilo nerd	70
Figura 14 - Diferença entre os estilos nerd e geek	70
Figura 15 - Filme “A Vingança dos Nerds”	71
Figura 16 - Moda nerd e geek feminina	74
Figura 17 - O geek chic para homens	74
Figura 18 – Poster de divulgação da série <i>Stranger Things</i>	76
Figura 19 – Tópico de discussão sobre a dublagem da série <i>The Big Bang Theory</i> em um fórum de cifras musicais	81
Figura 20 - Tópico de discussão sobre a dublagem da série <i>The Big Bang Theory</i> em um fórum de cifras musicais (continuação)	82
Figura 21 - Tópico de discussão sobre a dublagem da série <i>The Big Bang Theory</i> em um fórum de cifras musicais (continuação 2)	82
Figura 22 – Figura-fundo da psicologia de Gestalt	105

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional do Cinema
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
GTVH	General Theory of Verbal Humour
SBT	Sistema Brasileiro de Televisão
<i>Sitcom</i>	<i>Situational Comedy</i>
SRTE	Superintendência Regional do Trabalho e Emprego
TAV	Tradução Audiovisual
TBBT	The Big Bang Theory

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO [Tudo começou no Big Bang: Bang!]	11
2	LUZ, CÂMERA... TRADUÇÃO!	16
2.1	Dublagem	19
2.1.1	A Dublagem no Brasil	34
3	A SÉRIE E OS PERSONAGENS	50
3.1	Identidade <i>geek</i> e <i>nerd</i>	68
3.2	“The Big Bang Theory” no contexto brasileiro	77
4	RIO, LOGO (R)EXISTO: ABORDAGENS TEÓRICAS	87
4.1	Teoria Geral do Humor Verbal	102
4.2	Análise do discurso de linha francesa	110
4.2.1	<i>Humour is a battlefield</i> : campos discursivos	116
4.2.2	<i>Ethos</i>	121
5	UNRAVELING THE MYSTERY: ANÁLISES	127
5.1	<i>Pilot</i>	127
5.2	<i>The Fuzzy Boots Corollary</i>	144
5.3	<i>The Extract Obliteration</i>	146
5.4	<i>The Thanksgiving Decoupling</i>	156
5.5	<i>The VCR Illumination</i>	166
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
7	REFERÊNCIAS	171

1 TUDO COMEÇOU NO BIG BANG: BANG! - INTRODUÇÃO

O conhecimento linguístico do tradutor sempre será testado durante o processo tradutório, em especial quando se trata da transferência interlinguística de um efeito de humor. Delia Chiaro (2017) dirá que o humor está ligado às mudanças mais radicais e inevitáveis em razão das diferenças entre as línguas. Da mesma forma, Dore (2019) o considerará complexo, multifacetado, relativo, idiossincrático e variável de acordo com o contexto histórico e cultural.

O humor é um traço social intrinsecamente humano. Contamos piadas para formar vínculos com os nossos interlocutores, proteger a face e até mesmo demonstrar superioridade (cf. FREUD, 2017 [1905]; CHIARO, BACCOLINI, 2014). Porém, isso não significa que todo indivíduo receberá seus efeitos da mesma forma (cf. RASKIN, 1944), pois fatores externos e internos ao sujeito poderão influenciar direta ou indiretamente na forma de recepção e produção em um determinado contexto.

Isso quer dizer que uma mesma piada pode não ser considerada engraçada em uma cultura, mas produzir tal efeito em outra. Como Sírío Possenti (2021) afirma, os efeitos de humor dependem dos temas tratados que devem ser bem difundidos e polêmicos, no sentido de trazer mais de um ponto de vista sobre o assunto. Além disso, os mecanismos linguísticos, os quais trataremos com mais ênfase neste estudo - como fonologia, morfologia, sintaxe e léxico - têm um papel importante, aliados aos significados culturais, para a produção e percepção do fator surpresa que provoca o riso ou a vergonha.

É por isso que, quando se trata da tradução do humor, é necessário levar em conta o que é pretendido no texto original (DORE, 2019). Em um programa de TV, como a *situational comedy* (sitcom)¹, o enredo gira em torno do objetivo de fazer o público rir e é isso que determinará o sucesso desse produto ou não.

¹ *Situational Comedy* ou comédia de costumes é um programa com episódios diários ou semanais de 15 a 30 minutos, os quais trazem problemas cotidianos e traços da rotina e intimidade de uma comunidade. Na maioria das vezes, as histórias se desenrolam no ambiente doméstico, mas há casos em que tudo se passa em uma escola, bar ou no trabalho.

Ao contrário de outros gêneros de TV, como a novela e minisséries, as *sitcoms* trazem em cada episódio um problema que é resolvido ao final dele, embora possa acontecer em alguns casos que o nó da narrativa continue no próximo episódio, isso não é frequente. Em outras palavras, a narrativa dessas séries será circular e não linear como nos outros gêneros, não exigindo tanto do telespectador uma memória dos episódios anteriores, pois sempre começará

Nesse caso, é necessário priorizar os efeitos de humor por meio de algumas estratégias comumente utilizadas, tais como a do humor verbal (Verbally Expressed Humour – VEH), citada por Chiaro (2010), que inclui as técnicas de manutenção do enunciado por meio de uma tradução mais literal, perdendo assim trocadilhos, jogos de palavras e referências culturais; substituição da expressão verbal do texto original por outra no texto de chegada ou por uma expressão idiomática; e, por último, apenas ignorar a VEH.

Além disso, o tradutor precisa ter a sensibilidade para reconhecer aspectos semânticos e pragmáticos que também são fatores determinantes para o efeito de humor. Dentre eles está o conhecimento sobre os gêneros e tipos discursivos (MAINGUENEAU, 2015) e os campos discursivos envolvidos (cf BOURDIEU, 1984, 1989; LAHIRE, 2017). O entorno cultural determinará o que será risível ou não; o que pode ser dito e o que não pode; o que é absurdo e o que é contraditório.

Por nosso objeto de estudo se tratar de um produto audiovisual, levaremos em conta restrições que podem influenciar o processo tradutório e as escolhas do tradutor. Analisaremos cinco episódios da série “The Big Bang Theory”, um programa de humor com temática científica e da cultura *nerd/geek*, que embora tenha tido uma boa recepção nas plataformas de *streaming* entre o público brasileiro, enfrentou dificuldades para permanecer na programação da TV aberta. O motivo das muitas interrupções da sua transmissão foi a baixa audiência e as críticas dos espectadores direcionadas à dublagem.

Algumas reclamações são direcionadas à escolha das vozes e à domesticação, inerente à dublagem. Porém, nosso objetivo é entender o processo tradutório e as escolhas morfosintáticas feitas ao longo do processo de dublagem, além de compreender a taxonomia cultural e os polissistemas envolvidos que influenciaram tais decisões. Por esse motivo, o recorte do *corpora* foi pensado a partir de momentos diferentes, já que no início da série

com uma estabilidade que é quebrada por algum contratempo ou dilema que terá um fim com o reestabelecimento da ordem nos minutos finais.

(cf. NEALE, S.; KRUTNIK, F. **Popular film and television comedy**. 2 ed. London and New York: Routledge, 2001; WILLIAMSON, L. E. **Contentious comedy**: negotiating issues of form, content, and representation in American sitcoms of the post-network era. 2008. Degree of Doctor of Philosophy – Department of Theatre, Film and Television Studies, The University of Glasgow, 2008).

ainda não havia as grandes plataformas de *streaming* que hoje dominam o mercado, além de acompanhar a evolução do processo tradutório durante alguns períodos importantes da série, como a primeira temporada que recebeu altos picos de audiência no seu país de origem, embora no Brasil não tenha acontecido o mesmo; a sexta e a sétima por manter essa audiência por meio do desenvolvimento das histórias dos personagens e, também, a última temporada que, da mesma forma, causa certa expectativa no público, por trazer o desfecho do programa.

A partir do **Capítulo 2**, apresentaremos o panorama da Tradução Audiovisual (TAV) no mundo e no Brasil, com foco na dublagem, nosso objeto de estudo. Falamos sobre conceitos importantes e sobre as técnicas utilizadas para essa modalidade por meio de pesquisadores como Margherite Dore (2019), Rosa Agost (2004), Frederic Chaume (2019, 2018, 2013, 2006, 2004) e José Díaz-Cintas (2012, 2004).

No **Capítulo 3**, apresentamos com mais detalhes a história da série “The Big Bang Theory” e seus personagens, algumas citações de pesquisas anteriores e compreensão do programa no contexto norte-americano e brasileiro.

Após isso, o **Capítulo 4** traz as bases teóricas para esta pesquisa, além de abordar sobre a importância social do humor e como ele se manifesta em diferentes culturas e contextos socioculturais. Para isso veremos autores como Sigmund Freud (2017 [1905]) e Sírio Possenti (2021, 2018, 2011); a Teoria Geral do Humor Verbal (GTVH) de Attardo e Raskin (1991), os Estudos Descritivos da Tradução (TOURY, 2012); e da Análise do Discurso de linha francesa (FOUCAULT, 2014 [1971]; MAINGUENEAU, 2020, 2015, 2011, 2008, 2004).

Por fim, o **Capítulo 5** apresenta as análises retiradas a partir do *corpora*, integrado por cinco episódios da série “The Big Bang Theory”, os quais são o episódio Piloto e 3 da primeira temporada “*The Fuzzy Boots Corollary*” (“O Resultado Coturno Peludo” em português), episódio 6 da sexta temporada “*The extract aniquilation*” (“A aniquilação do extrato”, em português), episódio 9 da sétima temporada “*The Thanksgiving Decoupling*” (O Desemparelhamento do Dia de Ação de Graças) e episódio 10 da 12ª temporada “*The VCR Illumination*”, traduzido como “A iluminação do vídeo-cassete”. Por meio das

análises será possível perceber a diversidade dos mecanismos de humor e características sociais e culturais implicadas na produção de seus efeitos.

Em um mesmo trecho encontramos diversas técnicas que contribuem para o efeito de humor e o possível riso. Também é possível notar que nem tudo considerado engraçado no momento em que foi produzido manterá seu *status*, as condições de produção determinarão o efeito que as piadas terão, se serão bem recebidas por meio do riso e do aplauso ou se ocorrerá o contrário.

O foco deste estudo é a dublagem em português brasileiro, produzida pelo estúdio Cinevídeo para a *sitcom*. A série tem doze temporadas com 24 episódios cada, com exceção da primeira (17 episódios), segunda e terceira temporadas (ambas com 23 episódios). A seleção dos episódios para esta pesquisa foi feita com base na dinâmica da comédia situacional, que em seu primeiro episódio apresenta as personagens protagonistas, suas rotinas, principais características e história para o público. Outro critério é a mudança de tradutores que frequentemente ocorre, principalmente em programas com muitos anos de transmissão², além de a recepção do público, tanto estrangeiro como da mesma língua de produção, variar de uma temporada para outra. Por isso que se optou por episódios de temporadas diferentes e que pudessem representar a evolução da série ao longo dos anos.

Por esses motivos citados acima, o *corpus* escolhido foi retirado da série *The Big Bang Theory*, comparando sua tradução na dublagem para o português brasileiro com sua versão original no Inglês estadunidense, pois, além de se tratar de um programa humorístico, ele traz um conteúdo mais técnico e do universo *Nerd* e *Geek*. Assim, um texto que apresenta grande dificuldade em relação à tradução e teve baixa receptividade na TV aberta brasileira, embora tenha sido diferente em plataformas de *streaming*.

E por isso que, para além das análises linguísticas, levaremos em conta o contexto social de produção das piadas e buscaremos entender as diferenças culturais entre texto original e tradução. Só assim poderemos fazer uma análise mais abrangente e até sugerir soluções tradutórias para as dificuldades citadas.

² De acordo com o site Dublapédia, a tradutora de todo o seriado foi Ana Beatriz Guerra. Como não aparecem outros nomes, acreditamos que não houve mudanças como ocorre em alguns programas de longa continuidade. Disponível em: https://dublagem.fandom.com/wiki/Big_Bang:_A_Teoria (Acesso em 15/08/2022).

Porém, antes de mergulharmos a fundo no mundo da dublagem, precisamos fazer uma breve introdução à Tradução Audiovisual, apresentada no próximo Capítulo.

2 LUZ, CÂMERA... TRADUÇÃO!

Neste estudo o foco principal é a dublagem e seu contexto de produção, especificamente a dublagem para o português brasileiro da série norte-americana *The Big Bang Theory*. Porém, consideramos necessária uma explicação sobre a Tradução Audiovisual (TAV), disciplina que abrange essa modalidade, para a melhor compreensão do nosso corpora, em especial para o benefício do futuro pesquisador e leitor desta pesquisa.

Inicialmente, precisamos lembrar que vivemos em um mundo globalizado e, embora a TAV seja de extrema importância nesse contexto, a sociedade em geral e até estudiosos da área da tradução tem pouco ou nenhum conhecimento sobre essa disciplina e suas modalidades (DORE, 2019, p. 53). Isso se dá por conta de o campo de pesquisa em questão ser relativamente novo, comparado a outras disciplinas. Como Díaz-Cintas (2012, p. 280) pontua, embora essa área tenha tido um começo lento e difícil no fim da década de 1950 e início da década de 1960, a pesquisa passou por um crescimento sem precedente e marcante no fim do século XX, impulsionado pela revolução digital dos anos 1990 e o estabelecimento sólido da tradução como uma disciplina acadêmica universitária.

[...] do ponto de vista acadêmico, universidades começaram a desenvolver seus primeiros cursos com foco exclusivo em TAV e o campo se tornou o objeto de uma abordagem mais sistemática para pesquisa, com a publicação de volumes coletivos e monografias, a organização de grandes conferências internacionais centradas na disciplina, a conclusão das primeiras teses de doutorado e a criação da Associação Europeia para Estudos em Tradução de Tela (ESIST) (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 280-281, tradução nossa).³

Nesse meio tempo houve mudanças terminológicas e epistemológicas com as novas tecnologias que demandavam outros pontos de vista. Dore (2019, p. 53-54) apresenta as confusões terminológicas existentes entre os anos 1990 e

³ [...] from the point of view of scholarships, universities started developing their first courses focused exclusively on AVT and the field became the object of a more systematic approach to research, with the publication of collective volumes and monographs, the organization of large international conferences centred on the discipline, the completion of the first doctoral theses on the topic, and the creation of the European Association for Studies in Screen Translation (ESIST) (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 280-281).

2000. Dentre eles estão Luyken et al. (1991) que sugeriram o termo “transferência de língua”, enquanto Heiss (1996) e Ulrych (2000) preferiam “tradução de multimídia” como uma maneira de descrever a tradução de textos criados por meio de um canal multissemiótico, sendo eles filmes, programas de TV ou peças de teatro. Mais tarde, Gambier (2003) irá chamá-la de “transadaptação de tela” em oposição a “transferência de língua”, pois este último não levava em conta os elementos extralinguísticos envolvidos, como imagens e sons. Além disso, o termo proposto por Gambier também incluía jogos de computadores e páginas na internet, sem distingui-los entre a mídia e os códigos usados.

Outra mudança que ocorreu durante as últimas décadas foi o foco de estudos da TAV e na forma como era vista. Segundo Díaz-Cintas (2012, p. 286), “a maioria dos estudos neste campo tendia a focar nos mecanismos da TAV e a viam como uma disciplina independente”⁴, isso quer dizer que a sua metodologia era restrita apenas a si e poucas vezes se considerava a possibilidade de expandir para outras disciplinas e, quando ocorria, era feito superficialmente.

Um dos motivos para essa mudança, para Chaume (2013, p. 106-107), foram as novas tecnologias que, em conjunto com as políticas de igualdade social e mídias acessíveis, aumentaram o leque de modalidades da TAV, desenhadas para atender às necessidades de todos os públicos.

As novas tecnologias também influenciaram o trabalho do tradutor que tem à sua disposição mais ferramentas para ganhar tempo, aprimorar conhecimento sobre a linguagem e ampliar seu *networking* com profissionais em qualquer lugar do mundo, além de facilitar o acesso a *softwares* e a outras traduções (CHAUME, 2018, p. 42). Essas mudanças tiveram um visível impacto sobre a TAV, tanto no âmbito profissional como no acadêmico, já que contribuiu para o crescimento paralelo da produção, consumo, interação e interesse nos produtos audiovisuais (CHAUME, 2018, p. 41).

Chaume ainda comenta que, inicialmente, o foco das pesquisas era identificar as características que diferenciavam a TAV de outros tipos de traduções, potenciais problemas e restrições impostos pelo texto de partida.

⁴ [...] most early studies in this field tended to focus on the mechanics of AVT and viewed it as an autonomous discipline, [...] (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 283).

“Esse primeiro estágio também incluía uma análise e descrição preliminar do processo de tradução no mercado, funções dos agentes envolvidos e a tarefa do tradutor” (CHAUME, 2018, p. 41-42)⁵. Segundo Díaz-Cintas (2012, p. 280), essa fase tendia a limitar as discussões à natureza aplicada, como as diferenças entre dublagem e legendagem e a descrição de seus mecanismos e técnicas restritivas, além de trazer à tona qual modalidade seria mais vantajosa. Entretanto, nos anos recentes, é possível observar uma abordagem mais abrangente, na qual essas preocupações são substituídas pela ênfase em entender ambas as práticas tradutórias diferentes, mas igualmente merecedoras de análise crítica (DÍAZ-CINTAS, 2012, p 280).

Chaume (2018, p. 42) acrescenta que essa primeira fase da TAV chega ao fim na virada do século, quando os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), que abordaremos no Capítulo 2 desta pesquisa, passam a ter destaque no meio acadêmico e mudam o foco para o texto de chegada, aplicando teorias funcionalistas e métodos descritivos.

De acordo com Chaume (2004, p. 41), o texto audiovisual é um constructo icônico-verbal o qual transmite as mensagens pelo canal acústico (ondas sonoras) ou visual (sinais de luz). Assim, palavras, informações paralinguísticas (entonação, sotaques, etc.), trilha sonora, efeitos especiais são transmitidos pelo canal acústico, enquanto imagens, cores, movimentos e *captions*, pelo visual (CHAUME, 2004, p. 41; 2013, p. 105). Pode-se dizer, então, que a Tradução Audiovisual é um termo acadêmico que abrange todos os tipos de transferências linguísticas e semióticas em textos audiovisuais (CHAUME, 2019, p. 311). O autor (2019, p. 312), inclusive, sugere a divisão de todas as modalidades da TAV (legendagem, dublagem, audiodescrição, *voice-over*, documentário livre etc.) em duas macro-modalidades que ele chama de **revocalização** e **captioning**. A primeira seria a inserção de diálogos de áudio ao audiovisual e o último seria a inserção de texto em tela, sejam eles uma tradução interlingual ou intralingual em ambos os casos.

Essa realidade não foi diferente no Brasil que inclusive sancionou uma lei em 1960 (Capítulo 1.1.2). Foi então que se iniciou a produção de filmes

⁵ This first stage also included a preliminary analysis and description of the translation process in the market, the roles of the agents involved, and the translator's task (CHAUME, 2018, p. 41-42).

multilíngues, nos quais os atores da língua original regravavam as cenas falando a língua de chegada. Os altos custos desse tipo de produção levaram os estúdios a optarem pelo *doubling* que hoje conhecemos como dublagem (Capítulo 1.1.1).

Em alguns países, como Itália, Espanha, Alemanha e Brasil, a dublagem foi um instrumento de censura utilizada por governos ditatoriais, já que tal modalidade elimina por completo a língua original. “Isso faz da dublagem um lugar de manipulação, mas também de criatividade, especialmente quando humor está envolvido” (DORE, 2019, p. 72)⁶. Por outro lado, essa prática tradutória se consolidou em alguns países e se tornou um meio de acessibilidade audiovisual como consequência de decretos e ações governamentais que impuseram sua implementação.

Nos próximos tópicos iremos discorrer com mais detalhes sobre a dublagem, suas técnicas e restrições, além de sua importância cultural no mercado brasileiro. A partir disso, buscamos compreender os principais desafios desse tipo de tradução, o público receptor e o contexto para o qual foi produzido.

2.1 Dublagem

A dublagem é uma modalidade TAV que envolve revocalização, “o processo intralingual de pós-sincronização (quando o diálogo original do filme é gravado em estúdio)”, dublagem parcial, narração, *voice-over*, etc (CHAUME, 2006, p. 6, tradução nossa).⁷ Ela se destaca por três características principais: a) Tradução interlingual de um discurso oral para outro (revocalização); b) Elimina a presença do discurso oral estrangeiro; c) Sincronismo labial para que o público tenha a ilusão de que o personagem realmente está falando a língua de chegada (*lip-sync translation* ou *lip-sync*) (FRANCO; ARAÚJO, 2011/2, p. 8). Além da sincronia, essa modalidade pode exigir, dependendo do gênero, a isocronia, ou seja, a dublagem deve acompanhar o momento em que a boca do

⁶ [...] this makes dubbing the place for manipulation but also creativity, especially when humour is at stake (DORE, 2019, p. 72).

⁷ [...] the process of intralingual postsynchronization (when the original dialogues of a film are subsequently recorded in a studio (CHAUME, 2006, p. 6).

ator abre e quando fecha; e a sincronização cinética, que envolve a coerência entre linguagem verbal e movimentos do corpo do ator (linguagem não-verbal) (CHAUME, 2004, p. 41). De maneira que,

Em termos técnicos, a dublagem pode ser descrita como uma recriação do texto verbal original de um produto audiovisual na língua de chegada por ajustá-la de acordo com o texto visual e não-verbal original (trilha sonora, efeitos especiais), que se mantêm inalterados (DORE, 2019, p. 71, tradução nossa).⁸

Essa modalidade apresenta altos custos, devido aos equipamentos caros e profissionais qualificados envolvidos na pós-produção. Além disso, o cliente precisa fornecer as faixas de áudio separadamente, para efeitos sonoros e musicais, ou requisitar que sejam produzidos em estúdio, o que demanda mais custos. Por isso, Dore (2019, P. 77) irá pontuar que, em muitos casos, a legendagem é mais viável, já que seu custo de produção equivale a um décimo do necessário para o processo de dublagem, principalmente quando não se tem equipamentos e estúdio adequados disponíveis.

Ainda assim, desde o início da produção de filmes sonoros em 1927 pela Warner Bros (*The Jazz Singer* – 1927), a dublagem fez-se necessária para a distribuição de produtos norte-americanos em países não-falantes da língua inglesa. Porém, foi só em 1930 que a revocalização trouxe essa possibilidade para o audiovisual. Antes disso, os estúdios produziam versões multilíngues que envolviam a regravação do mesmo filme com atores e atrizes fluentes em outros idiomas, o que encarecia ainda mais a produção. A ideia da dublagem vai surgir como uma solução para captar as vozes dos artistas em cena, em especial em ambientes abertos para diminuir interrupções e ruídos, ou substituir vozes daqueles que tinham uma dicção inadequada, um timbre que pudesse não agradar ao público ou talvez um sotaque muito marcado que pudesse comprometer a história do personagem (NASCIMENTO, 2014, p. 10-11).

⁸ In technical terms, dubbing can be described as the recreation of the original verbal text of an audiovisual product in the target language by adjusting the latter according to the original visual and non-verbal text (e.g. soundtrack, special effects), which remains unaltered (DORE, 2019, p. 71).

Com o passar dos anos e com a evolução da tecnologia, este método de substituição de voz em produções nacionais passa a ser realizado na pós-produção e virá a ser utilizado em alguns países como principal recurso de captação de voz para filmes, como aconteceu na Itália, a partir do pós-guerra, e também no Cinema Novo e no Cinema Marginal no Brasil (NASCIMENTO, 2014, p. 11).

A partir do aperfeiçoamento dessa tecnologia, a dublagem se tornou um meio de democratizar o acesso ao entretenimento audiovisual em outras línguas. Essa modalidade ficou popular em muitos países, como o Brasil, e foi tão bem recebido pelo público estrangeiro, que os produtores de Hollywood passaram a gravar tendo em mente a dublagem, diminuindo o número de *close-ups* e elementos muito culturais (cf. MACHADO, 2016).

Atualmente, o processo da dublagem começa quando um canal de TV, empresa de *streaming* ou distribuidora compram os direitos de exibição de um produto audiovisual estrangeiro, produzido em língua estrangeira, para exibi-lo na língua local (CHAUME, 2006, p. 6). Para que a tradução e dublagem sejam feitas, um estúdio será contratado.

No estúdio, o diretor de dublagem seleciona as vozes (atores e atrizes de dublagem profissionais) que darão vida à tradução, estimula e instrui os atores sobre a atuação que mais se adequa e se aproxima do original (CHAUME, 2006, p. 6, tradução nossa)⁹.

Ao mesmo tempo, o estúdio contrata o trabalho de um tradutor profissional para o que se chama de “tradução bruta”, “uma tradução literal que reflete as idiossincrasias da língua e da cultura de partida”¹⁰, e, então, o escritor de diálogos reescreve a tradução (às vezes pode ser o próprio tradutor que faz isso) para que esta soe mais natural e idiomática na língua de chegada, além de tomar cuidado com os três tipos de sincronização (CHAUME, 2006, p. 6).

Do ponto de vista profissional, a sincronização deve aparentar ser o mais natural possível, como se os atores e as atrizes realmente falassem na língua de chegada (CHAUME, 2004, p. 36).

⁹ In the studio, a dubbing director selects the voices (professional dubbing actors and actresses) that will give life to the translation, and stimulates and instructs the actors to put on the most adequate and accurate acting performances (CHAUME, 2006, p. 6).

¹⁰ The translation brief consists of a literal translation that reflects all the idiosyncrasies of the source text and culture – the so-called rough translation (CHAUME, 2006, p. 6).

O mundo da dublagem profissional prioriza a sincronização acima de tudo e a qualidade de uma tradução é julgada em língua termos de “combinar com os lábios” ou não. Em outras palavras, se a tradução corresponde com os movimentos dos lábios do personagem em tela (*lip synchrony*) e, particularmente, com a duração da sentença dita por ele, do momento em que a boca abre para falar e o momento que fecha (isocronia) (CHAUME, 2004, p. 36, tradução nossa. **Grifo nosso**).¹¹

Para Dilma Machado (2016, p. 39-40), a sincronização é o verdadeiro caminho que o tradutor de TAV precisa seguir, já que é preciso proporcionar ao telespectador uma compreensão completa e parecida com a experiência original, de maneira natural e tranquila, ou seja, o original deve ir ao encontro do público e não o contrário.

Sempre comparo a tradução para dublagem à música. Cada frase tem seu ritmo, métrica e compasso. A melodia está na voz do personagem e é nela que devemos confiar, juntamente com o sincronismo labial para que a frase não fique nem maior, nem menor do que o devido (MACHADO, 2016, p. 40).

Essa responsabilidade também cabe ao escritor de diálogos, que em alguns casos é o próprio tradutor, e ao diretor. Ambos tomarão o cuidado de escolher palavras na língua de chegada que tenham o mesmo ponto de articulação no original ou mais próximo para transmitir naturalidade às falas enquanto supervisiona os atores de dublagem (CHAUME, 2006, p. 6; MARTÍN, 1994 *apud* CHAUME, 2004, p. 36).

[...] a linguagem usada na TAV e na dublagem em particular tem sido estudada com frequência e mostrou-se que soava não natural e artificial, uma versão falsa da maneira como as pessoas realmente falam. Consequentemente, isso foi negativamente rotulado como **doppiagese** em italiano e **dubbese** internacionalmente (DORE, 2019, p. 73, tradução nossa. **Grifo da autora**).¹²

¹¹ The professional dubbing world prioritizes synchronization above all else, and the quality of a translation is judged in terms of whether or not “it matches the lips”, in other words, whether the translation corresponds both to the screen character’s movements of the lips (*lip synchrony*), and particularly to the duration of the screen character’s utterance, from the instant his or her mouth opens to speak to the instant it shuts (*isochrony*) (CHAUME, 2004, p. 36).

¹² [...] the language used in AVT and dubbing in particular has often been studied and shown to sound unnatural and artificial, a fake version of the way people really talk. Consequently, it has

Segundo Chaume (2019, p. 315), o **dubbese** é o registro da dublagem que pode ser descrito por meio dos quatro níveis da língua (fonético, morfológico, sintático e lexical). O autor ainda reforça que o termo é compreendido em um sentido mais abrangente, por se tratar de um registro com seus próprios calques e também caracterizado por elementos específicos da linguagem das mídias audiovisuais. Em contrapartida, outros elementos se submeterão às normas da língua de chegada, tendo como parâmetro a linguagem usada nas dublagens anteriores.

Para Dore (2019, p. 74), “o uso da linguagem pré-fabricada na tradução pode servir para propósitos pedagógicos e ideológicos”.¹³ Um exemplo citado pela autora é a dublagem em “espanhol neutro” dos filmes da Disney até os anos 1980 que eram dublados em estúdios na Espanha. A variedade artificial usada nessas dublagens combinava dialetos espanhóis e regionalismos latino-americanos para abranger todas as audiências falantes de espanhol.

O uso dessa variedade padrão, e por consequência um discurso pré-fabricado em espanhol, foi adotado por motivos de *marketing* para a distribuição de uma única versão dublada para toda a América Latina (DORE, 2019, p. 74).

O espanhol neutro promoveu uma forma de produzir uma versão para os hispanofalantes de todo o mundo que não favoreceria mais uma variante em relação à outra e, assim, prevenia a rejeição em algumas regiões (CHAUME, 2019, p. 315, tradução nossa).¹⁴

Para não provocar o *dubbese*, então, os revisores, diretores e até atores da voz buscam incluir mecanismos linguísticos, como gírias, expressões idiomáticas, deslocamentos lexicais e usos coloquiais que podem “recriar a ilusão” de informalidade do texto de partida (DORE, 2019, p. 73).

been negatively labelled as **doppiagese** in Italian and **dubbese** internationally (DORE, 2019, p. 73).

¹³ [...] the use of prefabricated language in translation can also serve pedagogical and (ideological) purposes (DORE, 2019, p. 74).

¹⁴ Neutral Spanish was promoted as a way of producing a version for the entire Spanish-speaking world that would not favour one dialect over another and thus prevent rejection by some regions (CHAUME, 2019, p. 315).

Além do *dubbese*, o sincronismo na dublagem tem uma influência grande na recepção do público. De acordo com Chaume (2004, p. 46-47), a faixa-etária do público-alvo e do gênero é proporcional à expectativa de perfeição para essas sincronizações, já que públicos adultos são exigentes. Tudo isso faz com que filmes tenham a necessidade de seguir com precisão a sincronia, isocronia e cinética, enquanto *cartoons* primam mais pela sincronização entre imagem e linguagem verbal por serem mais expressivos e direcionados a um público infantil, que não têm sua atenção voltada para a sincronia labial. Embora séries para TV, como é o caso do objeto de estudo, não tenham a mesma exigência que se demanda para os filmes, elas devem apresentar todos os três tipos de sincronia e, considerando seu público-alvo, o jovem adulto, pode-se inferir uma expectativa maior quanto à ideia de “real” que a dublagem deve exercer (CHAUME, 2004, p. 47-49).

Pensando a partir da funcionalidade da dublagem, para Chaume (2004, p.38), respeitar a sincronização é essencial para que essa modalidade entretenha o espectador, considerando ser esse seu objetivo primário em gêneros de ficção. A dublagem não pode se destacar, desviando a atenção para ela, mas deve ser parte da ficção e tornar a experiência mais natural e real.

Dependendo dos planos de câmera, entonação, gestos e postura dos personagens, essa ilusão de que eles estão falando a língua de chegada abre espaço para a manipulação e também para a criatividade, principalmente quando se trata de humor (DORE, 2019, p. 72). No exemplo a seguir, podemos ver que a equipe de dublagem teve a liberdade de acrescentar uma fala, já que a atriz estava virada de costas para a câmera em um plano americano (*mid-shot*) para tornar o diálogo mais natural.

Original (Inglês EUA)	Dublado (português BR)
Sheldon: Um, Penny,	Sheldon: Ah, Penny. (<i>risos</i>)
	Penny: <u>Fala.</u>
Sheldon: that's where I sit.	Sheldon: Eu sento aí. (<i>risos</i>)

Episódio 1, Temporada 1, “Pilot” (LORRE; PRADY, 2007)

A sincronização é uma das muitas etapas pelas quais a tradução para dublagem passa. Isso nos mostra que “traduzir o texto verbal é só uma pequena parte do processo de dublagem como um todo, embora seja essencial para isso”¹⁵ (DORE, 2019, p. 71). A tradução do texto verbal é influenciada por um grande número de restrições técnicas, sofrendo mudanças durante todas as etapas. Seu resultado nunca será apenas o trabalho do tradutor, que, por sua vez, é apenas o estágio inicial. Como Martínez (2004, p. 5) menciona, “todas as etapas do processo (de dublagem) envolvem manipulação de alguma forma ao texto submetido pelo tradutor”.¹⁶

Para Chaume (2004, p. 47), a sincronia traz desafios ao tradutor, mas não apenas ela. “Quando outro problema de tradução aparece simultaneamente, as técnicas tradutórias podem variar em alguns fragmentos que requerem sincronização”¹⁷ (CHAUME, 2004, p. 47, tradução nossa).

A pesquisadora italiana Laura Salmon Kovarski (1996 *apud* AGOST, 2004, p. 70) também chama atenção a isso ao dizer que, quando se trata de uma tradução audiovisual, preocupar-se apenas com as referências linguísticas não é suficiente. Deve-se levar em conta a “recepção e compreensão do texto traduzido”, pois substituir palavras do original por outras “implicará em mudanças nas referências e na percepção da realidade” na produção audiovisual¹⁸.

Essa dificuldade foi relatada pela tradutora Fabiana Poppius em entrevista ao blog “Traduzindo a dublagem” (NORIEGA, P, 2019). Segundo ela, na sexta temporada da série *Orange is the new black*, há uma confusão fonética entre os personagens em uma cena de *flashback*:

¹⁵ [...] translating the verbal text is just a small part of the dubbing process as a whole, although it is clearly essential to it (DORE, 2019, p. 71).

¹⁶ All the stages of the process involve manipulation to some extent of the text submitted by the translator ((MARTÍNEZ, 2004, p. 5).

¹⁷ When another translation problem arises simultaneously, the translation techniques may vary in fragments requiring synchronization (CHAUME, 2004, p. 47).

¹⁸ “[...] Kovarski (1996: 251-262) takes as a starting point the idea that when we speak of translating a film, the references to linguistic components are insufficient. [...] the reception and comprehension of the translated text must be dealt with, [...] the very fact of substituting the words of the original for others implies a change in referents and the perception of this reality.” (AGOST, 2004, p. 70)

O cliente pede ‘a glass of ice’ (um copo de gelo) e ela entendeu ‘a classifieds’ (os classificados), que, em português, não rima nem um pouco. Eu troquei por ‘caramelo’ e ‘copo de gelo’, pois ela conta que teve que sair do bar para comprar o jornal (e na minha versão, o caramelo). No último episódio, a história é retomada, mas não mais com palavras, aparece a imagem do que aconteceu (NORIEGA, P. 2019).

Nesse caso, a tradutora precisou encontrar outra solução e as dubladoras regravaram o trecho para que não houvesse desacordo entre imagem e fala. Assim sendo, *glass of ice* tornou-se “chá gelado” para rimar com “classificado”, o item visual da cena.

Além da sincronização, a tradução deverá passar por um revisor que fará a divisão em *takes* de 20 segundos (também chamados de anéis ou *loops*).

Uma vez que todas as sessões tenham sido organizadas, o assistente planeja um cronograma, o qual servirá para guiar o diretor; com os horários em que cada ator chegará, o personagem que ele ou ela dublará e os *takes* que serão gravados. Nessa ocasião, especialmente para filmes, o cliente pede por amostras das vozes de dois ou três atores de dublagem para personagens específicos do filme e, então, escolhe aquela que considera mais adequada (MARTÍNEZ, 2004, p. 5, tradução nossa. **Grifo nosso**).¹⁹

Finalmente, ocorre a gravação em estúdio, muitas vezes tendo como prioridade a enunciação e não o enunciado, sempre guiada por um diretor de dublagem que, como mencionado anteriormente, orientará os atores da voz a respeito da performance, seguindo as demandas do cliente. Isso quer dizer que nem sempre as mudanças serão feitas por alguém que tenha um conhecimento profundo de ambas as línguas (MARTÍNEZ, 2004, p. 4). Assim, a tradução passa por duas macroetapas, sendo a primeira a do roteiro escrito, seguindo a sincronização labial, e a segunda, a gravação deste roteiro com adaptações feitas pelo diretor de dublagem, também levando em conta o *lip-sync* (FRANCO; ARAÚJO, 2011/2 p. 9).

¹⁹ Once all the sessions have been organized, the assistant draws up a schedule, which serves as a guide to the director; setting out the time when each actor will arrive, the character he or she is to dub and the takes to be recorded. On occasion, especially for films, the client asks for voice samples from two or three dubbing actors for given characters in the film, and then choose the one they find most suitable (MARTÍNEZ, 2004, p. 5).

As normas são, ocasionalmente, aplicadas por laboratórios, empresas produtoras e distribuidoras, atores e diretores de dublagem, técnicos, adaptadores, conselheiros linguistas ou canais de TV e não tanto pelo próprio tradutor (DÍAZ-CINTAS, 2004, p. 27, tradução nossa).²⁰

Após isso, um técnico ou engenheiro de som irá gravar os diálogos na língua de chegada e mixá-los com os efeitos sonoros originais para que o produto audiovisual possa ser exibido e visto na língua de chegada (CHAUME, 2006, p. 6-7). Assim, a dublagem prova ser um complexo processo linguístico, cultural, técnico e artístico, no qual o trabalho em equipe é extremamente para que se possa atingir um resultado de alta qualidade no produto final (CHAUME, 2013, p. 107).

Barros (2006, p. 49) explica que para que o público seja envolvido na “atmosfera” do produto audiovisual, ria, chore, envergonhe-se, sinta raiva etc., a dublagem deve fazer parte da ficção. Para isso, é necessário adequar os discursos linguísticos aos diversos discursos sociais e culturais, o que exigiria processos de intertextualidade e interdiscursividade para garantir a eficácia do ato de comunicar e da transmissão da informação (BARROS, 2006, p. 13).

Outros desafios que podem influenciar na dublagem são as restrições do mercado e do cliente. Em muitos casos, não se pode usar palavras pejorativas, nomes de marcas famosas ou exige-se um registro mais formal, além de seguir a norma padrão, embora, em relação à dublagem, isso é menos restrito quando se trata de registro formal e informal (BARROS, 2006, p. 11).

De acordo com Barros (2006, p. 40-41), a dublagem pode descaracterizar um personagem que, com muito esforço, foi construído pelos atores, roteiristas, produtores e diretores. Isso pode ocorrer por se desconsiderar variações linguísticas de diferentes tipos, como, na série estudada, o personagem Raj, que é indiano, perde seu sotaque na dublagem para o português.

Inglês	Dublagem em português (BR)
---------------	-----------------------------------

²⁰ Norms are on occasions applied by laboratories, production and distribution companies, dubbing actors and directors, technicians, adaptors, linguistic advisers or TV stations, and not so much by individual translators (DÍAZ-CINTAS, 2004, p. 27).

Scene: The apartment.	Cena: Apartamento
Raj: I think the next time I have to speak to a call centre in India, I'm going to try using an American accent.	Raj: Acho que da próxima vez que eu tiver que falar com um call center na Índia, vou tentar falar com um sotaque de americano. (risos)
Howard: Why?	Howard: Por quê?
Raj: Because when I use my regular voice, I feel like I'm making fun of them.	Raj: Porque quando eu falo normal, parece que eu tô debochando deles. (risos)
Howard: That's ridiculous. Not to mention, your American accent is terrible.	Howard: Isso é ridículo! Sem falar que seu sotaque de americano é horrível.
Raj: Dude, my accent is brilliant. <i>(In American accent)</i> Hey, my snow-white American friends, let's put some cow meat on the barbecue and eat it until we're all obese.	Raj: O meu sotaque é perfeito. <i>(Mudando o sotaque)</i> Oi, amigos americanos branquelos. Vamos fazer um churrasco de carne de vaca e comer até ficarmos obesos. (risos)
Howard: This is what you sound like. I think I'm talking in an American accent, but it really sounds like I'm wearing a set of giant dentures.	Howard: Vou te imitar. Eu acho que estou falando com sotaque de americano, mas parece mesmo que estou usando uma dentadura gigante. (risos)
Raj: Sheldon, do I really sound like that?	Raj: Sheldon, você concorda com ele?
Howard: Tell him he sounds like that.	Howard: (ainda imitando Raj) Diz que o sotaque dele é assim. (risos)

Episódio 6, temporada 6 "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

No exemplo acima, Raj demonstra a dificuldade do estrangeiro de pertencer até a sua terra de origem. Mesmo sendo indiano, ele tem a impressão de que o/a atendente de um *call center* na Índia acha que ele está zombando dele/dela. O humor aqui é produzido por esse estranhamento de

não ser reconhecido como um indiano, mas também não ser americano, já que seu sotaque sempre mostra a sua nacionalidade. Na dublagem, no entanto, essas diferenças linguísticas são apagadas, estando o efeito de humor apenas na visão estereotipada do americano que Raj reproduz ao citar o costume ocidental de comer carne de vaca, animal sagrado na Índia, e a obesidade, além da reprodução exagerada do que seria um sotaque americano para falantes de português, como os sons do “r” retroflexo e vogais fechadas, quando devem ser pronunciadas como abertas, e dificuldade com vogais nasalizadas.

O movimento de imigração de mão de obra qualificada indiana nos EUA se intensificou desde uma mudança na política de imigração do país em 1960 que, ao invés de ter quotas por nacionalidade, dá preferência a habilidades e unificação familiar. De acordo com o artigo “Por que tantas gigantes do Vale do Silício têm executivos indianos?”, do portal BBC News Brasil²¹, 1% da população dos EUA é indiana e 6% dos trabalhadores do Vale do Silício também são da Índia, sendo que a maioria deles estão em cargos altos de gerência e liderança.

A reportagem cita o livro “The Made in India Manager” que considera a nação indiana como treinadora de seus cidadãos como gladiadores. Isso porque, em todos os aspectos da vida de um indiano, há concorrência, o que os prepara para ser gerentes natos e “solucionadores de problemas com capacidade de adaptação”, priorizando a vida profissional à pessoal, algo muito valorizado na cultura norte-americana.

Como mão de obra qualificada, alguns deles fazem parte da minoria mais rica e educada dos EUA. Cerca de um milhão dos indianos são cientistas e engenheiros, a maioria dos vistos de trabalho são para indianos (70%).

Rajash Kootrapoli, em “The Big Bang Theory”, faz parte dessa minoria qualificada, mas não ocupa uma posição alta e nem é milionário. Assim como seus amigos Leonard, Sheldon e Howard, ele trabalha na Caltech como pesquisador, porém, ao contrário de seus amigos, tem condições de morar

²¹ **Por que tantas gigantes do Vale do Silício têm executivos indianos**, BBC New Brasil, 10 dez 2021 (Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59603617> > Acesso em: 03/03/2022).

sozinho, enquanto Leonard e Sheldon dividem apartamento e Howard, que vive com a mãe, apenas sai após casar-se com Bernadette.

A partir das informações da reportagem e pelas vezes que a família de Raj apareceu na série, podemos inferir que a personagem indiana provém de uma casta alta e privilegiada, com capacidade para cursar uma faculdade de renome e pertencentes a uma pequena parcela da população indiana que pode pagar por um mestrado nos EUA.

Embora um dos idiomas oficiais na Índia seja o inglês, o sotaque revela a nacionalidade de Raj e os efeitos culturais que isso traz. Raj vive a situação do imigrante que não mais pertence à sua nação de origem e, ao mesmo tempo, não pertence à cultura local.

Na dublagem em português, o sotaque de Raj não é reproduzido como um sotaque de um indiano falando português, mas como se a personagem tivesse problemas na fala, a voz um pouco para dentro e nasalizada. Isso se dá, pois a imigração indiana não é tão recorrente no Brasil como é nos EUA. A comunidade indiana chega a cerca de 600 pessoas em São Paulo, a maioria sendo expatriados ou formados em informática, farmácia e administração. O sotaque indiano não é, então, uma memória compartilhada por todos os brasileiros.²²

Assim, a estratégia usada nesse caso foi reforçar o sotaque estereotipado americano que muitos brasileiros reproduzem no momento em que Raj tenta imitar um norte-americano falando e, quando Howard o imita, dando ênfases nos “r” e “s” para mostrar a comparação feita de estar com uma dentadura gigante na boca. O dilema enfrentado por Raj é mudado de diferenças de sotaque para problemas de fala, apagando assim o acontecimento da imigração indiana que tem bastante força no contexto sociocultural estadunidense.

Na continuação do diálogo, Raj tenta imitar Sheldon e recebe uma crítica de Howard. O indiano desafia, então, o amigo passa a falar fazendo sotaque indiano.

²² **Por que tantas gigantes do Vale do Silício têm executivos indianos**, BBC New Brasil, 10 dez 2021 (Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59603617> > Acesso em: 03/03/2022).

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Good Lord, what have I done?	Sheldon: Santo Deus, o que foi que eu fiz?
Raj (in American accent): Good Lord, what have I done?	Raj (imitando sotaque americano): <u>Santo Deus, o que foi que eu fiz? (risos)</u>
Howard: Terrible.	Howard: Horrível (risos)
Raj: All right, hotshot, let's hear your Indian.	Raj: Tá, sabichão, quero ouvir seu sotaque indiano.
Howard: I can't sit on that elephant, my ass is on fire from eating all this curry.	Howard (imitando sotaque indiano): <u>Eu não posso sentar nesse elefante. Meu bumbum tá em chamas de tanto comer curry. (risos)</u>
Raj: Okay, yeah, that's pretty good.	Raj: É, tá, ficou muito bom. (risos)

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

Na série, Howard costuma imitar personagens e pessoas. O gatilho das piadas são geralmente a semelhança de suas imitações, como a voz mecânica do professor Stephen Hawking que aparece por diversas vezes nesse episódio, personagens da ficção da cultura *geek* e o sotaque indiano do Raj, que admite a semelhança nesse mesmo diálogo.

Da mesma forma que Raj reproduziu estereótipos do norte-americano em sua fala, ao tentar imitar um nativo, Howard também reproduz estereótipos indianos pela visão local: o elefante, usado em ocasiões especiais como transporte, e o tempero principal da culinária. Mais uma vez, a diferença de sotaque é retratada em português como um problema de fala. Esse apagamento faz-se necessário, pois encontramos aqui uma diferença cultural entre Estados Unidos e Brasil.

Outra possibilidade dessa prática tradutória se dá a partir da eliminação completa do áudio original na dublagem. Como mencionado no Capítulo 1.1, isso abre mais espaço para a liberdade, a criatividade e a manipulação (cf. DORE, 2019). É possível, então, encontrarmos soluções interessantes para os desafios tradutórios que são apresentados, como nos exemplos a seguir.

Inglês	Dublagem em português (BR)
Leonard: Cos it's not <u>carved in</u>	Leonard: Porque não está

<u>stone.</u>	<u>sacramentado.</u>
Penny: No, six thirty's great.	Penny: Não, seis e meia tá bom.
Leonard: <u>I'll get my chisel.</u>	Leonard: <u>Vou anotar na minha agenda.</u>
Penny: Why?	Penny: Por quê?
Leonard: <u>To... carve the...</u> okay, I'll see you six thirty.	Leonard: <u>Pra... não esque...</u> tá bom, às seis e meia, então.

Episódio 3, temporada 1 "The fuzzy boots corollary" (LORRE; PRADY, 2007)

Nesse caso, temos a expressão *carved in stone* que significa um compromisso, pacto que não deve ser quebrado, algo que deve ser cumprido, pois está "escrito sobre a pedra".

No episódio em questão, Leonard toma coragem e chama Penny para sair, mas tem medo de ser rejeitado. Assim, quando Penny aceita, ele precisa da confirmação, já que a maioria das suas experiências românticas não foram boas, o cientista esperava o contrário. Podemos ver isso no trecho do diálogo das personagens a seguir.

Quando Leonard diz a expressão *carved in stone*, ele quer saber se Penny tem certeza que irá comparecer ao compromisso no horário determinado, porque não terá problema se ela quiser mudar de ideia. Porém, ao receber a confirmação, Leonard completa dizendo *I'll get my chisel* que significa "vou buscar meu cinzel", um instrumento utilizado por escultores e profissionais da construção civil para trabalhar com madeira, rochas e outros materiais mais sólidos.

Nesse sentido, o humor ocorre por meio de como a personagem explora essa expressão. Como veremos adiante, os personagens *geek/nerd* têm um domínio muito bom da linguagem e por isso usam bastantes expressões e ditados populares, porém isso os deixa mais formais e socialmente deslocados. Por isso, temos uma confusão da Penny ao ouvir que Leonard vai pegar o cinzel, pois ela não havia associado isso ao que ele disse anteriormente, talvez nem compreendeu totalmente o seu significado. De maneira que, o personagem, já nervoso pela situação e percebendo a falha na comunicação, desiste de explicar.

Para esse desafio, o tradutor substituiu *carved in stone* por “sacramentado”, que traz o mesmo sentido de compromisso e um registro mais formal para a conversa. Após isso, *I’ll get my chisel* passa a corresponder a “vou pegar minha agenda”, passando a ideia de uma pessoa extremamente organizada e metódica, também consideradas características do *nerd*. No entanto, perde-se a habilidade do personagem de dominar expressões cristalizadas.

Apesar desses apagamentos e manipulação, a dublagem é a primeira escolha do público em muitos países, talvez por questões socioculturais, como a não familiarização com a língua estrangeira e limitação de leitura, ou por questões políticas e históricas, como nos países em que a dublagem foi imposta para preservar um espírito nacionalista e restringir produções estrangeiras que vendiam o seu estilo de vida, em especial as produções norte-americanas que desde os anos 1940 dominavam em número e influência o mercado do cinema (DORE, 2019).

Essa hegemonia dos filmes estadunidenses também é comentada por Díaz-Cintas (2012, p. 287). Segundo o autor, essas produções, além de promover o estilo de vida americano, também colaboravam para a colonização e dominação linguística do inglês. Os governos nacionalistas, em defesa da língua e da cultura, aumentavam o controle para salvaguardar a pureza da língua nacional e restringiam ainda mais os filmes estrangeiros pela legislação, impondo cotas, por exemplo, para zelar pelo bem-estar financeiro da indústria cinematográfica nacional (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 287). “Em resumo, problemas de poder, de manipulação, ideológicos e financeiros eram tão relevantes e cruciais como são hoje” (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 287, tradução nossa)²³.

Para Díaz-Cintas (2012, p. 287), o ato de traduzir é um dos principais recursos, e o mais recorrente, quando se trata de lidar com as influências estrangeiras em nossas culturas.

Nessa negociação de valores socioculturais, a censura é normalmente ativada na arena doméstica como um meio político e ideológico compulsório de articular as representações que

²³ In short, issues about power, manipulation, ideology and finances were as relevant and crucial them as they are today (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 287).

poderiam performar os interesses daqueles que estão em posição de autoridade (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 287, tradução nossa).²⁴

Em se tratando da dublagem e das restrições técnicas que essa modalidade exige, a cultura e os valores da língua de chegada terão uma função importante nas decisões tradutórias (Capítulo 2). Pode-se dizer que a retirada total do áudio original torna mais fácil as manipulações ideológicas, técnicas e funcionais.

A seguir veremos como a dublagem se tornou a principal escolha no Brasil e como ela se aplica ao nosso contexto sociocultural.

2.1.1 A dublagem no Brasil

A importância da dublagem no contexto brasileiro é relacionada por alguns autores como de cunho social, pois seu objetivo no Brasil foi tornar acessível à população analfabeta ou com deficiência visual uma variedade de produtos audiovisuais estrangeiros, principalmente, do gênero ficção (FRANCO & ARAÚJO, 2011, p. 8). Isso porque essa modalidade ganhou força no país com a promulgação da Lei Federal de 1964 que obrigava a exibição de filmes dublados na TV, por meio da comprovação de que a legenda se confundia com as imagens, na época ainda em preto e branco (BARROS, 2006, p. 57). No entanto, essa perspectiva é, muitas vezes, rejeitada por especialistas, pois em alguns países, no momento da implementação da dublagem, apresentavam taxa zero de analfabetismo e, mesmo assim, apresentam uma popularidade alta para esse tipo de TAV (BARROS, 2006, p. 50).

Antes disso, porém, a modalidade sofreu (e ainda sofre) muita resistência, principalmente por parte dos críticos de cinema. No período da transição da legenda para o dublado, entre 1929 e 1936, é possível encontrar pontos de vista como esse, citados por Rafael de Luna Freire (2011, p. 8) como exemplo da revista Cinearte de novembro de 1931. Tais textos comparavam com frequência o audiovisual com a literatura e consideravam a obrigatoriedade da dublagem como restritivas e coercitivas, enquanto havia

²⁴ In this negotiation of socio-cultural values, censorship is often activated in the domestic arena as a forceful political and ideological means of articulating those representations in a way that would suit the vested interests of those in authority (DÍAZ-CINTAS, 2012, p. 287).

quem defendesse a prescrição da dublagem sobre os meios audiovisuais para proteger a língua e a cultura nacional (FREIRE, 2011, p. 8). Além disso, Freire também comenta que a dublagem dos filmes da Paramount por Almeida Filho foi bastante criticada por envolver em suas gravações dubladores amadores brasileiros e portugueses que viviam nos Estados Unidos.

Até a metade da década de 1930, a legendagem foi a modalidade padrão usada na TAV brasileira, mas ainda assim havia tentativas de popularizar a dublagem no país, principalmente por conta da alta taxa de pessoas analfabetas (FREIRE, 2011, p. 9). Freire (2011, p. 9) explica que até o primeiro longa-metragem da Disney ser dublado (*Branca de neve e os sete anões* – 1937/1938br) “os cinejornais estrangeiros eram sistematicamente dublados e sempre no exterior. Além disso, “o processo de registro sonoro dominante nos filmes de ficção brasileiros [...] utilizavam em sua maioria a gravação de som direto através do registro ótico” e não pelo processo de dublagem (FREIRE, 2014, p. 1169).

Em 1938 o cenário começou a mudar, mas as dublagens ainda eram produzidas em Nova York, por exemplo, com locutores radiofônicos brasileiros que viviam ali (FREIRE, 2011, p. 9).

O fato de *Branca de Neve e os sete anões* ser dublado no Brasil e por técnicos e artistas brasileiros, gerou grande repercussão e curiosidade. Conforme relatado na imprensa da época, dos EUA vieram 50 discos gravados em inglês, contendo todos os diálogos e cantos, além de “uma cópia do filme, em preto e branco, que serviria para que os artistas estudassem a caracterização de cada personagem que deveriam interpretar”. Depois da escolha dos intérpretes e dois meses de ensaios e adaptações das traduções, foi finalizada a gravação e enviada “aos estúdios Walt Disney, onde foi feita a adaptação final, com orquestração, efeitos de som etc.” (FREIRE, 2011, p. 10. **Grifo do autor**).

A primeira animação dublada foi bem recebida pelo público e pela crítica que, embora continuasse defendendo a exibição de filmes legendados, reconheceram o bom trabalho técnico e artístico envolvidos (FREIRE, 2011, P. 11). Porém, “a mixagem e o processamento da cópia da versão brasileira ainda eram feitos no exterior” (FREIRE, 2011, p. 10).

Outro fato interessante a respeito do longa-metragem foi a escolha das vozes brasileiras para os personagens, como Dalva de Oliveira e Almirante (FREIRE, 2011, p. 11). As escolhas dividiram opiniões já que, por um lado, chamava a atenção do público para a modalidade e, por outro, comprometia a “atmosfera” criada pelo produto audiovisual, pois muitos associavam as vozes a outras mídias, como no caso de Almirante que apresentava um programa no rádio chamado “A Caixa de Perguntas” (FREIRE, 2011, p. 11). Entretanto, outras vozes como a de Grande Otelo, Mesquitinha e Oscarito foram consagradas em filmes da Disney (FREIRE, 2011, p. 11).

A seleção dos intérpretes para as dublagens é um terreno fértil para a análise de traduções interculturais, nos quais diferentes circuitos de significação estão envolvidos, exemplificado pela escolha do ator negro Grande Otelo para dar voz a um dos corvos do filme *Dumbo* (FREIRE, 2011, p.11. **Grifo do autor**).

Nesse período quem escolhia o elenco para as dublagens dos filmes Disney era Mr. Jim. Uma das vozes escaladas por ele foi a radioatriz, cantora, locutora e dubladora Maria Alice Barreto. Dilma Machado (2016) cita uma entrevista para o site Disney Mania com a radioatriz que dublou a Aurora em *Bela Adormecida* (1959), *Branca de Neve* (Redublagem de 1960) e *Prenda de 101 Dálmatas* (1961), na qual ela relatou o processo de gravação dos anos 1950 e 1960. Segundo a atriz, todos trabalhavam juntos no estúdio, pois só havia um canal de gravação e, para que tudo corresse bem, os diretores precisavam ser bastante rigorosos. Porém, Maria Alice complementa que o trabalho fluía muito bem, já que todos eram companheiros de rádio, eram disciplinados e tentavam dar o seu melhor.

Mesmo com todo o sucesso da recepção das dublagens, ainda havia problemas com a qualidade do som dos principais cinemas brasileiros, considerados de “primeira classe” e, por isso, frequentados pela elite – a situação era ainda mais precária nos cinemas periféricos com ingressos mais acessíveis. A crítica chamava atenção ao volume baixo, ruídos e outras dificuldades para ouvir o filme, devido à má qualidade dos equipamentos usados para exibi-lo, o que reforçava mais a defesa pelos filmes legendados (FREIRE, 2011, p. 12-13).

[...] se atentarmos para os depoimentos dos produtores e diretores brasileiros, grande parte do problema para a aceitação da dublagem até os anos 1950 – e também para a má-impressão causada pelos filmes brasileiros – estava realmente na aparelhagem da maior parte do circuito exibidor, [...] (FREIRE, 2011, p. 16).

Esse problema não foi solucionado de imediato, já que a Segunda Guerra Mundial prejudicou a importação por conta dos conflitos em alto mar, além de países como os Estados Unidos direcionarem seu potencial industrial para a Guerra. Por esse motivo, a primeira metade da década de 1940 foi “marcada pela escassez de equipamentos e insumos” (FREIRE, p. 14).

Outro problema relacionado à qualidade dos equipamentos e também um dos principais motivos da resistência dos críticos de cinema contra a dublagem, segundo Machado (2016), era a dificuldade em sincronizar os diálogos na língua portuguesa, devido ao uso de projetores de 16mm com a gravação da voz em separado. Somado a isso, havia a falta de melhores traduções e adaptações de textos com o fim de serem dublados. Por outro lado, o tradutor estava sempre presente no estúdio, trabalhando em conjunto com o diretor e equipe de dublagem, algo que não ocorre com frequência hoje.

Com o pós-guerra veio “a exacerbação do nacionalismo e [d]a valorização da unidade nacional através da língua, assim como [d]a onda de realismo característica de diversas cinematografias da época” (FREIRE, 2011, p. 14). Nesse período, a dublagem já recebia muitos elogios do público, apesar de ainda serem levantadas algumas ressalvas a respeito dela, como problemas de sincronização e reclamações do público pela recorrência de vozes famosas, como a do médico e radialista, Luiz Jatobá (FREIRE, 2011, p. 14).

Em 1946, “a Metro chegou a sondar a compra dos estúdios Cinédia, de Adhemar Gonzaga, para implantar seu setor de dublagem, mas a venda não se concretizou” (FREIRE, 2011, p. 15). Enquanto isso, Freire (2011, p. 11) comenta que já em dezembro de 1945 havia uma portaria que obrigava a exibição de um filme brasileiro a cada quatro meses, caso não houvesse um filme nacional, os dublados poderiam ser apresentados no lugar. A crítica, porém, não reagiu positivamente ao decreto, pois diziam privar o espectador que entendesse o inglês de “apreciar a conversação dos artistas no idioma

original”, além de levantarem questões a respeito dos critérios (ou ausência deles, de acordo com a opinião da época) utilizados no processo tradutório.

O cronista de *A Cena Muda* vislumbrou um “gato escondido” no texto do decreto, mas sua reclamação não se dava pela possibilidade do filme estrangeiro, mesmo que dublado ocupar o espaço destinado pela cota de tela ao filme brasileiro, mas sim pelas recorrentes preocupações “artísticas”, posicionando-se “contra os dublados” (FREIRE, 2011, p. 15. **Grifo do autor**).

Algumas semanas após essa crítica, uma nova portaria foi redigida. Dessa vez, sem mencionar os filmes dublados (FREIRE, 2011, p. 15). Enquanto isso, de acordo com Freire (2011, p. 15), houve diversas tentativas de dublagem no Brasil na segunda metade dos anos 1940, como as versões originais comentadas que apresentava os personagens e as suas ações na pausa entre os diálogos. Porém, já se associava a modalidade a uma forma artificial, essa ideia foi reforçada, na época, por conta da preocupação do cinema em ser mais realista (FREIRE, 2011, p. 15). Além disso, a legendagem continuava sendo a modalidade preferida dos brasileiros.

[...] em meados da década de 1940 a dublagem não era consenso dentre os profissionais do cinema brasileiro. Enquanto a produtora, diretora e atriz Carmen dos Santos temia que a dublagem de filmes estrangeiros fosse tirar algumas vantagens dos filmes brasileiros (a identificação do espectador pela língua, além da compreensão dos diálogos mesmo pelo público analfabeto) e por isso prejudicar o cinema nacional, o diretor e técnico de som Moacyr Fenelon era a favor de sua implantação [...] Já seu sócio na Atlântida, José Carlos Burle, não acreditava que a dublagem fosse dar certo depois do fracasso com as versões em língua estrangeira tentadas por Hollywood no início do sonoro (FREIRE, 2011, p. 16).

No fim da década de 1940, os investimentos e aprimoramento técnicos no audiovisual chegaram ao Brasil (FREIRE, 2014, p. 1169). Freire (2014, p. 1169) explica que estúdios como Vera Cruz, Maristela e Multifilmes passaram a importar “técnicos, práticas e equipamentos”, além da instalação da Companhia Industrial Cinematográfica (CIC) no Rio de Janeiro por técnicos franceses.

[...] outra mudança fundamental no pós-guerra se deu a partir da influência do chamado cinema moderno. O efeito de realismo

obtido em filmes como os do neorrealismo italiano que priorizavam a filmagem em locações, fora dos estúdios, se destacavam ao ponto do uso da dublagem – necessária devido à inviabilidade técnica e financeira da filmagem de som direto nessas circunstâncias – não ser vista necessariamente como um retrocesso à artificialidade (FREIRE, 2014, p. 1170).

A partir dos anos 1950, então, a dublagem, que antes era uma exceção no cinema brasileiro, passa a ser “uma forma de cortar custos e permitir maior liberdade no momento da filmagem”, tanto em produções do Cinema Novo, como do cinema comercial (FREIRE, 2014, p. 1170). Segundo Freire (2014, p. 1170), o processo de dublagem foi a solução encontrada para gravações externas e números musicais, enquanto os diálogos em estúdio eram captados por som direto.

A ideia de tornar a dublagem obrigatória por lei, que já havia aparecido na década de 1930, volta no Projeto de Lei nº 37/1960 do senador Geraldo Lindgren (FREIRE, 2014, p.1171). Assim como anteriormente, muitos argumentos foram levantados contra isso, dentre elas o custo adicional do processo que poderia aumentar o valor dos ingressos, o monopólio estrangeiro em oposição ao filme nacional e a “violência estética” que tal processo causaria ao produto original (FREIRE, 2014). Por outro lado, os críticos de TV, inaugurada em 1950 no Brasil, apoiavam a medida. De acordo com Freire (2014, p. 1174-1175), a TV se tornou popular com a vinda do videoteipe e o número crescente de televisores, assim, aumentou o número de emissoras e de tempo no ar, isso demandava mais atrações que eram supridas com produtos estrangeiros.

[...] o governo estava cada vez mais atento ao papel estratégico do meio, discutindo o exercício do controle estatal sobre as emissoras cujas frequências de transmissão eram reguladas através das concessões públicas para sua exploração. Uma vez que a TV – diferentemente do cinema, mas assim como o rádio – tinha a capacidade de “invadir” os lares dos brasileiros, caberia ao Estado evitar que ela servisse como poderoso instrumento de “desnacionalização” através de “mensagens subliminares”. Pelo contrário, na visão de muitas lideranças políticas era preciso que ela fosse deliberadamente utilizada como elemento de fortalecimento da integração e identidade nacional através, por exemplo, da língua brasileira (FREIRE, 2014, p. 1175).

De acordo com Freire (2014), é na TV que a dublagem irá se consolidar, já que esta tem influência do rádio e, dessa maneira, prioriza a voz, enquanto o cinema tem o histórico de priorizar a imagem.

No cinema, apesar da sensação de espacialidade provocada pelo som – restringida, é verdade, pela persistência do som monofônico como padrão do circuito exibidor até os anos 1980 -, grande parte da atenção do espectador inevitavelmente converge para a imagem frontal. Isso se deve, entre outros fatores, ao posicionamento tradicional dos alto-falantes e à arquitetura das salas na construção do espaço, particularmente a predominância da “tela grande” no campo de visão do espectador.

Por outro lado, na audiência distraída da televisão, o telespectador está acostumado ouvir, mas às vezes sem ver. Como os rádios e diferentemente dos cinemas, os televisores têm botões de volume, sendo possível controlar a altura do som de acordo, por exemplo, com a distância do usuário ao aparelho. Da época em que o rádio ocupava o espaço central na sala das residências – privilégio depois usurpado pelo aparelho de televisão -, origina-se um regime de espetatorialidade que se distingue daquele do espectador cinematográfico por incluir, por exemplo, a realização de outras atividades simultaneamente à visão interrompida e à audição contínua do televisor (FREIRE, 2014, p. 1187).

Outro aspecto que influenciava a rejeição da dublagem no cinema a possibilidade de perceber a assincronia labial, “mais evidente na tela grande das salas de cinema – que se tornaram cada vez maiores a partir justamente dos anos 1950 – do que no reduzido monitor dos televisores [...]” (FREIRE, 2014, p. 1187).

Além disso, enquanto o cinema já tinha alcançado estatuto definitivo de “sétima arte”, a televisão como um meio “menor” seria teoricamente voltada para um público menos exigente, para o qual a dublagem não causaria tanta repulsa estética. Afinal, mesmo sem serem dublados, os filmes já eram rotineiramente mutilados ao serem exibidos na telinha quadrada da TV e repartidos pelos intervalos comerciais.

Ou seja, a obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros exibidos na televisão brasileira, estabelecida definitivamente a partir de 1962, representaria, na verdade, a consolidação de uma prática que já vinha sendo incorporada pelas principais emissoras. Já nos cinemas, os filmes dublados, com exceção principalmente dos desenhos animados, continuariam sendo raros (FREIRE, 2014, p. 1182).

Em 12 de Abril de 1961, o decreto nº 50.450, sancionado por Jânio Quadros, “regulava a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais na programação das televisões, na proporção ‘da projeção de uma película Nacional para duas de procedência estrangeira’” (FREIRE, 2014, p. 1175). Mas, assim como aconteceu no cinema, a proposta contrariava os interesses comerciais das emissoras que tinham acesso a produtos estrangeiros por um “preço vantajoso” (FREIRE, 2014. P. 1175-1176).

Com a renúncia do presidente, o decreto foi revogado, limitando o tempo de exibição de filmes estrangeiros, além de obrigar a dublagem para o português por meio do Decreto 544/1962 (FREIRE, 2014, p. 1176).

Dessa forma, a dublagem obrigatória atenderia ao objetivo de proteger a língua portuguesa e reforçar a identidade nacional, mas sem afetar de forma tão contundente a liberdade de programação e os interesses comerciais das emissoras. As emissoras brasileiras possivelmente cediam na questão da dublagem obrigatória para evitar a imposição da cota de tela, uma vez que o encargo financeiro com a dublagem [...] seria não das emissoras, mas das agências distribuidoras, sobretudo norte-americanas, interessadas no mercado televisivo em expansão no Brasil (FREIRE, 2014, p. 1176-1177).

Antes disso, porém, a grade televisiva já apresentava produtos audiovisuais estrangeiros dublados em português. A TV Excelsior, por exemplo, foi a pioneira em apresentar filmes e seriados na versão brasileira (MACHADO, 2016). De acordo com Freire (2014, p. 1177-1178), o estúdio paulista Maristela “tinha assinado um contrato de distribuição com a Columbia Pictures no Brasil”, porém a empresa fechou e todo seu equipamento foi passado para o primeiro estúdio de dublagem no Brasil em 1958, chamado Gravasom. Freire (2014, p. 1177-1178) explica que isso foi possível graças a uma parceria entre a empresa e a Screen Gems, pertencente à Columbia Pictures, que produzia programas para TV, como seriados (As Aventuras de Rin Tin Tin, Lanceiros de Bengala e Jim das Selvas).

O fato desses programas serem dublados mesmo antes da obrigatoriedade legal pode ser explicado pela dublagem ter servido como elemento de valorização do produto importado junto às emissoras de televisão brasileiras (FREIRE, 2014, p. 1178).

Após a promulgação do decreto de 1962, “a aliança entre a empresa brasileira e a norte-americana se fortaleceu” (FREIRE, 2014, p. 1178). Além da *Screen Gems*, a Telesistema Mexicano S.A. adquiriu sociedade na Gravasom que passou a se chamar AIC (Arte Industrial Cinematográfica), conhecido hoje como BKS, “e modernizou seus equipamentos” (BARROS, 2006, p. 57-58; FREIRE, 2014, p. 1178). Algumas produções famosas, de acordo com Machado (2016), como “Flintstones”, “Jornada nas estrelas”, “Perdidos no espaço” e “Viagem ao fundo do mar” foram dubladas no estúdio AIC. Dessa forma, pode-se dizer que essa foi uma época de ouro para a dublagem, já que o público brasileiro não estava acostumado com as legendas e nem com o inglês (BARROS, 2006, p. 58; MACHADO, 2016).

Freire (2014, p. 1179) comenta que no caso do Rio de Janeiro “a dublagem ganhou impulso com o técnico de som catalão Carlos de La Riva Sáez”. Carlos abriu uma filial da empresa ZIV, pertencente a seu tio, no Brasil que fechou com a decadência da TV Rio, onde ficava. Então, em parceria com o norte-americano Ralph Norman, criou o estúdio Rivaton S.A (FREIRE, 2014, p. 1179). Após isso também foram criados o estúdio CineCastro no Jardim Botânico e as empresas Dublasom Guanabara, Riosom e Ibrasom (FREIRE, 2014, p. 1179).

Outra característica dessa época era o redirecionamento de profissionais e gêneros de outros meios para a dublagem. Um exemplo disso é a chanchada cinematográfica, explorada por produtores como Herbert Richers que logo mudaria seus negócios para a dublagem por conta de sua expansão no Brasil (FREIRE, 2014, p. 1182).

O surgimento de casas de dublagem destinadas à criação da *Versão Brasileira* para inserção na programação televisiva também foi fator importante no mercado de finalização de som de filmes nacionais, sendo que estes estúdios entraram com estruturas para gravação de falas na pós-produção e, em alguns casos, atuaram como produtoras ou apoiadoras. É o caso de Herbert Richers que, entre os anos 1950 e 70, investiu no cinema nacional como produtor de diversos títulos. Ainda que com uma parcela de profissionais do cinema e de espectadores contrária à sua utilização, pode-se dizer que o setor dedicado às dublagens de produto internacional se consolidou no Brasil a partir dos anos 1970, tendo passado por constantes

interferências de adaptações tecnológicas de sistemas de gravação aliado à instabilidade econômica do país ao longo dos anos (NASCIMENTO, 2014, p. 12. **Grifo da autora**).

Esse trecho mostra que a dublagem no Brasil ainda enfrentava muitas dificuldades, entre elas, tecnológicas e o preconceito da crítica e do público nacional.

O Brasil acompanhou as inovações do cinema com alguma defasagem tecnológica. O processo de dublagem chegou no país no final da década de 50, onde atores do rádio-teatro, radialistas atores que “dublavam por trás da cortina” trabalhavam com essa idéia de sincronizar diálogos de filmes em português (BARROS, 2006, p. 57).

A respeito das dificuldades tecnológicas, os pioneiros da dublagem tiveram que se adaptar, por conta da pouca qualidade técnica.

[...] discos de vinil eram usados para gravar BGM (sons de fundo, efeitos sonoros), e quase todos dublavam juntos, pois a fita original era magnética e a gravação deveria ser feita [...] num trabalho técnico e apuro artístico, no mínimo, impecável (BARROS, 2006, p. 57).

Entre 1969 e 1973, as discussões a respeito da obrigatoriedade da dublagem no cinema continuavam, principalmente com o endurecimento do regime militar após 1968 (FREIRE, 2014, p. 1184). Além disso, a ditadura militar de 1964 impulsionou o investimento em redes nacionais de televisão como estratégia para sua política de integração nacional (FREIRE, 2014, p. 1187).

Em 1969 o Decreto-Lei nº 603 alterou dispositivos do Decreto-Lei nº 43/1966, que havia criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão que representava a ampliação das ações do governo federal no campo do cinema. Fora incluída, dentre as competências do INC, uma autarquia federal, a tarefa de “formular normas destinadas a tornar obrigatório o uso do idioma nacional em filmes estrangeiros que forem exibidos nos cinemas existentes no território brasileiro” (FREIRE, 2014, p. 1184).

Com o passar do tempo, o profissional da dublagem passou a ter reconhecimento. Isso começou em 1978 com a primeira greve dos dubladores (BARROS, 2006, p. 59). A partir de então, é exigido por lei que os dubladores

tenham registro de atores na Superintendência Regional do Trabalho e Emprego (SRTE), antiga Delegacia Regional do Trabalho (DRT), principalmente pela responsabilidade que eles têm de transmitir o diálogo na língua de chegada com a interpretação que o personagem requer.

O dublador/ator deve trabalhar com um fone nos ouvidos para que possa ouvir o som original, dizendo a frase em português, com um olho no roteiro e outro na tela à sua frente, encaixando as sílabas da melhor forma na boca do ator ou personagem, e tudo isso, claro, com uma boa interpretação. [...] ele precisa preparar em alguns minutos a atuação que o ator de cinema preparou e estudou durante meses (BARROS, 2006, p. 59).

Para ingressar na carreira de dublador é preciso fazer um curso de teatro reconhecido pela SRTE que pode durar entre um ou três anos para que, após isso, seja feito um registro de ator/atriz nessa superintendência. Porém, apenas o registro não é suficiente. É necessário que se tenha um curso de dublagem, que dura em média quatro meses, pois o dublador precisa aprender técnicas específicas desse meio, como a dicção, voz, interpretação e sincronismo (MACHADO, 2016, p. 30).

Outro resultado da greve dos profissionais de dublagem foi a Resolução nº 55/1980 que “confirmava a obrigatoriedade de dublagem para a televisão, estabelecia que a dublagem dos filmes estrangeiros deveria ser feita em território brasileiro” (FREIRE, 2014, p. 1185). Freire (2014, p. 1185) comenta que essa foi uma iniciativa para fortalecer a infraestrutura audiovisual brasileira, em especial das empresas de dublagem.

Em 2003 foi criado um evento que aumentou ainda mais o prestígio e reconhecimento da versão brasileira. O Prêmio Yamato, conhecido como o Oscar da dublagem, foi idealizado por Cristiane Sato do *Mangacon* e organizado pelo redator Ricardo Cruz, em colaboração com o dublador e diretor de dublagem José Parisi Jr., também dono dos estúdios Parisi em São Paulo. As premiações ocorreram oficialmente em 28 de abril de 2004 e havia indicações para categorias como Melhor Dublagem do Ano, Melhor Atriz, Melhor Ator e Melhor Trilha Sonora Adaptada (cf. MACHADO, 2016).

Inicialmente, o prêmio foi direcionado apenas para animes e depois passou a indicar animações em geral, até abranger também séries. Inclusive,

um dos atores da série do nosso estudo foi indicado para a categoria de Melhor Ator. O dublador Sergio Cantú interpreta o personagem Sheldon em *The Big Bang Theory* que comentaremos com mais detalhes na próxima seção. Infelizmente, o evento não é mais realizado e o endereço on-line utilizado para as indicações, lista de premiações e história está desativado desde 2009²⁵.

Mais tarde, em 2012, foi realizado o Prêmio de Dublagem Carioca, no Rio de Janeiro. O intuito era realizar a premiação anualmente e incluir a categoria Melhor Tradução que foi esquecida nesse ano. Porém, o projeto também não deu continuidade²⁶.

No Brasil, a dublagem sempre foi um recurso mais usado em gêneros de ficção, como cinema, séries de TV e *cartoons*, mas a popularização da TV a cabo trouxe uma gama maior de programas de não ficção dublados, como reality shows e documentários (FRANCO & ARAÚJO, 2011, p. 9). No entanto, mesmo com a sua grande popularidade, importância e reconhecimento internacional por sua alta qualidade, essa modalidade lida com as críticas e preconceito da audiência brasileira mais exigente (BARROS, 2006, p. 58). Isso está relacionado ao “pressuposto de que pode haver uma tradução literal entre duas línguas, da crença da existência de uma exata equivalência entre a língua original e língua meta e da fidelidade da tradução ao original” (BARROS, 2006, p. 74).

Entretanto, a dublagem tem sido uma forma de acessibilidade ao entretenimento internacional para a maior parte da população que não domina/compreende um idioma estrangeiro, em especial para pessoas que tenham deficiência visual, limitações de leitura ou não saibam ler. Principalmente em um país que consome mais produtos audiovisuais internacionais, norte-americanos majoritariamente, que nacionais.

Prova disso são os dados disponíveis no **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro** de 2019, produzido pela Ancine (Agência Nacional de Cinema). Nele podemos ver que, nesse período, as produções brasileiras diminuíram, embora o número de público tenha sido maior que em 2018.

²⁵ Em pesquisas na internet e em enciclopédias eletrônicas, as premiações não passam do ano de 2009, o que tudo indica que a edição terminou nesse ano.

²⁶ Realizamos também algumas pesquisas sobre esse evento na internet e não há histórico de outras premiações em anos posteriores.

Em 2019, os resultados de bilheteria das salas de cinema do país reverteram as quedas ocorridas em 2017 e 2018. Houve um aumento de 7,9% do público total, que ultrapassou 176 milhões de pessoas no ano, com uma renda de quase 2,8 bilhões de reais.

A maior parte desse aumento ocorreu no público dos filmes estrangeiros, que cresceu 9,4% em relação 2018. O público dos filmes brasileiros se manteve relativamente estável, apresentando uma pequena queda de 0,7%. Com isso, a participação do público desses filmes caiu de 14,8% para 13,6%. [...] O aumento do público total vem acompanhado de uma redução no número de títulos lançados, interrompendo uma tendência de crescimento que perdurava desde 2015. O mesmo ocorreu em relação ao número de lançamentos de títulos nacionais (ANCINE, 2019, p. 6).

Nesse mesmo ano, os títulos que mais tiveram público foram internacionais. Apenas quatro filmes brasileiros estão no *ranking* de mais vistos de 2019, sendo que os cinco primeiros são produções norte-americanas, como mostra a tabela a seguir (ANCINE, 2019, p. 11).

Tabela 1 – Ranking dos filmes mais vistos em 2019

10. Ranking dos 20 títulos com maior público (2019)

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Data de lançamento	Salas na semana de lançamento	Público em 2019	Renda (R\$) em 2019	PMI (R\$)
1	Vingadores: Ultimato	Disney	Ficção	Estados Unidos	25/04/2019	3.139	19.656.467	338.624.881,00	17,23
2	O Rei Leão	Disney	Ficção	Estados Unidos	18/07/2019	2.305	16.242.804	265.786.968,00	16,36
3	Coringa	Warner	Ficção	Canadá, Estados Unidos	03/10/2019	1.726	9.746.101	156.781.766,00	16,09
4	Capitã Marvel	Disney	Ficção	Estados Unidos	07/03/2019	2.271	8.991.777	146.759.329,00	16,32
5	Toy Story 4	Disney	Animação	Estados Unidos	20/06/2019	1.747	7.955.544	124.444.046,00	15,64
6	Homem-Aranha Longe de Casa	Sony	Ficção	Estados Unidos	04/07/2019	1.921	6.555.353	106.552.456,00	16,25
7	Nada a Perder 2	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	15/08/2019	1.028	6.189.465	59.750.402,00	9,65
8	Malévola: Dona do Mal	Disney	Ficção	Estados Unidos	17/10/2019	1.490	5.786.301	91.400.055,00	15,80
9	Aladdin	Disney	Ficção	Estados Unidos	23/05/2019	1.249	4.788.803	80.060.751,00	16,72
10	Wifi Ralph	Disney	Animação	Estados Unidos	03/01/2019	1.166	4.399.733	64.838.207,00	14,74
11	Minha Vida em Marte	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	25/12/2018	925	4.309.790	66.396.078,00	15,41
12	Como Treinar o Seu Dragão 3	Universal	Animação	Estados Unidos	17/01/2019	1.078	3.940.204	58.484.475,00	14,84
13	X-Men: Fênix Negra	Fox	Ficção	Estados Unidos	06/06/2019	1.284	3.330.607	54.347.798,00	16,32
14	It - Capítulo Dois	Warner	Ficção	Estados Unidos	05/09/2019	2.065	3.152.655	47.683.860,00	15,12
15	Shazam!	Warner	Ficção	Estados Unidos	04/04/2019	1.524	2.926.706	47.911.729,00	16,37
16	Aquaman	Warner	Ficção	Estados Unidos	13/12/2018	1.897	2.919.358	46.807.467,00	16,03
17	Velozes & Furiosos: Hobbs & Shaw	Universal	Ficção	Estados Unidos, Reino Unido	01/08/2019	1.584	2.743.585	44.242.089,00	16,13
18	Minha Mãe é Uma Peça 3*	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	26/12/2019	1.812	2.419.335	38.002.653,00	15,71
19	Star Wars: A Ascensão Skywalker	Disney	Ficção	Estados Unidos	19/12/2019	2.386	2.129.669	41.213.887,00	19,35
20	Turma da Mônica - Laços	Paris	Ficção	Brasil	27/06/2019	742	2.125.813	30.391.984,00	14,30

* Devido à inconsistência na data de lançamento apresentada no SADIS, para esta obra, o número de salas na semana de lançamento foi observado no SCB.

Fonte: **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro** (ANCINE, 2019).

O mesmo acontece ao comparar o público nos últimos dez anos. Quatro produções nacionais estão entre os vinte títulos de maior público entre 2009 e 2019, com três títulos internacionais liderando o *ranking* (ANCINE, 2019, p. 12).

Tabela 2 – Ranking dos filmes mais vistos entre 2009-2019

11. Ranking dos 20 títulos de maior público (2009-2019)

#	Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Ano de lançamento	Público total	Renda total (R\$)
1	Vingadores: Ultimato	Disney	Ficção	Estados Unidos	2019	19.656.467	338.624.881
2	O Rei Leão	Disney	Ficção	Estados Unidos	2019	16.242.804	265.786.968
3	Vingadores: Guerra Infinita	Disney	Ficção	Estados Unidos	2018	14.501.280	238.020.232
4	Nada a Perder	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	2018	12.184.373	120.992.794
5	Os Dez Mandamentos - O Filme	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	2016	11.305.479	116.833.027
6	Tropa de Elite 2	Zazen	Ficção	Brasil	2010	11.146.723	103.461.154
7	Os Vingadores - The Avengers	Disney	Ficção	Estados Unidos	2012	10.911.371	129.595.590
8	Vingadores: A Era de Ultron	Disney	Ficção	Estados Unidos	2015	10.130.740	146.203.313
9	Velozes e Furiosos 7	Universal	Ficção	Estados Unidos	2015	9.857.968	142.466.037
10	Os Incríveis 2	Disney	Animação	Estados Unidos	2018	9.809.291	145.011.793
11	Coringa	Warner	Ficção	Canadá, Estados Unidos	2019	9.746.101	156.781.766
12	Capitão América: Guerra Civil	Disney	Ficção	Estados Unidos	2016	9.617.668	143.337.776
13	A Saga Crepúsculo: Amanhecer - Parte 2 - O Final	Paris	Ficção	Estados Unidos	2012	9.596.296	100.816.444
14	A Era do Gelo 3	Fox	Animação	Estados Unidos	2009	9.281.202	81.126.935
15	Minha Mãe é Uma Peça 2	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	2016	9.234.363	124.681.178
16	Avatar	Fox	Ficção	Estados Unidos	2009	9.111.628	102.346.712
17	Meu Malvado Favorito 3	Universal	Animação	Estados Unidos	2017	8.996.138	125.989.934
18	Capitã Marvel	Disney	Ficção	Estados Unidos	2019	8.991.777	146.759.329
19	Minions	Universal	Animação	Estados Unidos	2015	8.915.647	120.031.287
20	A Era do Gelo 4	Fox	Animação	Estados Unidos	2012	8.729.837	94.711.098

Fonte: Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro (ANCINE, 2019).

Segundo a Ancine (2019), em 2019, 80% do público e da renda dos filmes exibidos foram para distribuidoras internacionais, “retomando a tendência de crescimento da sua participação, que havia sido brevemente interrompida em 2018”. Enquanto as distribuidoras nacionais foram responsáveis pela produção de 80% dos filmes com público de mais de 34 milhões de espectadores (ANCINE, 2019, p. 17). Porém, o anuário mostra que, mesmo com o aumento de público total (filmes nacionais e internacionais), a audiência do cinema não ultrapassa o número da população brasileira, como podemos ver na tabela abaixo que faz uma relação entre número de ingressos vendidos e população total do país.

Tabela 3 – Ingressos per capita 2019

16. Ingresso per capita em países selecionados* (2019)

País*	Ingresso per capita
Coreia do Sul	4,2
EUA	3,4
Austrália	3,3
França	3,2
México	2,7
Reino Unido	2,6
Espanha	2,2
Itália	1,7
Rússia	1,5
Portugal	1,5
Chile	1,5
Colômbia	1,5
Japão	1,5
Alemanha	1,4
China	1,2
Índia	1,2
Argentina	1,1
Brasil	0,8
Turquia	0,7

* O dado referente ao Brasil tem a ANCINE como fonte. As informações dos demais países provêm do relatório Focus 2020 - World Film Market Trends.

Fonte: **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro** (ANCINE, 2019).

A tabela mostra que em muitos países a quantidade de ingressos *per capita* (por pessoa/habitante) é mais de um, enquanto no Brasil é 0,8. Isso significa que a população brasileira ainda é maior que o número de ingressos vendidos no país. Em 2019 a população do Brasil era de 211 milhões, então o número menos de 1 mostra que a venda de ingressos foi menor que a quantidade da população total, provavelmente por causa da inacessibilidade para uma parte do público, levando em consideração os custos dos ingressos.

Quando analisamos os dados da TV paga e aberta brasileiras, o acesso já é mais amplo, com um público maior. No entanto, ainda há maior oferta de conteúdo estrangeiro em sua programação diária, enquanto o produto nacional tem apenas um pequeno espaço de tempo de exibição.

De acordo com o site OCA (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual), a taxa de produção independente na TV paga disponível no Brasil foi de 12,35% em 2019, porém o número de assinantes diminuiu de 17,6 milhões em 2018 para 15,8 milhões em 2019. Em contrapartida, a TV aberta ainda tem uma audiência significativa, inclusive é o único entretenimento para uma parcela da população (80 milhões de pessoas) que não tem acesso à

internet, sendo que 55 milhões delas estão abaixo da linha da pobreza (FELTRIN, 2020). Por outro lado, o Brasil é o segundo país que mais consome o *streaming*, com 64,85% de assinantes dentre a população (RAMOS, 2021).

Quando observamos a preferência do público entre dublado e legendado, podemos perceber que a primeira modalidade ganha tranquilamente. Um artigo do site *Omelete* de 02 de agosto de 2017 (disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/publico-brasileiro-da-netflix-ainda-prefere-conteudo-dublado-revela-vice-presidente-de-produtor>) sobre a apresentação do vice-presidente de produtos da Netflix, Todd Yellin, no México mostra que 84% da audiência brasileira da série *13 Reasons why* a assistiu dublada, enquanto o público de *House of Cards*, com um perfil mais maduro, metade assistiu às duas primeiras temporadas em versão brasileira.

No cinema não é diferente, como mostra o site *Splash* da UOL (disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/03/08/filmes-dublados-e-preferencia-do-publico-brasileiro-e-vendas-chegam-a-73.htm>). Em 2021, por exemplo, mais de 73% dos ingressos vendidos foram para sessões de filmes dublados²⁷.

Ainda sobre a preferência de conteúdo dublado na plataforma, o artigo do site *Observatório da TV* (disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/series/netflix/consumo-de-conteudo-dublado-na-netflix-mais-do-que-dobra-em-um-ano>) comenta o aumento de 120% de aumento em 2021 no consumo mundial dessa modalidade da TAV em relação a 2020.

Esses dados mostram o quanto a dublagem é um meio de acessibilidade para a maior parte da população brasileira, já que a impossibilidade de compreender o idioma estrangeiro e a dificuldade de acesso à internet e ao cinema ainda tornam a TV aberta o meio mais democrático e, talvez, a única forma de consumir produtos audiovisuais para algumas famílias.

Por isso, no capítulo seguinte vamos entender a recepção da série em estudo e o que fez dela um sucesso de críticas e de público.

²⁷ A partir das nossas pesquisas, não encontramos informações a respeito do índice de exibição de filmes dublados nos cinemas ou outras plataformas de *streaming*, porém, com esses dados, entendemos que a dublagem tem bastante popularidade não só no Brasil, como em outros lugares do mundo, levando em conta o a faixa-etária e escolaridade do público.

3. A SÉRIE E OS PERSONAGENS

A partir dos anos 2000, as culturas *nerd* e *geek* sofreram mudanças em suas representações em produtos audiovisuais. O jovem que antes era ignorado pela garota popular da escola - que apenas o buscava para conseguir uma boa nota - e sofre *bullying* por ter dificuldades de lidar com o convívio social e ter gostos diferentes dos da maioria passou a ser o protagonista da história.

Desde então, iniciou-se uma obsessão por tudo relacionado ao universo *geek*, acessórios, como camisetas com estampas de super-heróis, renovaram a popularidade de HQs tradicionais e filmes de ficção científica (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 25). O *geek* já não era mais considerado o *loser*, mas passou a celebrar a ideia de que ser diferente é legal e desejável.

A série *The Big Bang Theory*, criada por Chuck Lorre (também criador de *Two and a half men*) e Bill Prady, é um exemplo disso. Trata-se de um *sitcom* que explora o estereótipo do *nerd* e dificuldades nas relações interpessoais, vida afetiva e sexual de quatro jovens cientistas renomados que vivem na cidade de Pasadena, Califórnia (POSSENTI, 2018, p. 55). Apesar de apresentarem elevadas capacidades intelectuais e cognitivas e se destacarem em suas áreas profissionais por isso, os protagonistas não são bem-sucedidos no contato social ou até evitam a experiência, como demonstra o trecho abaixo.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: I think we should be good neighbours, invite her over, make her feel welcome.	Leonard: Nós devíamos ser bons vizinhos. Convidá-la, fazê-la sentir-se em casa.
Sheldon: We never invited Louis-slash-Louise over.	Sheldon: Nós nunca convidamos o Louis/Louise pra vir aqui. (risos)
Leonard: Well, then that was wrong of us. We need to widen our circle.	Leonard: Bom, isso foi muita falta de educação. Temos que aumentar o nosso círculo social.
Sheldon: I have a very wide circle. I have 212	Sheldon: Eu tenho um ótimo círculo. Tenho 212

friends on myspace.	amigos no Orkut. (risos)
Leonard: Yes, and you've never met one of them.	Leonard: É, mas não conhece nenhum deles. (risos)
Sheldon: That's the beauty of it.	Sheldon: Essa é a beleza da coisa. (risos)
Leonard: I'm going to invite her over. We'll have a nice meal and chat.	Leonard: Eu vou convidá-la pra vir aqui. Vamos fazer uma boa refeição e bater papo.
Sheldon: Chat? We don't chat. At least not offline.	Sheldon: Papo? Nós não batemos papo, pelo menos não off-line. (risos)
Leonard: Well it's not difficult, you just listen to what she says and then you say something appropriate in response.	Leonard: Olha, não é tão difícil. É só ouvir o que ela e responder com uma colocação apropriada, tá bom?
Sheldon: To what end?	Sheldon: Pra que isso? (risos)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

O programa, que estreou na TV americana em 24 de setembro de 2007 e no Brasil em 6 de novembro do mesmo ano no canal fechado Warner Channel, foi considerado pela crítica como inovador e cativante, principalmente para o público *nerd* e *geek* que se identificou com as personagens principais. De acordo com Janaina Lage, da *Folha Ilustrada*, antes de *The Big Bang Theory* a impressão que se tinha era só haver atrações divididas entre categorias profissionais e faixas etárias, como programas sobre médicos, advogados, juízes, investigadores e adolescentes.²⁸

Nesse mesmo artigo, a jornalista cita um trecho da conversa do cocriador Bill Prady ao site Newsarama. Para ele, a série celebra uma parte da população que fala, age e atua como os personagens. Prady se inclui nesse grupo, já que foi programador de computadores e é fã de ficção científica e *Star Trek*.

A música da abertura traz em sua letra a história da evolução do universo e descreve os acontecimentos de uma forma complicada e rápida,

²⁸ **Séries sobre nerds volta ao ar com tiradas geniais**, *Folha Ilustrada*, 25 set 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2509200921.htm> (Acesso em 24/5/2022).

demonstrando como funciona a mente dos personagens principais e a sua forma de se comunicar com as pessoas, com um vocabulário acadêmico, idiomatismos, formalismos que tornam a compreensão difícil para não cientistas (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 25, 31, 32). Também é possível observar isso no título de cada episódio que traz um termo científico completado pelo que seria o tema central do enredo (RICKMAN apud MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 25).

A linguagem dos personagens principais irá trazer termos da tecnologia da informação e jargões científicos, mesmo ao se referir a atividades e fatos cotidianos. Como na escolha da tradução para o diálogo a seguir.

Inglês (Original)	Dublagem para o português (BR)
Leonard: New neighbour?	Leonard: Vizinha nova?
Sheldon: Evidently.	Sheldon: Evidente.
Leonard: <u>Significant improvement</u> over the old neighbour.	Leonard: <u>Um upgrade</u> em relação à antiga vizinha. <i>(risos)</i>
Sheldon: Two hundred pound transvestite with a skin condition, yes she is.	Sheldon: O travesti de 100kg com problema de pele? Com certeza. <i>(risos)</i>

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Os quatro personagens principais têm uma forma diferente de se vestir, fora de moda e, por vezes, até infantilizada. Howard é o personagem mais excêntrico. Suas roupas são coloridas, ele sempre usa gola rolê e têm uma coleção de cintos com fivelas temáticas (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 30). O corte de cabelo "tigelinha" dá um ar infantil e até estranho para a aparência desse personagem. Já Sheldon sempre usa camisetas estampadas com símbolos científicos ou personagens de HQ junto com uma camiseta de manga longa embaixo (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 30). Leonard é o personagem que mais varia em seu vestuário. Podemos ver ele em roupas formais em determinados momentos, como camisa, calça social e, em poucas situações, paletó. E na maior parte do tempo usa camiseta e moletom, além de usar óculos, elemento

que caracteriza o *nerd*. Rajesh também terá uma combinação estranha de moletom, suéter e calças coloridas.

Figura 1 – Howard, personagem interpretado por Simon Helberg



Fonte: Divulgação Warner Bros. TV Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/series/simon-helberg-reprisara-papel-de-the-big-bang-theory-em-young-sheldon,17257b654d835d79caf6d7fc0453b708fmu30rci.html> (Acesso em 29/05/2022).

Figura 2 – Sheldon, personagem interpretado por Jim Parsons



Fonte: CBS/Reprodução. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/entretenimento/tudo-o-que-aconteceu-no-ultimo-episodio-de-the-big-bang-theory/> (Acesso em 29/05/2022).

Figura 3 – Leonard, interpretado por Johnny Galecki



Disponível em: https://bigbangtheory.fandom.com/pt-br/wiki/Leonard_Hofstadter (Acesso em 29/05/2022).

Figura 4 – Rajesh, interpretado por Kunal Nayyar



Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2021/07/ator-de-big-bang-theory-admite-que-serie-tratou-raj-mal> (Acesso em 29/05/2022).

A caracterização visual dos personagens *geeks* dão a eles uma aparência de deslocados de sua própria geração. Além disso, pelo seu porte físico, eles demonstram que não se adaptam a esportes físicos, pois são mais habilidosos com “batalhas virtuais e verbais”, nas quais se usa a inteligência para ganhar (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 31).

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: To mend her broken heart. This situation is much less complicated. There's some kind of dispute between Penny and her	Leonard: Pra curar o coração partido. (risos) Essa situação é menos complicada. É meio que uma disputa da Penny com o ex-namorado pra

ex-boyfriend as to who gets custody of the TV. She just wanted to avoid having a scene with him.	ver quem ganha a custódia da TV. Ela só quis evitar fazer uma cena com ele.
Sheldon: So we get to have a scene with him?	Sheldon: Então nós é que vamos fazer uma cena com ele?
Leonard: No, Sheldon, there's not going to be a scene. There's two of us and one of him.	Leonard: Não, Sheldon, não vai ter cena nenhuma. Nós somos dois e ele é só um.
Sheldon: Leonard, the two of us can't even carry a TV.	Sheldon: Leonard, nós dois mal conseguimos carregar a TV. <i>(risos)</i>

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Wooh, I'm all sweaty, anybody want to log on to second life and go swimming, I just built a virtual pool.	Sheldon: Ai, eu to suado. <i>(após jogar virtualmente por horas)</i> Alguém quer logar no SecondLife e nadar? Eu acabei de construir uma piscina virtual. <i>(risos)</i>
Leonard: No, I can't look at you or your avatar right now.	Leonard: Não, não quero olhar a sua cara, nem a do seu avatar agora. <i>(risos)</i>

Episódio 3, Temporada 1, "The Fuzzy Boots Corollary" (LORRE; PRADY, 2007)

Nos exemplos acima, vemos que Sheldon ironiza a boa vontade de Leonard ao aceitar fazer um favor para Penny e usa a inabilidade física para isso. Segundo ele, ambos não são capazes de carregar uma TV, por falta de força física, e muito menos confrontar o ex-namorado da nova vizinha que provavelmente implicaria em uma briga corpo-a-corpo. No segundo trecho, após horas jogando virtualmente, Sheldon sugere nadar em um jogo de simulação virtual chamado *SecondLife*, o que nos sugere a preferência dos *nerds* por ambientes virtuais até para atividades que apenas conseguimos experienciar por completo na vida real, como se refrescar em um dia de calor na piscina.

Além de sua aparência que indicará o quão estranhos são, uma das características dos personagens *geeks* e *nerds* é a aversão ao contato social, o

que é transparecido na forma como trabalham. Mesmo dentro de uma universidade em que se encontram muitas pessoas e onde deve haver uma troca de conhecimento, será muito comum vermos eles apenas se socializarem entre si na cafeteria ou dentro de seus laboratórios e escritórios, trazendo o estereótipo do trabalho solitário do cientista (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 31; POSSENTI, 2018, p. 17). Quando precisam se relacionar com outros colegas de trabalho, sempre causam um desconforto por sentirem dificuldades em seguir as etiquetas sociais e de convivência.

Por outro lado, a série foi muito bem aceita pelo público acadêmico, especialmente os físicos que elogiaram a exatidão dos cálculos que apenas apareciam como parte do cenário e também das piadas científicas. Isso ocorria por conta da consultoria do físico David Saltzberg, da Universidade da Califórnia em Los Angeles. Dessa forma, muitos se identificavam e até diziam existir pessoas semelhantes às personagens do programa, embora fossem representadas de forma muito estereotipada.²⁹

O físico teórico Sheldon Lee Cooper, por exemplo, foi criado no estado do Texas em uma família extremamente religiosa. Ele representa a criança superdotada, o gênio incompreendido. Conseguiu seu primeiro PhD aos 16 anos e sempre preferiu seus experimentos científicos a brincar com outras crianças. Esse personagem se tornou um dos favoritos pelos fãs da série, prova disso foi uma enquete promovida pela própria CBS no seu site³⁰. O ator Jim Parsons, que interpreta o cientista, passou a ser conhecido por meio do programa e foi muito aclamado pela crítica norteamericana, como Ken Tucker, crítico da *Entertainment Weekly*, que elogiou Parsons por tornar o intelectualismo admirável e heroico, algo raro na TV segundo Tucker. A atuação de Parsons rendeu a ele várias indicações ao Emmy, inclusive na categoria de melhor ator de comédia.

Devido a esse sucesso e a boa recepção do público, foi produzido um *spin off* pela CBS com o nome de *Young Sheldon* (Jovem Sheldon em português). A série, narrado por Jim Parsons, conta a infância de Sheldon como um jovem deslocado e com um alto Q.I. Ele é o oposto do seu irmão

²⁹ **Físicos aprovam “séries nerds” de TV**, *Folha Ilustrada*, 17 out 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe1710201001.htm> (Acesso em: 31/05/2022)

³⁰ **Nerd antissocial vira estrela de seriado**, *Folha Ilustrada*, 27 jun 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2706201008.htm> (Acesso em 30/05/2022).

mais velho e da sua irmã gêmea, ambos muito populares na escola. O ator que o interpreta quando criança tem uma participação em um dos episódios analisados nesta pesquisa – *The VHS Illumination* (A Iluminação do Vídeo-cassete), no qual Sheldon está deprimido por ter sua teoria desmentida por um artigo russo e, por isso, entra numa crise existencial, questionando seus gostos e hábitos. O grupo de amigos intervêm por entregar a Sheldon uma fita cassete que ele fez ao seu eu do futuro quando era criança.

Em *The Big Bang Theory*, Sheldon sempre trará à tona sua relação conturbada com seu pai e suas tentativas de encaixá-lo no estereótipo masculino texano, mas também criticará a fé e os dogmas cristãos, assim como o afeto e a preocupação que sua mãe demonstrava por ele. Esse personagem sempre será guiado pela razão e a literalidade, pois não entende sarcasmo, e desdenha as relações humanas e emocionais, mesmo que em alguns momentos ele tente engajar em contextos sociais por conta dos seus amigos, ele nunca conseguirá ser espontâneo, pois precisa sempre seguir alguma regra ou esquema. Na verdade, ele entende as convenções na teoria, faz contratos e até pesquisas, mas não consegue aplicar na prática.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: No, it's true, I did a series of experiments when I was twelve, my father broke his clavicle.	Sheldon: Não, é verdade. Eu fiz uma série de experimentos quando tinha 12 anos. Meu pai quebrou a clavícula. <i>(risos)</i>
Leonard: Is that why they sent you to boarding school?	Leonard: Foi por isso que te mandaram pro internato?
Sheldon: No, that was the result of my work with lasers.	Sheldon: Não, isso foi por causa da minha pesquisa com raios laser. <i>(risos)</i>

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Na tabela acima, Sheldon relata experiências da infância para apoiar seu argumento. A partir disso temos o estereótipo do cientista que desde muito cedo realiza experiências e vive para a ciência. Sheldon teria sido a criança

autodidata que detestava brincar com outros ou assistir à TV em seu tempo livre, mas preferia se concentrar totalmente em seus estudos e descobertas.

Por outro lado, Leonard Hofstadter, que é um físico experimental e divide apartamento com Sheldon, é filho de um antropólogo, Alfred Hofstadter, e de uma Psicóloga Infantil, Beverly Hofstadter. Nascido e criado em Nova Jersey, Leonard relacionará sua insegurança e medos com o abandono parental e experiências conduzidas pelos pais durante a infância. Em alguns episódios sua mãe visita-o e é possível notar maior afinidade com Sheldon do que com Leonard, o qual busca o tempo todo chamar a atenção dela e impressioná-la. Mesmo assim, Leonard é o mais disposto a se relacionar em atividades sociais e provavelmente o elo que une o grupo e ele irá fazer isso por ser extremamente gentil e amigável, em alguns momentos querendo provar sua inteligência.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: Hello, mother!	Leonard: Oi, mãe!
Penny: Hey, Beverly!	Penny: Oi, Beverly!
Beverly: Hello, Leonard. Hello, Penny. To what do I owe this call?	Beverly: Olá, Leonard. Olá, Penny. A que devo essa ligação?
Leonard: I need your professional advice.	Leonard: Eu preciso do seu conselho profissional.
Beverly: Well, I'd love to help you out, dear. But I'm very busy at the moment. Perhaps we can schedule a time next week.	Beverly: Eu adoraria ajudar você, querido, mas estou muito ocupada no momento. Que tal marcarmos um horário na semana que vem?
Penny: It's about Sheldon.	Penny: É sobre o Sheldon.
Beverly: Oh, well, I suppose I can spare a minute or two.	Beverly: Ah, bom. Acho que posso falar um ou dois minutos. (risos)
Leonard: Why did you just say you're too busy, but...	Leonard: Peraí, por que você disse que tava ocupada...
Beverly: Leonard, please. Not everything is about you.	Beverly: Leonard, por favor, o mundo não gira ao seu redor. (risos)

Episódio 10, Temporada 12, “The VHS Inspiration” (LORRE; PRADY, 2019)

O exemplo citado mostra o relacionamento conturbado entre Leonard e sua mãe, algo que Sousa (2018) comenta que ele procurará em Penny. Essa falta no personagem fica clara com a perceptível diferença que Beverly faz entre Sheldon e seu filho, pois para ouvir os problemas deste ela precisaria encontrar um horário em sua agenda, enquanto que para Sheldon ela poderia adiar todos seus compromissos.

Howard Wolowitz apresenta o perfil do *nerd* judeu que ainda não saiu da casa da mãe, o adolescente tardio. Embora seja um engenheiro que já alcançou marcos louváveis em sua carreira, como a sua viagem espacial na temporada seis, ele não consegue reconhecimento entre seus amigos, pois não ter PhD, nem entre os astronautas, que reproduzem o arquétipo dos *bullies* do Ensino Médio. Assim como Leonard, ele também busca o convívio social ao tentar impressionar por sua vestimenta e conhecimento de outras línguas, como expressões em francês para conquistar as mulheres, já que essa língua é relacionada ao amor e à sedução. No entanto, acaba passando a imagem de um esquisito Don Juan.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Howard: Enchanté Mademoiselle. Howard Wolowitz, Cal-Tech department of Applied Physics. You may be familiar with some of my work, it's currently orbiting Jupiter's largest moon taking high-resolution digital photographs.	Howard: Enchanté, mademoiselle. (risos) Howard Wolowitz, Departamento de Física Aplicada da Caltech. Já deve conhecer um pouquinho do meu trabalho. Agora na órbita da maior lua de Júpiter, tirando fotos em alta resolução. (risos)

Episódio 1, Temporada 1, “Pilot” (LORRE; PRADY, 2007)

Nesse diálogo Howard conhece Penny pela primeira vez e tenta conquistá-la, primeiro, por falar em francês com ela e, segundo, por mencionar seu trabalho e a importância dele. A piada, porém, acontece pela maneira que

a vizinha recebe essas investidas que têm o efeito contrário ao esperado pelo cientista, como estranheza, desconforto e repulsa.

E, por último, Rajesh Koothrappali é o imigrante indiano que, após algum tempo de estudo nos EUA, permanece a trabalho e não pretende voltar, mesmo que em determinado momento a família insista que ele retorne ao país e aceite o casamento arranjado pelos pais, um costume comum na cultura indiana. No entanto, Raj não segue costumes indianos – come carne e bebe bebidas alcoólicas -, mas ainda assim é marcado por seu sotaque e traços. Ele busca encontrar uma namorada, mas não consegue se comunicar com as mulheres sem estar bêbado, embora em muitos momentos tenha um relacionamento quase romântico com Howard. Esse personagem é sensível e demonstra certa feminilidade na maneira como cuida das pessoas e as recebe em sua casa, embora tente suprimir esse traço sob os olhares julgadores dos amigos.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Penny (to Raj): So, you guys work with Leonard and Sheldon at the University?	Penny (para Raj): E, aí? Trabalha com o Leonard e o Sheldon na Universidade?
(Raj looks at her, looks back at his food, takes a mouthful).	Raj olha para ela e depois olha de volta para seu prato e enche a boca de comida. (risos)
Penny: Uh, I'm sorry, do you speak English?	Penny: É, me desculpa, você entende o que eu falo? (risos)
Howard: Oh, he speaks English, he just can't speak to women.	Howard: Ah, ele entende, só que não consegue falar com mulheres. (risos)
Penny: Really, why?	Penny: Sêrio? Por quê?
Howard: He's kind of a nerd. Juice box?	Howard: É que... ele é meio nerd. Quer suquinho? (risos)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Podemos ver nesse exemplo a dificuldade de Raj falar com Penny ao conhecê-la. Sua timidez e desconforto é tamanha que o personagem não consegue fazer contato visual com ela, mesmo quando uma pergunta é direcionada especificamente para ele. Penny acha a reação tão adversa que infere a possibilidade do indiano não falar inglês, o que depois será explicado por Howard.

Já no primeiro episódio da primeira temporada, o espectador é apresentado à vizinha dos protagonistas e formará um par romântico com Leonard. Penny traz o estereótipo da garota loira, atraente e popular em oposição ao grupo de amigos do apartamento 4A (SOUSA, 2018, p. 437-438). A personagem é de Nebraska e se mudou para Califórnia em busca de seu sonho de tornar-se atriz, enquanto isso não acontece, ela trabalha no restaurante *The Cheesecake Factory*. No decorrer da série veremos que ela encontrará trabalhos pequenos e vergonhosos como atriz, alguns que criarão conflitos entre ela e Leonard, mas no final acabará sendo convencida pelas amigas a trabalhar em uma clínica farmacêutica. Foi criada pelo pai como se fosse um garoto, “pelo estereótipo dos valores e cultura do Nebraska” numa “família disfuncional” e por isso é muito independente e autossuficiente, o que por muitas vezes deixa Leonard inseguro (SOUSA, 2018, p. 437-438). No entanto, em todos os seus trabalhos ela aparece cometendo erros e sendo negligente, “marcada pelo padrão da loira incompetente” e burra (SOUSA, 2018, p. 438). Porém, Penny demonstra boa desenvoltura em contextos sociais e bom senso, além de facilidade em fazer amizade, algo que falta aos quatro cientistas.

Figura 5 – Penny, interpretada por Kaley Cuoco



Fonte: Divulgação Warner Bros Television e CBS Disponível em: <https://imagoi.com/the-big-bang-theory-penny/> (Acesso em 29/05/2022).

Figura 6 – Personagens principais da primeira temporada



Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/inedita-ou-nao-big-bang-theory-ainda-leva-warner-ao-topo-de-audiencia/> (Acesso em 29/05/2022).

A Doutora em Microbiologia Bernardette Rostenkowski, que aparece na terceira temporada, e a Doutora em Neurobiologia Amy Farrah Fowler, na quinta temporada, assim como Penny, giram em torno dos personagens masculinos e, de alguma maneira, os complementam (Amy é a versão feminina de Sheldon), no entanto, elas também trazem estereótipos da mulher *geek* e *nerd*: enquanto Bernadette associa beleza e inteligência, mas é assertiva demais a ponto de ser agressiva e abrir mão de sua feminilidade; Amy é extremamente inteligente, mas não busca chamar atenção pela aparência, como se beleza e inteligência não pudessem ser associadas ao feminino sem trazer algo ruim como consequência (SOUSA, 2018, p. 439-440). Esse encontro e convivência de pessoas com identidades totalmente diferentes e em oposição será “o principal recurso para o humor da série” e o que levará ao

elemento surpresa ou reviravoltas que causam o riso (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 25).

Figura 7 – Bernadette, interpretada por Melissa Rauch



Disponível em: <https://www.cinemablend.com/television/1537499/why-bernadette-talks-the-way-she-does-on-the-big-bang-theory> (Acesso em 29/05/2022).

Figura 8 – Amy, interpretada por Mayim Bialik³¹



Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2022/03/amy-de-big-bang-theory-defende-atuacao-de-jim-parsons-como-sheldon> (Acesso em 29/05/2022).

Figura 9 – As mulheres de *The Big Bang Theory*



Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/listas/2019/08/big-bang-theory-10-vezes-em-que-invejamos-a-amizade-de-amy-e-penny> (Acesso em 29/05/2022).

³¹ A atriz Mayim Bialik é Ph.D em neurociência na vida real e ficou conhecida na série *Blossom* nos anos 1990.

Como mencionamos anteriormente, a *sitcom* é uma história que se inicia como se audiência estivesse espiando a vida dos personagens no seu cotidiano. Nos deparamos com poucos planos de cena e tudo que sabemos é transmitido pelos diálogos entre os atores. Dessa forma, a escolha do “Pilot” como primeiro episódio analisado é essencial para entendermos a história e como ela é apresentada para o público-alvo. Principalmente que é através desse episódio que os produtores e distribuidores avaliam o potencial mercadológico do programa e decidem a sua continuação.

Esse foi o caso de *The Big Bang Theory* que teve seu primeiro “Pilot” recusado e, por isso, nem foi transmitido pela CBS³². Nele apenas apareciam os personagens Sheldon (Jim Parsons) e Leonard (Johnny Galecki) com personalidades e enredo diferentes. Sheldon era um *nerd* que só pensava em sexo, mulheres e pornografia, ao contrário da personagem virgem, que odeia contato humano e intimidade construído na versão aceita. Além disso, o episódio não incluía os amigos Raj (Kunal Nayyar) e Howard (Simon Helberg), mas a cientista Gilda (Iris Bahr) e uma mulher rude, sem muitos recursos e extremamente imprudente, que eles encontram na rua e levam para passar a noite em seu apartamento, Katie (Amanda Walsh), que representava a garota popular em oposição aos protagonistas.

Para a versão oficial, várias mudanças foram feitas. Howard passou a ser o *nerd* “perverso” que só pensa em mulheres e sexo, mas não é bem-sucedido em ter relacionamentos amorosos; Raj não conseguirá se comunicar com mulheres; Leslie Winkle (Sarah Gilbert) será a colega de trabalho *nerd* que teve um relacionamento com Leonard e Penny (Kaley Cuoco), a vizinha atraente e popular que, ao contrário de Katie, será mais meiga e doce. Algumas características, no entanto, foram mantidas, como a fixação do personagem Sheldon em sentar-se no mesmo lugar e a cena inicial no banco de esperma.

O episódio Piloto oficialmente transmitido pela TV estadunidense apresenta os personagens protagonistas, Sheldon e Leonard. Eles acabam de chegar em uma clínica e irão fazer uma doação de esperma para conseguir um dinheiro

³² O episódio rejeitado foi parar na internet em 2010. (Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2106201013.htm> - acesso em 29/05/2022).

extra e contratar uma assinatura melhor de internet. Nas primeiras falas Sheldon está no meio de explicação teórica sobre física.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: So, If a photon is directed through a plane with two slits in it and either slit is observed it will not go through both slits. If it's unobserved it will, however, if it's observed after it's left the plane but before it hits its target, it will not have gone through both slits.	Sheldon: Se um fóton for projetado num anteparo com duas fendas e cada fenda for observada, ele não vai atravessar as duas fendas. Se não forem observadas, vai. Porém, se ele for observado depois de atravessar o anteparo, mas antes de atingir ao seu alvo, ele não vai ter passado pelas duas fendas.
Leonard: Agree, what's your point?	Leonard: Concordo! Onde quer chegar?
Sheldon: There's no point, I just think it's a good idea for a tee-shirt.	Sheldon: A lugar nenhum. Só acho que é uma boa ideia para uma camiseta. <i>(risos)</i>

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Figura 10 – Sheldon e Leonard no banco de esperma



Disponível em: <https://postimg.cc/f3BbscD4> (Acesso em 29/05/2022).

A partir desses diálogos o público é apresentado às principais características que aparecerão durante toda a série. Também conhecemos Penny, que acaba de se mudar para o apartamento ao lado dos dois

pesquisadores, e os amigos *nerds/geeks* Raj e Howard, que sempre irão ao apartamento de Sheldon e Leonard para comer comida Tailandesa, jogar videogame e assistir a programas relacionados ao mundo *geek/nerd*.

Em 2010, a série se tornou a quinta mais assistida por adultos entre 18 e 49 anos nos EUA, atingindo bons resultados similares a *Seinfeld*, *Friends* e *Two and a Half Men*. O programa inclusive ultrapassou a audiência da última temporada da série *Lost*, que traria o desfecho da longa trama há muito desejado pelos fãs. Nesse mesmo ano, com a grande lucratividade da distribuidora Warner, os atores protagonistas Jim Parsons, Johnny Galecki e Kaley Cuoco negociaram um aumento de 285%, ganhando US\$250 mil por episódio cada um.³³

Figura 11 – Grupo de protagonistas da primeira temporada em cena no apartamento de Leonard e Sheldon



Fonte: CBS Disponível em: <https://tvline.com/gallery/the-big-bang-theory-pilot-photos/> (Acesso em 29/05/2022).

Figura 12 – Cena do último capítulo da série

³³ **Nerd antissocial vira estrela de seriado**, *Folha Ilustrada*, 27 jun 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2706201008.htm> (Acesso em 30/05/2022).



Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/17/cultura/1558080581_376981.html
(Acesso em 21/06/2022)

Segundo os produtores, a série foi idealizada para que ríssemos com os *geeks* e não deles, de maneira que mostrasse de forma positiva a personalidade dos personagens e tornasse suas vidas interessantes (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 38-39). Porém, os efeitos de humor dos personagens *geeks* não serão intencionais, e sim dos seus *hobbies* estranhos; piadas mal sucedidas, por causa da necessidade de conhecimento científico para compreendê-las; um ótimo conhecimento teórico, mas grande dificuldade em colocar isso em prática; hábitos infantis, como colecionar *cards* e interesse em fantasias e objetos de personagens de HQs; além de inabilidade em reconhecer coisas óbvias, como falas que podem ofender ou regras de conduta social. (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 39-41).

Penny, ao contrário, consegue fazer piadas bem-sucedidas, principalmente direcionadas ao comportamento estranho dos personagens *geeks* (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 42). A forma de humor que ela mais domina é o sarcasmo que, por vezes, não é compreendido por Sheldon, uma dinâmica que também produzirá efeitos de humor durante a série (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 42).

Além do sarcasmo, a ironia será muito utilizada durante a série apenas pela vizinha dos *nerds*. No entanto, Penny usará essa estratégia linguística exclusivamente para o humor, enquanto os personagens *geeks* a usarão para indicar o quão absurdo são algumas situações (MAHDALIKOVÁ, 43-44).

Para auxiliar no melhor entendimento do estereótipo sobre o *nerd/ geek*, explorado para o desenvolvimento das piadas, faz-se necessário entender essa

identidade e o porquê os produtores e roteiristas de *sitcom* se interessaram tanto nela.

3.1 Identidade *geek* e *nerd*

Uma rápida busca na internet com os termos *nerd* e *geek* nos levam diretamente a diversos tipos de definições e até testes para se saber a qual grupo pertence ou mesmo para diferenciar os usos de um e outro. Entretanto, as características se cruzam, pois ambos são fãs de *Star Wars*, *Star Trek* ou *De Volta Para o Futuro*; curtem tecnologia e entendem de sistemas operacionais (se preferem *Windows* ou *Linux*); gostam de jogos de tabuleiro e virtuais, feiras medievais e *cosplay*; se dedicam profundamente a um assunto para aprender sobre ele e gostam de colecionar alguma coisa, já que levam seus *hobbies* muito à sério; além de passar seu tempo livre com sudokus e palavras-cruzadas.

Se buscarmos a origem das palavras *geek* e *nerd*, mesmo que não possamos ter certeza de quando seu uso realmente começou, entenderemos o porquê seus sentidos são associados com alguém tão deslocado dos costumes sociais. É possível que ambas tenham vindo de termos ingleses, e alemão no primeiro caso, que significam “louco” ou “bobo” (*geck*; *gek*; *nert*) (CIRIACO, 2021).

Antes relacionado a artistas de circo e depois a alguém estranho, *geek* passou a ser definido “como um entusiasta ou especialista em tecnologia, ou, de forma mais genérica, alguém que demonstra grande interesse em atividades ou assuntos específicos” (CIRIACO, 2021). Já o (a) *nerd* sempre foi associado (a) a alguém estudioso (a) e inteligente, mas sem nenhuma “desenvoltura social” (CIRIACO, 2021). Da mesma forma, Vrooman et al. (2018, p. 47) afirmam que uma pesquisa na internet ou em bases de dados online mostram que a tendência é considerar o *geek* alguém ativo, um usuário, enquanto o *nerd* seria alguém passivo.

Há também outras teorias a respeito da origem do termo *nerd*, mostradas por Danielle Galvão (2009) em seu artigo na Revista *Intr@ciência*. Em uma delas, a palavra teria sido inventada pelo escritor Theodore Seuss Geisel em 1950 na sua obra *If I Ran to the Zoo*. Nesse romance, *nerd* descreve um ser

humano alto, magro e vesgo. Outra explicação dada pela autora é que a palavra foi usada pela primeira vez para designar um grupo de pesquisadores no laboratório *Northern Electric* no Canadá que passavam as noites na Divisão de Pesquisa e Desenvolvimento (*Research and Development*), assim a sigla utilizada para nomear os cientistas seria N.E.R.D - *Northern Electric Research and Development*.

Galvão (2009, p. 35) ainda acrescenta que o termo passou a ser usado de forma pejorativa para se referir aos jovens que passavam o tempo livre estudando em casa. Segundo ela, esse comportamento foi incentivado por muitos pais que temiam que os filhos se envolvessem com a comunidade *hippie* e outros movimentos que traziam a ideia do sexo livre, protestos e uso de drogas. Porém, Patrícia Matos dos Santos (2014, p. 30) já mostrará que os movimentos contraculturais trouxeram mudanças significativas na rotina de trabalho dos *nerds*, como a flexibilização de horas e mistura de lazer ao ambiente de trabalho. A exemplo disso, empresas como o *Google* contam com sala de jogos e esportes, e até lugares para dormir para seus funcionários.

Embora pareça não haver muitas diferenças entre os dois termos³⁴, muitos preferem ser considerados apenas *geek* ou *nerd*, mas também há quem se autodenomine os dois (CIRIACO, 2021). Ambos os grupos compartilham algumas características, como a inaptidão para práticas sociáveis e aparência estranha, além de ter um grande interesse na cultura pop – HQs, *games*, filmes etc. *Nerds* vestem roupas fora de moda, têm interesse em tecnologia e são imersos nesse mundo. Tanto *geeks* como *nerds* são extremamente inteligentes e compartilham *hobbies* específicos, normalmente relacionados à ciência (MAHDALIKOVÁ, 2014, p. 22). Essa confusão entre os termos, para Vrooman et al. (2018, p. 48), ocorreu por conta da crítica popular que com frequência descrevia o *nerd* da mesma forma que o *geek*, além de provavelmente ser o resultado da natureza visceral do entretenimento que tornou comum o termo na cultura popular.

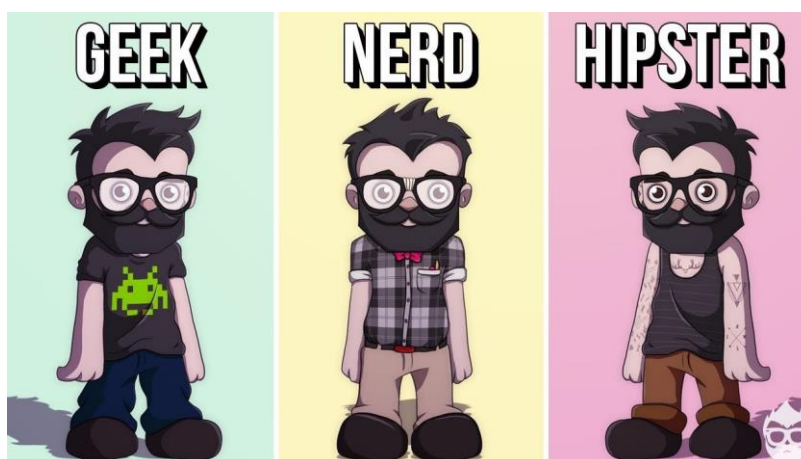
³⁴ O site *Hypeness* publicou em 05/01/2012 um infográfico feito pelo site *Masters in It* que mostrava as diferenças entre *geeks* e *nerds*. Não há, entretanto, um consenso a respeito do que os diferencia com alguma certeza, pois existem muitas características compartilhadas entre os dois grupos. (Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2012/01/infografico-mostra-a-diferenca-entre-nerds-e-geeks/> - Acesso em 21/06/2022).

Figura 13 – Representação do estilo *nerd*



Crédito: nenadaksic – Fotolia; Direitos autorais: Hasselblad H3D. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/literatura/noticia/10-livros-que-todo-nerd-ja-leu> (Acesso em 21/06/2022).

Figura 14 – Diferença entre os estilos *nerd* e *geek*



Disponível em: <https://www.geeklando.com.br/o-que-e-geek-diferenca-de-geek-e-nerd/> (Acesso em 21/06/2022)

De maneira geral, o jovem *nerd* ou CDF (Cabeça de Ferro), sempre se referiu a pessoas com inteligência acima da média, talvez com boas notas na escola, mas com a incapacidade de serem sociáveis e até populares. De acordo com Santos (2014, p. 22,23), esse estereótipo se construiu e se popularizou por meio do cinema e da TV com séries e esquetes de programas de humor nos EUA a partir dos anos 1970, como o filme “A Vingança dos Nerds” (1989), em que os três protagonistas criavam sua própria fraternidade para não se sentirem rejeitados, longa que inclusive popularizou o termo *nerd* no nosso país. Assim, por meio dos recursos audiovisuais, a representação do

nerd se consagrou no imaginário popular como alguém desengonçado, fora de moda, tímido e com óculos de grau de hastes grossas e lentes “fundo de garrafa”.

Figura 15 – Filme “A Vingança dos Nerds”



Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-31978/> (Acesso em 21/06/2022)

Dessas narrativas, a maioria se dava no contexto *high school*, especialmente por conta das tensões do convívio social, necessidade de pertencimento a um grupo e relações com o sexo oposto que são mais latentes na puberdade (SANTOS, 2014, p. 23). Para o *nerd/geek*, se enturmar era uma das suas principais dificuldades na escola, pois seu comportamento era diferente dos demais, o que o tornava alvo de *bullying* pelos alunos valentões e populares. No entanto, seu desejo sempre foi fazer parte do grupo *descolado*.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Penny: So, I know this goes without saying, but if either of you tell Leonard you helped me rewrite this paper, I will beat you both with a bag of oranges.	Penny: Então, se vocês contarem pro Leonard que me ajudaram a reescrever o trabalho. Eu vou bater em vocês com um saco de laranjas. (risos)
Amy: Understood.	Amy: Entendido.
Bernadette: Got it.	Bernadette: Tá legal!
Amy: Understood.	Amy: Entendido.
Penny: Now, ladies, we got a B-minus on this paper. I think if we put our heads together, on	Penny: Agora, meninas tiramos B menos nesse trabalho. Acho que se nos esforçarmos um

the next one we could get an A.	pouco mais podemos tirar um A no próximo.
Bernadette: Uh, but we got you a B-minus on purpose to make it believable.	Bernadette: <u>Mas essa nota foi de propósito pra ficar convincente.</u> (risos)
Penny: Believable? You saying I'm not smart?	Penny: Convincente? <u>Tá me chamando de burra?</u> (risos)
Bernadette: No, no!	Bernadette: Não, não!
Amy: You're smart.	Amy: É inteligente! (risos)
Penny: That's better.	Penny: Melhorou! (risos)
Amy: I feel like I'm in high school again.	Amy: Me sinto na escola de novo.
Bernadette: Yeah, doing the prom queen's homework so she'll like us.	Bernadette: <u>É, fazendo os deveres da rainha do baile pra ela gostar da gente.</u> (risos)
Amy: I know. It's finally working.	Amy: Eu sei, <u>finalmente deu certo.</u> (risos)

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

No trecho acima, retirado do episódio 6 da sexta temporada *The extract obliteration*, é possível notar a dinâmica que envolve muitas narrativas juvenis norte-americanas. Para ser aceito no grupo popular e, de certa forma, obter o reconhecimento e respeito na escola, o *nerd* busca usar suas habilidades nos estudos para mostrar-se útil para a *cheerleader* e rainha do baile ou para o atleta, também rei do baile. No entanto, o que sempre ocorria era a rejeição por parte desses grupos que apenas se aproximavam do *nerd/geek* quando precisavam fazer um trabalho ou conseguir a resposta da prova. Na cena em questão, a comicidade é explorada a partir da repetição desse comportamento recorrente no *high school*, mas que ocorre na vida adulta, muito tempo após esse período. Porém, nessa situação as mulheres *nerds* Amy e Bernadette conseguiram tornar-se amigas da garota popular Penny, o que as leva a pensar que a estratégia que não dava certo na escola, finalmente surtiu o efeito que queriam apenas anos depois.

Esse acontecimento não se repete no Brasil, mas está na memória dos brasileiros pelo contato constante com a cultura americana, especialmente em produtos audiovisuais. Os *nerds* fazem o dever de casa e passam cola para os garotos populares em troca de favores ou para não serem agredidos. A ação da Penny nesta cena é intimidadora e autoritária, como um *bully* – o valentão. A piada está nessa maneira de se comportar mesmo não estando mais no

Ensino Médio. Isso já poderia ser inferido antes mesmo de Amy constatar a situação.

Essa aceitação já aparecia nos anos 1980, em que o personagem era reconhecido como um *expert* em computadores e tudo que envolvesse tecnologias, porém a visão negativa sobre os *geeks/nerd* só começou a mudar a partir dos anos 1990 e 2000 com os avanços tecnológicos que demandavam maior presença dessas pessoas no mercado de trabalho. De acordo com Galvão (2009, p. 35-36), o *nerd* se torna popular por vivermos atualmente na sociedade da informação, isso significa que “o acúmulo de informações vale mais do que bens materiais” e a expertise tecnológica mais que aptidões físicas. Assim, o que vai contribuir para o desenvolvimento econômico de um país será a tecnologia atrelada ao capitalismo.

Essa reviravolta trouxe um interesse maior do mercado que passou a oferecer mais produtos voltados para o público *geek* e *nerd*, entre eles camisetas de super-heróis, videogames, jogos de tabuleiro e conteúdo audiovisual como adaptações de HQs. Isso inclui o mercado da moda que, em 2013, passou a adotar o termo *geek chic*³⁵ tornando o estilo *nerd/geek* sinônimo de elegância e tendência para o que antes era considerado desleixo e falta de bom senso nas escolhas de roupas (SANTOS, 2014, p. 12). É nesse panorama que a *sitcom The Big Bang Theory* é lançada em setembro de 2007, com um enredo considerado inovador e sem precedentes na indústria audiovisual.

Figura 16 – Moda *nerd* e *geek* feminina

³⁵ É muito comum encontrar dicas de moda para se vestir como um *nerd*, como podemos ver no artigo “Como se vestir como um *nerd*”. Disponível em: <https://beleza.umcomo.com.br/artigo/como-se-vestir-como-um-nerd-19347.html> (Acesso em 21/06/2022).



Disponível em: <https://br.pinterest.com/cacauariano/geek-chic/> (Acesso em 21/06/2022)

Figura 17 – O *geek chic* para homens



Disponível em: <https://modaparahomens.com.br/o-estilo-geek-chic/> (Acesso 21/06/2022)

Exemplo disso foi a criação do dia do Orgulho Nerd em 2006 pelo espanhol Germán Martínez, conhecido como Señor Buebo e escritor do livro *Orguloso de Ser Friki*. Segundo ele, tudo começou em um fórum online do universo Marvel, marca famosa por suas HQs de super-heróis, onde houve uma discussão sobre o termo *nerd*, pois alguns usuários se identificavam com a palavra e outros consideravam isso um insulto. A partir disso, Buebo teve a ideia de criar o site do Dia do Orgulho Nerd para organizar comemorações e conseguir descontos em livrarias e lojas especializadas.

Já no primeiro ano o evento foi bem-sucedido, principalmente pela divulgação do jornal “El País” que trouxe uma matéria de capa no suplemento de lazer. No dia 25 de maio de 2006, data escolhida a partir do dia de estreia do primeiro filme Star Wars (25 de maio de 1977), o itinerário de ônibus em Madri precisou ser mudado por conta de tantas pessoas reunidas na praça *Callao*. Logo depois a comemoração se espalhou pelo mundo, tornando-se uma data muito lucrativa para empresas voltadas para a cultura *geek* e *nerd*. A data ainda coincidiu com uma tradição organizada por fãs do britânico Douglas Adam, escrito da série “O Guia do Mochileiro das Galáxias”. Após a morte do autor em 11 de maio de 2001, os fãs levaram uma toalha amarrada às suas bolsas ou ombros para homenageá-lo em 25 de maio do mesmo ano. Isso porque a toalha, nos livros da série, era um meio indispensável para viajar pelo espaço. De maneira que ambos os eventos são direcionados para o mesmo público, o que motiva muitos varejistas a anunciar promoções e “super” descontos em cadeiras *gamers*, *smartphones*, consoles de videogames e computadores.³⁶

Para Patrícia Santos (2014, p. 20), porém, a ascensão da cultura *nerd* vai além da revolução tecnológica e popularização da internet. Segundo a autora, o Vale do Silício fez surgir

novos meios de produção alinhados com a fase atual do capitalismo, dando origem à figura do prodígio tecnológico: o empresário nato e trabalhador ideal que não vê fronteiras entre seu *hobby* e um negócio bilionário, com jornadas de trabalho incansável, porém flexível, tendo aprendido suas lições mais valiosas com seus companheiros de infância – os *videogames* – e muitas vezes abandonando pela metade cursos promissores em Harvard (SANTOS, 2014, p. 20. **Grifo da autora**).

Embora o *nerd* seja considerado *cool*, ainda é alvo de rejeição e chacota. Prova disso é a pesquisa realizada por Vrooman et al. (2018) que analisou a recorrência das palavras *geek* e *nerd* em postagens no *twitter*. Segundo os autores, os elementos verbais e tecnológicos do uso de *geek* são relacionados ao mito do *hacker*, o herói que salva o mundo virtual e real por meio dos seus

³⁶ **Entenda como surgiu o Dia do Orgulho Nerd, comemorado nesta quarta.** Folha de S.P., 25 maio 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/05/entenda-como-surgiu-o-dia-do-orgulho-nerd-comemorado-nesta-quarta.shtml> Acesso em: 19/06/2022.

conhecimentos em tecnologia (VROOMAN ET AL., 2018, p. 52). Esse termo, ainda de acordo com o artigo, aparece, em sua maioria, em anúncios de produtos tecnológicos. Isso ilustra a carga semântica positiva que envolve seu uso. Porém, uma comparação entre *tweets* em inglês, espanhol e português, especificamente na América Latina, mostraram que essa ideia de herói tecnológico não passou das fronteiras dos Estados Unidos. A respeito disso, podemos afirmar que esse cenário vem sofrendo mudanças nos últimos cinco anos com a produção de séries como *Stranger Things*, transmitida pela plataforma de *streaming* Netflix, que apresenta os *nerds* como heróis da trama e conseguem salvar o mundo a partir dos seus conhecimentos sobre biologia, física, tecnologia e, principalmente, por suas habilidades e práticas no jogo *Dungeons and Dragons* (D&D), jogo preferido pelo público *nerd* que foi criado durante os anos 1970 e é considerado o início dos jogos de RPG (*Role Playing Game*). Inclusive, é a partir do jogo que os personagens nomeiam os monstros que aparecem na cidade de Hawkins dos anos 1980, no estado de Indiana, e desvendam os poderes e pontos fracos dos inimigos.

Figura 18 – Poster de divulgação da série *Stranger Things*



Disponível em: <https://cinpop.com.br/stranger-things-executivos-da-netflix-choraram-com-a-historia-da-5a-temporada-346802/> (Acesso em 23/06/2022)

Por outro lado, Vrooman et al. (2018, p. 52) se surpreenderam com as estatísticas de significância de *nerd*, pois as únicas categorias recorrentes eram relacionadas a insultos, piadas e referências sobre o ambiente escolar. E, ao analisar os *tweets* de língua não-inglesa, o termo era apenas relacionado a

trabalhos de escola, enquanto havia muitos de língua inglesa de usuários em idade escolar que se referiam a habilidades e/ou compromissos exigidos na escola. Nesse caso, ser *nerd* não é uma característica desejável e até considerada como um insulto. Para Vrooman et al., é mais fácil ser chamado de *nerd* do que alguém se identificar como tal.

Vrooman et al. (2018, p. 57) observam em algumas frases um fenômeno que eles chamam de *Nerd Gasm*. Isso traz em si referências a drogas e sexo, como se ser *nerd* fosse uma necessidade biológica e, ao mesmo tempo, falta de controle que dá prazer ao ser performada. Se trata de um estado parecido com a excitação sexual que pode ser vergonhosa, incontrolável e indesejada, porém, os autores perceberam que as postagens não eram um pedido de ajuda, e sim um tipo de celebração irônica de quando seu lado *nerd* aparece, como nos exemplos a seguir retirados do artigo.

(1) I get a nerd Boner when I think about halo 5 and Star Wars battlefront.³⁷

(2) This makes the geek in me so happy.³⁸

Os autores compreenderam que, nessas situações, *nerd* não é a personalidade por completo de alguém, mas parte dela que pode ser liberada por meio de algum gatilho. Assim, o *Nerd Gasm* é almejado pelas diversas mídias em seu público, cujas expectativas e autocontrole são confundidos para que liberem seu *nerd* interior.

Quando isso acontece e pode ser observado, os autores encontraram *tweets* que sugerem a inabilidade de alguém agir como adulto ou um ser racional, pois deixou transparecer sua “nerdice”. Contrapondo a isso a lenta liberação do *nerd/geek* interior por meio de piadas e ironia, como uma identidade que emerge, entretêm e depois é colocada de volta ao seu lugar, ou seja, o humor seria uma maneira de torná-lo racional e de fácil autocontrole (VROOMAN ET AL., 2018, p 57, 59).

³⁷ Eu tenho uma ereção *nerd* toda vez que eu penso nas batalhas de *Halo 5* e *Star Wars*.

³⁸ Isso faz o *geek* em mim tão feliz.

Percebemos aqui uma estreita relação entre a identidade *geek* e *nerd* e o humor. Vejamos, então, como uma *sitcom nerd* norteamericana, aclamada e muito premiada em seu país de origem, foi recebida no Brasil.

3.2 *The Big Bang Theory* no contexto brasileiro

No Brasil, a estreia da série *nerd* aconteceu apenas dois meses após à norteamericana, porém, para o público restrito da TV paga, de maneira que o conteúdo era legendado. Paralelamente a isso, fãs e grupos de *fansubs* já disponibilizavam gratuitamente na internet os episódios com a legenda em português brasileiro num pequeno intervalo de horas após a transmissão na TV estadunidense.

Já o acesso à série dublada foi só possível cerca de quatro anos depois, quando a emissora brasileira aberta SBT (Sistema Brasileiro de Televisão) comprou um pacote da Warner Bros em 2011, que incluía *The Big Bang Theory*, entre outras séries famosas e animações³⁹, para a celebração do aniversário de 30 anos do canal⁴⁰. Em entrevista por e-mail a Dilma Machado (2016, p. 44-45), Teresa Elias, sócia-proprietária da empresa carioca de dublagem Cinevídeo, responsável pela versão brasileira do seriado, comenta que, nesses casos em que a distribuidora já vendeu os direitos para o canal antes da dublagem, o estúdio é incentivado a entrar em contato com a emissora para a escolha das vozes, títulos, nomes adaptados, entre outras decisões importantes.

Antes da série ser disponibilizada para a TV aberta, já haviam sido lançados os DVDs da primeira e segunda temporada do programa em 2010 apenas com a legenda em português disponível. Além disso, a crítica brasileira elogiava o programa desde a sua estreia na *Warner Channel* do Brasil por trazer uma temática diferente do que comumente era tratado, como séries policiais, sobre advogados ou médicos. Por isso, como mencionado anteriormente, muitos colunistas acharam a *sitcom* inovadora com piadas

³⁹ **Outro Canal: SBT compra novo pacote da Warner**, *Folha Ilustrada*, 28 jul 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2807201103.htm> (Acesso em 02/06/2022).

⁴⁰ **SBT estreia Big Bang – A Teoria**, *Folha de S.P.*, 20 ago 2011 (Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/sbt-estreia-big-bang-8211-a-teoria/> - Acesso em: 12/07/2022).

inteligentes e boas sacadas, enquanto outros acreditavam ser uma ridicularização dos cientistas, pois os apresentavam de uma maneira estereotipada. Como o colunista Marcelo Gleiser, da Folha de S.P.⁴¹, chamou atenção para o grande interesse em personagens cientistas na época. Porém lamentou a imagem que a TV passava a respeito deles. Segundo o crítico, a imagem do cientista é de um pateta, neurótico, afeminada, “incapaz de funcionar socialmente ou de ter relações interpessoais normais”. Essa imagem distorcida, então, criaria as situações de humor que se vê em *The Big Bang Theory*, como no trecho a seguir.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Well, I don't think you have a shot there. I have noticed that Lesley Winkle recently started shaving her legs. Now, given that winter is coming one can only assume that she is signalling sexual availability.	Sheldon: Você não tem chance com ela. (risos) Eu reparei que a Lesley Winkle começou a raspar as pernas. Agora, como o inverno está chegando, <u>eu acho que esse comportamento sinaliza disponibilidade para o sexo.</u> (risos)
Howard: I don't know, you guys work in the same lab.	Howard: Vocês trabalham no mesmo laboratório.
Leonard: So?	Leonard: E daí?
Howard: There are pitfalls, trust me, I know. When it comes to sexual harassment law I'm... a bit of a self-taught expert.	Howard: Pode ser constrangedor, confie em mim, eu sei. Quando se trata de leis de assédio sexual, eu sou quase... um expert autodidata. (risos)
Leonard: Look, Howard, if I were to ask Lesley Winkle out it would just be for dinner, I'm not going to walk into the lab, ask her to strip naked and dance for me.	Leonard: Howard, se eu fosse chamar a Leslie Winkle pra sair, seria só pra jantar. Eu não vou chegar no laboratório e pedir pra ela fazer um strip-tease pra mim.
Howard: Oh, then you're probably okay.	Howard: Aaah, então você vai ficar bem. (risos)

⁴¹ **A vingança dos Nerds**, *Folha Ilustrada*, 27 jun 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2706201007.htm> (Acesso em: 31/05/2022).

Episódio 3, Temporada 1, “The Fuzzy Boots Corollary” (LORRE; PRADY, 2007)

Jim Parsons, ator que interpretava Sheldon Cooper, um dos protagonistas da série, comenta em entrevista à *Vulture*⁴² em 2015 o quão surpreso ficou ao visitar Roma e ser mais reconhecido por turistas brasileiros que pelos próprios, italianos. Isso fez ele pensar que, ou a legendagem brasileira era muito boa que conseguia transmitir os jargões científicos, ou a série tinha um visual atrativo e consistente.⁴³

Independente do fator que tenha sido decisivo para o sucesso da série, o público brasileiro permaneceu assistindo *The Big Bang Theory*, inclusive anos após o seu encerramento. No ano da última temporada da série, em 2019, a Warner exibiu maratona de episódios do programa e atingiu o primeiro lugar de audiência das TVs pagas, ficando em quinto, se incluirmos as TVs abertas no ranking. Dois anos depois, no terceiro trimestre de 2021, TBBT foi o programa mais visto por jovens de 25 a 34 anos nesse mesmo canal pago, com um aumento de 80% em comparação com a audiência do primeiro trimestre desse ano. A série também fez sucesso com as faixas etárias de 18 a 34 anos e 18 a 49 anos, tendo um aumento de 33% e 25% de audiência respectivamente.⁴⁴

Na TV aberta, porém, a transmissão da série foi interrompida várias vezes por conta da baixa audiência. Após sua estreia em 2011, o programa durou duas semanas no ar, tendo exibido apenas quatro episódios no horário

⁴² ***The real reason The Big Bang Theory was so successful according to Jim Parsons***, *Looper*, 2022 (Disponível em: <https://www.looper.com/845470/the-real-reason-the-big-bang-theory-was-so-successful-according-to-jim-parsons/> - Acesso em 12/07/2022).

⁴³ É interessante mencionar que o ator nem considerou a dublagem no Brasil, talvez por achar que essa modalidade, por demandar mais recursos, não seja a preferida ou não esteja disponível em nosso país. Outra situação parecida foi uma entrevista de Jacqueline Mazarella a um podcast. Ao comentar que tinha muitos fãs brasileiros que a acompanhavam no *instagram*, os apresentadores tentaram entender como a série fez tanto sucesso entre esse público, já que a dublagem provavelmente os impediria de reconhecer sua voz. Jacqueline então pressupôs que o acesso seria por meio da legenda, logo depois da apresentadora comentar sobre a dublagem ser mais cara e por isso preterida quando comparada aos custos da legendagem (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QiHy3zSFXAk> – Acesso em 12/07/2022).

⁴⁴ ***‘The Big Bang Theory’ ainda é o programa mais visto por jovens na Warner***, *Folha de S.P.*, 22 ago. 2021 (Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/cristina-padiglione/2021/08/the-big-bang-theory-ainda-e-o-programa-mais-visto-por-jovens-na-warner.shtml> - Acesso em: 12/07/2022).

Inédita ou não, ‘Big Bang Theory’ ainda leva Warner ao topo de audiência, *Folha de S.P.*, 06 fev 2019 (Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/inedita-ou-nao-big-bang-theory-ainda-leva-warner-ao-topo-de-audiencia/> - Acesso em: 12/07/2022).

nobre do SBT, às 20h15. A emissora apresentou de dois a três pontos na audiência em comparação com a novela das oito da Globo e o programa “O Melhor do Brasil” na Record⁴⁵.

No ano seguinte, em 12 de novembro de 2012, a série voltou à programação do SBT, mas, dessa vez, com transmissões de madrugada após o jornal da meia-noite e da série *Two and Half Men* (Dois homens e meio) também produzida por Chuck Lorre e distribuída pela Warner. Nesse retorno, TBBT passou mais tempo no ar até anunciarem sua interrupção dois anos depois, em 2014, para a estreia do programa “Okay Pessoal!” do apresentador Otávio Mesquita. Porém, após muitos protestos dos fãs que acompanhavam as duas séries, o canal voltou atrás dois dias depois e anunciou que apenas diminuiria o tempo de transmissão de ambas *sitcoms*⁴⁶, sendo descontinuadas em 2016.

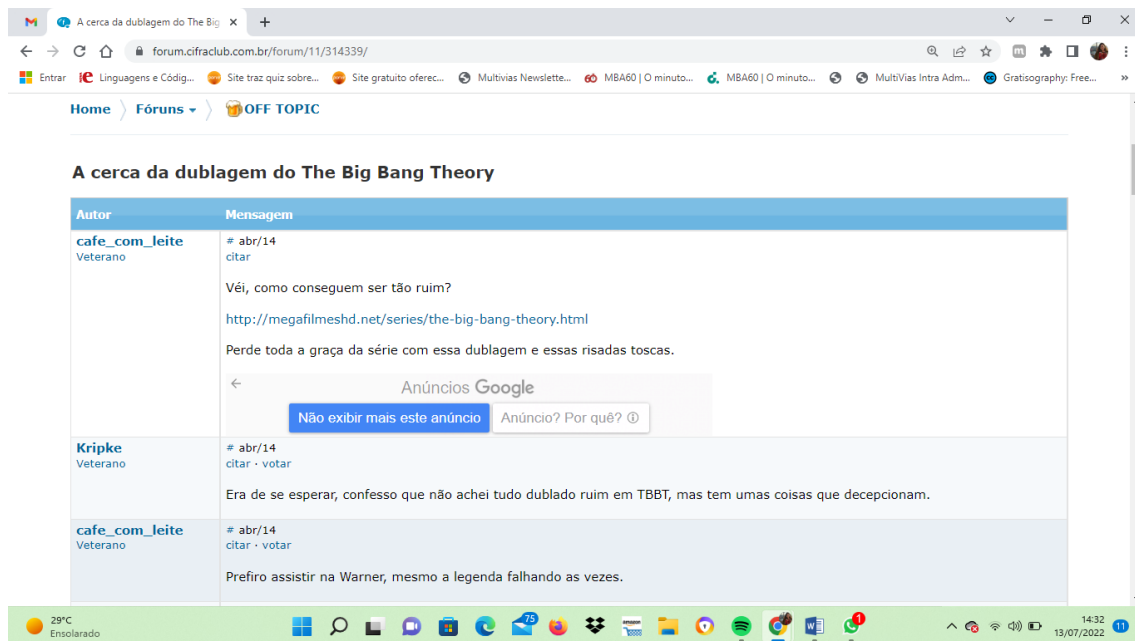
Durante esse período, muitos fãs comentavam em postagens de fóruns na internet a insatisfação que tinham com a versão brasileira. As principais reclamações eram a respeito da escolha das vozes para os personagens e da domesticação intrínseca à dublagem, como mencionado no Capítulo 2.1.

Figura 19 - Tópico de discussão sobre a dublagem da série The Big Bang Theory em um fórum de cifras musicais

⁴⁵ **The Big Bang Theory deixa a grade do SBT**, *Veja*, 01 set 2011 (Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/the-big-bang-theory-deixa-a-grade-do-sbt/> - Acesso em : 12/07/2022).

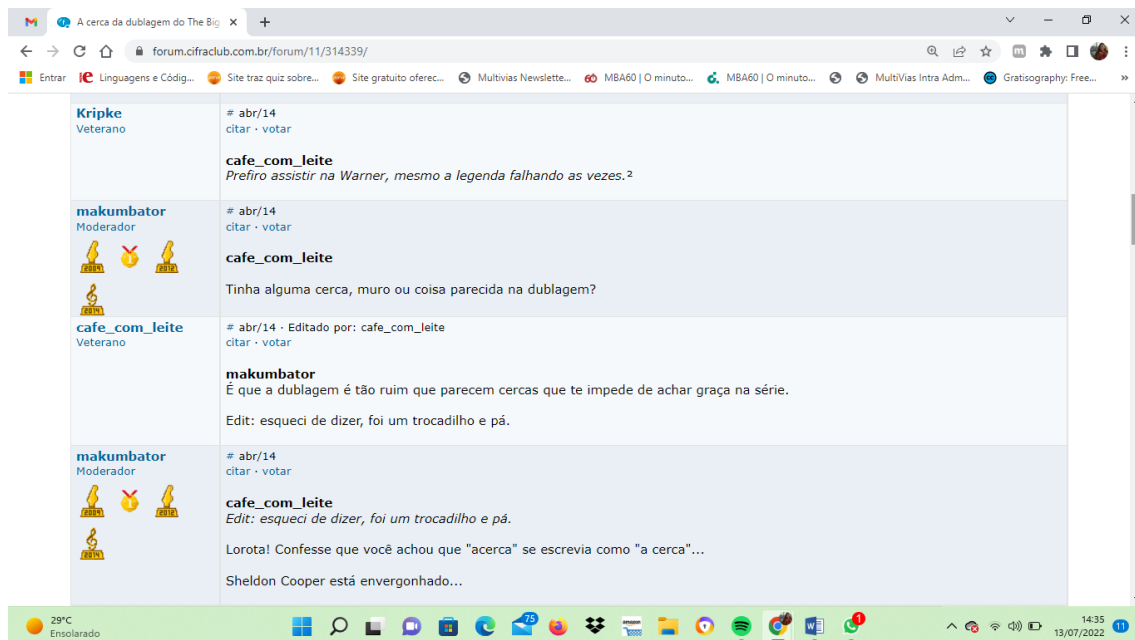
⁴⁶ **SBT tira do ar ‘Big Bang Theory’ para estreiar programa de Otávio Mesquita**, *Folha de S.P.*, 8 abr 2014 (Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/04/1437621-sbt-tira-do-ar-big-bang-theory-para-estreiar-programa-de-otavio-mesquita.shtml> - Acesso em: 13/07/2022).

SBT mantém ‘The Big Bang Theory’, mas diminui faixa de seriados na madrugada, *Folha de S.P.*, 10 abr 2014 (Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2014/04/1438566-sbt-mantem-the-big-bang-theory-mas-diminui-faixa-de-seriados-na-madrugada.shtml> - Acesso em: 13/07/2022).



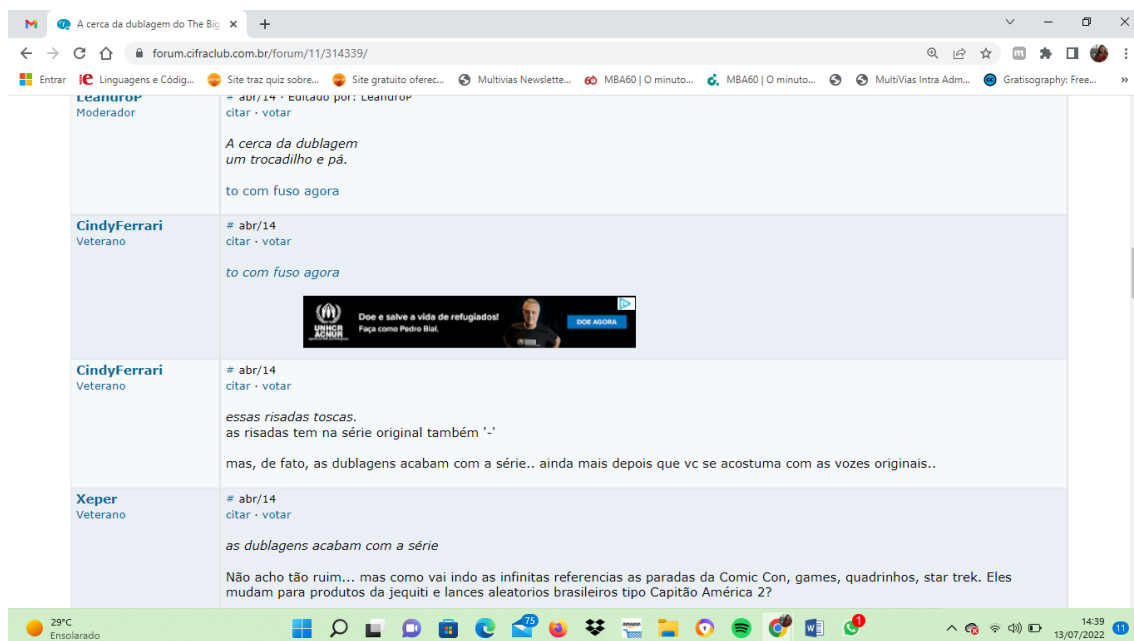
Fonte: <https://forum.cifraclub.com.br/forum/11/314339/>

Figura 20 - Tópico de discussão sobre a dublagem da série The Big Bang Theory em um fórum de cifras musicais (continuação)



Fonte: <https://forum.cifraclub.com.br/forum/11/314339/>

Figura 21 - Tópico de discussão sobre a dublagem da série The Big Bang Theory em um fórum de cifras musicais (continuação 2)



Fonte: <https://forum.cifraclub.com.br/forum/11/314339/>

Essa é só uma das muitas críticas à dublagem brasileira que circularam pela internet. Antes mesmo desse tópico ser postado, em 2011, o blog “Nossa Versão”, direcionado ao público que gosta dessa modalidade, publicou um artigo defendendo o trabalho dos dubladores e diretores de dublagem em *The Big Bang Theory* contra as ferrenhas críticas de fãs da série que preferiam a versão legendada. O artigo valoriza o árduo trabalho envolvido em um estúdio de dublagem e até supõe que o estranhamento dos fãs seja por conta do costume com a voz original dos personagens e também porque os dubladores dos protagonistas dublaram muitas mídias para o público infantil, o que dá impressão de que os atores estão com “voz de criança”. Outra reclamação que o texto levanta argumentos contra é sobre a perda de algumas piadas, a qual o autor responde que:

“[...] imaginem uma série como *Big Bang Theory*, cujos personagens abordam muitos termos científicos, com palavras imensas e complicadas! Quem consegue ler toda aquela loucura, na maior tranquilidade *[sic]*? Sei que alguns conseguem, mas são minoria. Além do mais, como se trata de um *sitcom*, há muitas referências restritamente ao universo americano, ou seja, só coisas que eles lá entendem. Como um brasileiro vai compreender? A pessoa só vai entender que foi uma piada por causa das claquês. E fim de papo.” (**Aaaarg! Põe**

a legenda aí!!!!, Nossa Versão, 27 dez 2011. Disponível em: <https://blognossaversao.wordpress.com/2011/12/27/aaaarg-poe-a-legenda-ai/> - Acesso em: 13/07/2022)

O mesmo blog posta no ano seguinte a resposta de uma seguidora que discorda do artigo publicado e considera que “as vozes brasileiras da maioria dos personagens principais não ficaram boas”, além de criticar a postura dos diretores de dublagem, distribuidores e representantes de grandes estúdios por selecionarem os dubladores “de forma aleatória” e “não seguir os bonecos” (nome dado a uma voz fixa para um ator ou atriz). Em um dos trechos da carta, a fã relata o seguinte:

“[...] assisti toda a primeira temporada da série toda legendada, pois só havia o áudio original nos DVDs que loquei. Quando passei para a segunda temporada, e vi como ficaram as vozes na dublagem carioca, mudei logo para a legenda. Achei terrível. Como eu disse, sou muito fã do Manolo Rey e do Nader, mas eles, nem a bilhões de anos luzes *[sic]* ficaram perfeitos para o Howard e para o Leonard. As vozes dos atores originais são bem mais graves e os personagens, na versão dublada, ficaram muito mais bobões que o normal.” (**AOS DISTRIBUIDORES E DIRETORES DE DUBLAGEM – Fã critica artigo sobre The Big Bang Theory**, Nossa Versão, 14 mar 2012. Disponível em: <https://blognossaversao.wordpress.com/2012/03/14/aos-distribuidores-e-diretores-de-dublagem-fa-critica-artigo-sobre-the-big-bang-theory/> - Acesso em: 13/07/2022)

Os relatos acima mostram talvez um dos motivos da série não ter chamado tanto a atenção do público na TV aberta, mas ainda ser uma das mais assistidas na TV paga. Entretanto, não pretendemos tomar partido nesse debate, por se tratar de uma discussão que precisa ser balizada em muitos elementos teóricos, os quais não será possível abordar apenas nesta pesquisa.

Mesmo que a baixa audiência fosse evidente, havia fãs que seguiam a programação da TV aberta e ansiavam por novos episódios. Não temos dados que apontem se esse público teria acesso por outros meios, como a TV paga ou internet, porém podemos afirmar que isso foi suficiente para que o SBT insistisse em sua exibição ao estrear a oitava temporada inédita em 9 de junho

de 2018, apresentada aos sábados às 18h15⁴⁷, porém, ao perder para a Record em audiência (3 pontos contra 17), o canal decidiu substituir a oitava temporada com episódios inéditos para reprisar “A Escolinha do Golias”, lançado em 1990⁴⁸, menos de um mês depois.

Outro pedido dos fãs era que a série fosse disponibilizada em serviços de *streaming*, como a Netflix. No entanto, a CBS reteve os direitos de exibição para sua plataforma *CBS All Access*, não disponível no Brasil. Apenas em 2019 a plataforma *Globoplay* obteve os direitos de transmissão de todas as temporadas de *The Big Bang Theory* e de seu *spin-off* *Young Sheldon*⁴⁹.

No ano seguinte TBBT voltou às telas da TV aberta em 01 de agosto de 2020, nas manhãs de sábado do SBT, das 6h às 7h17. Nesse período a emissora conseguiu alcançar a vice-liderança de audiência com 2,5 pontos de média⁵⁰. A série ficou no ar até 12 de setembro do mesmo ano, sendo depois substituída por uma extensão do programa “Sábado Animado”. Porém, após alguns meses, em 5 de dezembro de 2020 voltou a ser exibida nas madrugadas de sábado⁵¹.

Com a vinda da plataforma HBO Max para o Brasil, a Warner solicitou priorizar a transmissão pela plataforma de *streaming*, não renovando os direitos de exibição para o SBT e nem para a Globoplay. Dessa forma, o canal aberto

⁴⁷ **SBT estreia 8 temporada inédita de “Big Bang: A Teoria” neste sábado (9)**, RD1, 09 jun 2018 (Disponível em: <https://rd1.com.br/sbt-estreia-8a-temporada-inedita-de-big-bang-teoria-neste-sabado-9/> - Acesso em: 18/07/2022).

Oitava temporada da série “The Big Bang Theory” chega neste sábado ao SBT, UOL entretenimento, 05 jun 2018 (Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/06/05/oitava-temporada-da-serie-the-big-bang-theory-chega-neste-sabado-ao-sbt.htm> - Acesso em: 18/07/2022).

⁴⁸ **SBT troca “Big Bang Theory” inédito por reprise de “Escolinha do Golias”**, TVE Famosos, 26 jun 2018 (Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/06/26/sbt-troca-big-bang-theory-inedito-por-reprise-de-escolinha-do-golias.htm> - Acesso em: 18/07/2022).

⁴⁹ **Globoplay vai disponibilizar The Big Bang Theory e Young Sheldon em Streaming no Brasil**, Pipoca Moderna, 05 dez 2018 (Disponível em: <https://pipocamoderna.com.br/2018/12/globoplay-vai-disponibilizar-the-big-bang-theory-e-young-sheldon-em-streaming-no-brasil/> - Acesso em: 19/07/2022).

Globoplay coloca primeiras quatro temporadas de The Big Bang Theory no catálogo, Tecnoblog, 23 jan 2019 (Disponível em: <https://tecnoblog.net/noticias/2019/01/23/globoplay-big-bang-theory-quatro-temporadas/> - Acesso em: 19/07/2022).

⁵⁰ **Estreia de novos episódios da série Big Bang, A Teoria perde para a Globo**, Observatório da TV, 03 ago 2020 (Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/audiencia-da-tv/estreia-de-novos-episodios-da-serie-big-bang-a-teoria-perde-para-a-globo> - Acesso em: 19/07/2022).

⁵¹ **The Big Bang Theory: Após estrear temporada final, SBT tira do ar**, Dabeme, 16 set 2020 (Disponível em: <https://www.dabeme.com.br/the-big-bang-theory-sai-do-ar-no-sbt/> - Acesso em: 19/07/2022).

fez uma maratona dos últimos episódios da 12ª temporada como uma forma de despedida no dia 26 de março de 2022, na madrugada de sábado⁵².

Assim, atualmente TBBT está disponível apenas no canal de *streaming* HBO Max e na TV paga Warner. A série ainda continua sendo assistida e até debatida em fóruns e nas redes sociais. Os fãs encontram brechas no roteiro quanto à exatidão científica e até formulam teorias conspiratórias sobre os personagens, como a ideia de um apocalipse causado pelos *nerds*, Bernadette ser na verdade um robô criado por Howard e Penny ser uma espiã ou estar no programa de proteção à testemunha⁵³.

Mesmo que continue tendo uma legião de fãs, muitos críticos concordam, como mostra um artigo da *Rolling Stone*⁵⁴, que o fim antecipado salvou o programa do fracasso por concluí-lo de maneira bem pensada, embora muitos problemas ficaram sem solução, e pela recepção das piadas nos dias atuais que poderiam ser “canceladas” na internet por apresentar conteúdos racistas, homofóbicos e transfóbicos, sexistas e gordofóbicos⁵⁵.

⁵² “*The Big Bang Theory*” se despede da TV aberta no Brasil, Terra, 25 mar 2022 (Disponível em : <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/the-big-bang-theory-se-despede-da-tv-aberta-no-brasil,3e979dea8afa3c8134ecb2bd45b14996mrxfr79.html> – Acesso em 19/07/2022).

SBT sofre com HBO Max e perde direitos de *The Big Bang Theory* após 11 anos, Notícias da TV, 25 mar 2022 (Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/sbt-sofre-com-hbo-max-e-perde-direitos-de-big-bang-theory-apos-11-anos-77871> - Acesso em 19/07/2022).

⁵³ **Teoria sombria de *Big Bang Theory* mudará forma como você vê série**, Observatório do Cinema, 25 fev 2022 (Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/filmes/2022/02/teoria-sombria-de-big-bang-theory-mudara-forma-como-voce-ve-serie> - Acesso em 19/07/2022).

Teoria sombria sobre casal de *The Big Bang Theory* assusta por fazer sentido, Observatório do Cinema, 10 fev 2022 (Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2022/02/teoria-sombria-sobre-casal-de-the-big-bang-theory-assusta-por-fazer-sentido> - Acesso em 19/07/2022).

Fãs acham que Penny escondeu segredo sombrio em *The Big Bang Theory*, Observatório do Cinema, 04 dez 2021 (Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2021/12/fas-acham-que-penny-escondeu-segredo-sombrio-em-the-big-bang-theory> - Acesso em 19/07/2022).

***The Big Bang Theory* e a cena de Penny que foi longe demais**, Mix de séries, 29 dez 2021 (Disponível em: <https://mixdeseries.com.br/the-big-bang-theory-e-a-cena-de-penny-que-foi-longe-demais/> - Acesso em 19/07/2022).

⁵⁴ ***The Big Bang Theory*: Como saída de Jim Parsons salvou a série?**, Rolling Stone, 06 out 2021 (Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/entretenimento/the-big-bang-theory-jim-parsons-como-saida-salvou-serie/> - Acesso em 19/07/2022).

10 histórias de *Big Bang Theory* que ficaram sem solução, Observatório do Cinema, 26 mar 2022 (Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/listas/2022/03/10-historias-de-big-bang-theory-que-ficaram-sem-solucao> - Acesso em 19/07/2022).

⁵⁵ **Porque a série *The Big Bang Theory* seria considerada tóxica hoje em dia?**, Minha série favorita, 6 jun 2022 (Disponível em: <https://minhaseriefavorita.com/big-bang-theory-toxica/> - Acesso em 19/07/2022).

Veremos, a seguir, uma comparação entre os efeitos de humor da série no áudio original e na versão brasileira. Para isso, iremos nos embasar em conceitos teóricos dos estudos da tradução e da análise do discurso de linha francesa, considerados com mais detalhes no próximo capítulo.

4 RIO, LOGO (R)EXISTO: ABORDAGENS TEÓRICAS

Seja por um sorriso discreto ou por uma gargalhada, o humor se manifesta como um fator humano capaz de unir as pessoas, pacificar, distrair nos momentos de dor e ansiedade, descontrair o ambiente (CHIARO; BACCOLINI, 2014, p. 2). Por outro lado, esse fenômeno também pode ser usado para atacar outros, ofender, machucar e irritar.

As autoras Delia Chiaro e Raffaella Baccolini (2014, p. 2) também chamam atenção para como o humor nos ajuda a perceber o ponto de vista do outro e “proteger a nossa face” ao dizer “eu estava brincando” quando vemos que discordam de nós. Podemos dizer, então, que o humor permeia as diversas esferas sociais e nos atrai. É essa característica que procuramos ao fazer amigos, buscar um(a) parceiro(a), passar o tempo nas redes sociais ou relaxar vendo um programa de TV.

O discurso humorístico serve, primeiramente, a uma importante função social. Ele não só tem o propósito do puro prazer, de fazer nos sentirmos bem, (o que poderia ser o suficiente para traduzi-lo tanto quanto fosse possível), mas também de condenar e criticar, pacificar, ajudar-nos a cooperar, quebrar o gelo e, de acordo com algumas pessoas, pode até curar (CHIARO, 2010, p. 13, tradução nossa).⁵⁶

Sírio Possenti também comenta algumas características importantes da piada. Segundo ele, o humor precisa de temas controversos, interessantes socialmente e que contemplem pontos de vista diferentes (POSSENTI, 2021, p. 14-15). Outro aspecto das piadas, de acordo com o autor, é que são temas muito discutidos e simplificados, dessa forma, tornados populares e recorrentes, resumidos e estereotipados. Possenti ainda completa, “só há piadas sobre assuntos sérios, desde que se tornem populares e controversos”, ou seja, a partir de um discurso bem instituído. O assunto da piada precisa ser autoexplicativo, mesmo por meio de uma linguagem indireta para que o leitor tenha uma interpretação colaborativa (POSSENTI, 2021, p. 15, 18). Entretanto,

⁵⁶ Humorous discourse primarily serves an important social function. It can serve not only for the purpose of pure enjoyment, to make us feel good, (which should be reason enough translate as much of it as possible) but humour also serves to condemn and to criticize, to pacify, to help us cope, to break the ice and according to some, even to heal (CHIARO, 2010, p. 13).

o tema não é decisivo para a produção do humor, mas como ele é apresentado e qual tese se formula a partir dele (POSSENTI, 1998, p. 46).

Mesmo que o humor se mostre como um traço humano universal, ele não será percebido da mesma forma por todas as pessoas e os diferentes grupos aos quais elas pertencem⁵⁷. Dessa forma, podemos considerar Delia Chiaro (2017, p. 417) que entende a tradução como dois textos em um. Isso quer dizer que tal ato cria um texto similar e que reflete outro em uma língua diferente. “Em outras palavras, o texto traduzido sobrepõe e corresponde à fonte subjacente da qual se originou”, especialmente quando se trata do discurso humorístico, já que o humor está ligado às mudanças mais radicais e inevitáveis pelo fato de que cada língua é diferente (CHIARO, 2017, p. 417, 421, tradução nossa).⁵⁸

Pensando nessa problemática, o humor é um dos desafios encontrados para a tradução, pois, de acordo com Possenti (2010, p. 12-13), sua produção depende de temas bem discutidos e difundidos, além de significados culturais e lexicais que, ao se unirem, causam a controvérsia e o absurdo. Assim, um tema pouco discutido e não interessante para o público-alvo não produz uma reação esperada do receptor. Dessa forma, o tradutor precisa encontrar estratégias para transmitir o efeito de humor causado na língua de partida para a língua de chegada, adaptando aos seus temas, costumes e significados. Entendemos, portanto, que, embora o humor seja inerente a todos os seres humanos, independente do contexto em que estão, ainda assim precisamos entender que a maneira como ele é criado e percebido varia de acordo com a cultura, contextos e situações (DORE, 2019, p. 14). A partir desse ponto de vista, “a investigação interlinguística e intercultural do humor podem ajudar a detectar similaridades e/ou diferenças na maneira como as pessoas compartilham, negociam ou respondem a isso” (DORE, 2019, p. 14, tradução nossa).⁵⁹

Em seu artigo, Patrick Zabalbeascoa (2019, p. 72) defende que os objetivos da pesquisa em tradução de humor são compreender melhor seu processo

⁵⁷ cf. RASKIN, V. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1984.

⁵⁸ In other words, the translated text overlaps and corresponds to the underlying source script from which it originates (CHIARO, 2017, p. 417).

⁵⁹ The cross-cultural and cross-linguistic investigation of humour can help to detect similarities and or differences in the way people share, negotiate or respond to it (DORE, 2019, p. 14).

tradutório, seja por meio da descrição, prescrição ou especulação, de maneira a aprimorar o entendimento de outros problemas específicos de tradução e de sua natureza geral. Além disso, o humor se manifesta em várias áreas dentro da tradução, como temas, modos, meios e campos de especialização, de forma que é necessário dar foco às instâncias e elementos de humor, em especial pela relação real ou potencial entre os estudos acadêmicos e a prática profissional (ZABALBEASCOA, 2019, p. 72).

Uma boa teoria geral da tradução deve ser posta à prova da tradução do humor, assim como uma boa teoria do humor dê conta também do humor traduzido. Tanto o humor como a tradução estão frequentemente relacionados com a linguagem e é necessário um diálogo bidirecional mais intenso entre descobertas e propostas linguísticas; bem como sua validação para o caso da tradução do humor (ZABALBEASCOA, 2019, p. 73).

A complexidade do humor, como um fenômeno multifacetado, relativo, idiossincrático, que varia de acordo com o contexto histórico e cultural, junto com as restrições da TAV motivaram muitos debates científicos de diversos assuntos, como por exemplo, pela sátira, ironia, sarcasmo, jogos de palavras etc. (DORE, 2019, p. 1, 13, 86). Os diversos desafios que envolvem esse tema levaram também a muitos questionamentos sobre a (in)traduzibilidade⁶⁰ do humor, porém, o ponto de vista adotado por esta pesquisa é que “a tradução do humor pode ser bem-sucedida, porque, na maioria das vezes, é possível transmitir pelo menos parte dos significados e efeitos pretendidos no texto original através das línguas e culturas” (DORE, 2019, 41).⁶¹

O processo da tradução do humor e do humor na TAV aparentemente depende das características únicas de cada caso em si e sua análise deve sempre levar em conta os fatores específicos envolvidos em cada processo particular. No entanto, eu acredito que os tradutores devem voltar sua atenção para a transferência do potencial humor do filme ou da comédia para TV como uma prioridade fundamental para garantir o possível sucesso desses programas. Além disso, eles não podem negligenciar o fato de que o humor de um texto pode sempre

⁶⁰ (Un)translatability (DORE, 2019).

⁶¹ [...] translating humour can succeed because it is normally possible to convey at least part of the intended meaning(s) and the effect(s) of the source text across languages and cultures (DORE, 2019, p. 41).

servir a várias funções. Por exemplo, podem reforçar os temas desenvolvidos no filme ou série, ou podem transmitir as deixas dos personagens. Por mais trivial que isso pareça, os tradutores devem considerar todos esses fatores e fazer uso da abordagem que melhor se adequa às características e propósitos do texto de partida (DORE, 2019, p. 92, tradução nossa).⁶²

Para Vandaele (2019, p. 331), “a relativa ou absoluta intraduzibilidade está geralmente relacionada a aspectos culturais e linguísticos”. Isso porque o humor ocorre como uma quebra de expectativa criada por ele próprio, “quando uma regra não é seguida” e “a incongruência é resolvida de forma alternativa”.

Dore (2019, p. 86) afirma que a modalidade escolhida influenciará na forma como o humor será traduzido, no entanto, não é comum encontrar a interação entre a TAV e os Estudos do Humor.

Em outras palavras, pesquisadores em Estudos do Humor às vezes têm uma compreensão limitada dos problemas da TAV (ex. o resumo na legendagem e a sincronização labial na dublagem), assim como os fatores que influenciam nas decisões do tradutor (ex. prazos curtos e grau de expertise). Do mesmo modo, pesquisadores da TAV às vezes não têm total conhecimento específico sobre as teorias desenvolvidas com Estudos do Humor, tendo, assim, apenas uma compreensão parcial dos assuntos (DORE, 2019, p. 1-2, tradução nossa).⁶³

Chiaro (2017, p. 420) recupera a noção jakobsoniana a respeito da tradução para apresentar os desafios do humor na TAV. De acordo com ela, existem demarcações muito tênues entre os tipos de tradução (interlingual, intralingual e intersemiótica) quando trabalhada em modalidades como dublagem e

⁶² The process of humour translation and the AVT of humour seem to depend on the unique characteristics of each individual case, and its analysis should always take into account the specific factors involved in each and every particular process. However, I believe that translators should regard the transfer of the potential humour of film or TV comedies as a fundamental priority that is likely to guarantee these programmes' success. Furthermore, they should not neglect the fact that the humour of a text can also serve various functions. For example, it can enhance the themes developed in the film or TV series, or it may convey characterization cues. As trivial as it may sound, translators should take all these factors into account and make use of the approach that best suits the ST's features and purpose (DORE, 2019, p. 92).

⁶³ In other words, scholars in Humour Studies sometimes have a limited grasp of the issues that AVT involves (e.g. condensation in subtitling and lip synchronization in dubbing), as well as of those factors that influence the translator's decision-making process (e.g. time pressure and degree of expertise). By the same token, AVT scholars sometimes are not entirely aware of the specific theories developed within Humour Studies, thus having only a partial understanding of the issues at hand (DORE, 2019, p. 1-2).

legendagem, principalmente com as novas tecnologias que constantemente substituem modalidades tradicionais de tradução.

Textos humorísticos não mais viajam por meio da palavra falada ou escrita apenas. O *Cyber* humor viaja por meio dos *smartphones* e *tablets* e normalmente contém tanto conteúdo visual como verbal. Quando um *meme* de humor viraliza, qual o tipo de tradução envolvida? Uma tradução interlinguística do conteúdo verbal é o suficiente ou o *meme* também requererá uma tradução intersemiótica do seu conteúdo não-verbal? Essas questões são especialmente complexas quando envolvem o discurso humorístico (CHIARO, 2017, p. 420, tradução nossa. **Grifo nosso**).⁶⁴

De acordo com De Rosa (2011, p. 2), Estudos do Humor é um “termo guarda-chuva capaz de compreender as várias tipologias textuais” e, inclusive, abranger as variadas finalidades do humor (divertimento, entretenimento, gracejo). Segundo a autora, esse campo de pesquisa se divide nas seguintes linhas:

- a) linha psicanalítica, que remonta às teorias de Sigmund Freud, pelas quais o riso é associado à sensação de alívio;
- b) linha social, que se refere às teorias da hostilidade, da agressividade, da superioridade, do triunfo, de derrisão e de rebaixamento; e finalmente, c) linha cognitiva, que se refere às teorias da incongruência (DE ROSA, 2011, p. 2).

Como já comentado anteriormente, muito mais do que provocar uma gargalhada, o humor é considerado de uma natureza complexa por estudiosos da área de tradução (DORE, 2019; MATEO; ZABALBEASCOA, 2019). Uma das razões é não ser possível definir o que seria o humor (uma função, um sentimento, um efeito, uma intenção ou uma qualidade de um texto, ou tudo isso) (ZABALBEASCOA, 2019, p. 73), além de apresentar, segundo Mateo e Zabalbeascoa (2019, p. 140), a dualidade da criação e recepção. Espera-se, então, que o tradutor trabalhe nessas duas direções, ou seja, percebendo o

⁶⁴ Humorous texts no longer travel via word of mouth or in writing alone. Cyber humor travels via smartphones and tablets and often contains as much visual content as it does verbal content. When a comic meme goes viral, what type of translation is involved? Is an interlingual translation of the verbal content sufficient, or will the meme also require an intersemiotic translation of its non-verbal content? These issues are especially complex when they concern humorous discourse (CHIARO, 2017, p. 420).

humor no texto original e produzindo ele no texto de chegada (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 140).

O fator chave aqui é a natureza dual do humor, que tem um lado produtivo e outro receptivo, possibilitando a nós produzi-lo e apreciá-lo ao mesmo tempo (como a música). Isso significa que deve haver uma pesquisa para a produção do humor e uma (possivelmente diferente, mas complementar) para a recepção e apreciação do humor. Por sua vez, isso é a chave para os tradutores, de quem é esperado que tenham tanto a percepção final (Texto de Partida) como a produção final (Texto de Chegada) (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 140, tradução nossa).⁶⁵

Mateo e Zabalbeascoa (2019, p. 149) também lembram que o humor interage com as convenções específicas de cada gênero textual, de maneira que o tradutor precisa levar em conta a estrutura que opera em cada um deles, além dos contextos dentro dos processos interculturais e interlinguísticos de tradução. De acordo com eles, (2019, p. 151), parte do desafio de estudar a tradução de humor é separar ou combinar características textuais sobrepostas como metáforas humorísticas ou humor num contexto de polidez.

Essas estratégias são importantes, principalmente para a tradução de humor, já que seu problema específico, de acordo com Vandaele (2019, p. 333) é sua propensão às “particularidades (sócio)linguísticas [*sic*] (termos específicos do grupo e “letos”)” e à “comunicação metalinguística”.

No que diz respeito às particularidades (sócio)linguísticas, a “denotação” linguística coloca problemas de tradução quando o humor se baseia num conceito ou realidade específico de uma determinada língua. [...]

A “conotação” causa problemas se um conceito no idioma de origem tiver um valor “letal” diferente do seu equivalente usual no idioma de destino [...]

Em um nível discursivo mais amplo, um texto-fonte cômico pode conter (choques entre) registros, dialetos, socioletos e idioletos que não têm equivalente direto na língua alvo [*sic*] (VANDAELE, 2019, p. 333-335).

⁶⁵ A key factor here is the dual nature of humour, having a productive side and a receptive side, enabling us to produce humour production and a (possibly different but complementary) research for humour production. In turn, this is key for translators who are expected to be both on the perception end (ST) and the production end (TT) (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 140).

Chiaro (2017, p. 421-425) levanta comparações entre a tradução de poesia e a tradução de humor, questão já comentada anteriormente por linguistas como Hockett (1967, 1960/1977) e Sherzer (1978). Para a pesquisadora, os tradutores e leitores firmam um compromisso funcional de todos os tipos, o que significa que embora não sejam usadas as palavras consideradas equivalentes, há a intenção de se transmitir a mesma mensagem e sentido. No entanto, ela comenta que a maior parte do público não irá comparar o texto traduzido com o original, pois não têm familiaridade com a língua de partida, assim, apreciando-o pelo que ele é. Podemos levar isso para o contexto brasileiro, já que a maioria da população e público dos conteúdos audiovisuais não compreende uma língua estrangeira.

O consumidor confia que a tradução é uma cópia genuína de um original pré-existente, mas, ao mesmo tempo, deve-se ter consciência de que a tradução nunca será uma cópia exata (CHIARO, 2017, p. 424, tradução nossa).⁶⁶

Dore (2019, p. 40) comenta que, de acordo com a abordagem funcional e pragmática, o tradutor precisa identificar qual elemento linguístico é usado para criar a incongruência humorística no texto (jogos de palavras, piada baseada numa cultura específica, etc.). Dessa forma, o tradutor precisa levar em conta como prioridade fundamental o potencial humorístico do filme/série

[...] tendo em conta as dificuldades de trasladar referências culturais e/ou jogos de palavras, justificam-se em muitos casos a tendência para a naturalização e a domesticação do elemento humorístico, preferindo-se modelos de tradução funcional. De fato, o que se vem prefixando como prioridade tradutória é a função cômica que desloca a atenção do tradutor para a formulação de expressões humorísticas e piadas, e para o efeito que estas deveriam produzir no público-alvo, justificando, em alguns casos, também o total afastamento dos planos da expressão e do conteúdo do original para alcançar o efeito cômico, visto que se procura quase exclusivamente o objetivo perlocutório (DE ROSA, 2011, p. 7).

Dore (2019, p. 92) reforça a importância de levar em conta a funcionalidade do texto. Para ela, mesmo que cada caso seja diferente, os

⁶⁶ The consumer of a translation trusts the translation to be a bona fide copy of a pre-existing original, but at the same time, should be aware that a translation can never be an exact copy (CHIARO, 2017, p. 424).

tradutores devem considerar como prioridade fundamental o potencial humorístico do filme ou programas de comédia, afinal, é isso que garantirá o sucesso desses programas.

Não podem negligenciar o fato de que o humor de um texto pode servir para diversas funções: dar ênfase ao tema desenvolvido no filme ou série, ou ser conveniente para as entradas dos personagens (DORE, 2019, p. 92).

É provável que a conotação cultural do original não seja mantida completamente, mas algumas características dos personagens, como expressões idiomáticas, metáforas ou registros precisam ser levados em consideração (DORE, 2019, p. 64). Isso significa que, se falta referências culturais e linguísticas, “o humor pode basear-se quase exclusivamente na tentativa de produzir equivalências pragmáticas e discursivas na cultura meta, produtivas só se fizerem parte dos conhecimentos compartilhados pelo público-alvo” (DE ROSA, 2011, p. 14). O que, em resumo, seria “um jogo de relações e de compensações que o tradutor precisa empreender para interpretar todas as chaves e logo tratar de reproduzi-las na outra língua após analisar o texto em seu conjunto” (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 123).⁶⁷

Um dos muitos exemplos encontrados no recorte desta pesquisa está no episódio 3 da primeira temporada, “The Fuzzy Boots Corollary”. O tema principal é a dificuldade dos *nerds* em se relacionar romanticamente e a busca de Leonard em conquistar Penny. Na cena, Howard tem uma ideia de levar os amigos para uma aula de dança latina para encontrar ali mulheres que se sentiriam atraídas a eles. O gatilho para o riso é visual, pois corta para uma cena com mulheres mais velhas que os personagens, talvez com uma diferença de mais de trinta anos entre eles. Para fechar a cena, Howard comenta com Leonard que a professora de dança está o paquerando e usa uma expressão em inglês que significa aproveitar a oportunidade (*You're in for a treat*). Nesse momento, o tradutor escolheu outra expressão em português que demonstrasse essa mensagem (*Vai fundo!*).

⁶⁷ [...] juego de relaciones y de compensaciones que el traductor debe emprender para, una vez que ha analizado el texto en su conjunto, interpretar todas las claves y luego tratar de reproducirlas en la otra lengua (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 123).

Inglês	Dublagem em português (BR)
Howard (to Leonard): I <u>think</u> Mrs Tishman's got her eye on you. <u>I've been there, you're in for a treat.</u>	Howard (para Leonard): A senhora Tishman tá de olho em você. <u>Já passei por isso, vai fundo!</u> (risos)

Episódio 3, temporada 1 “The fuzzy boots corollary” (LORRE; PRADY, 2007)

O que desperta o riso então nessa cena é o incentivo de Howard para que Leonard invista em um relacionamento com alguém que não se sinta atraído, mas que esteja demonstrando interesse romântico por ele, pois não terá oportunidades de se relacionar com quem deseja, como Penny, a garota popular. Uma tradução palavra por palavra não daria conta de transmitir o humor do original. Assim, como afirma Chiaro (2017, p. 431), o tradutor pode substituir o jogo de palavras da língua de partida por um exemplo da língua de chegada, uma estratégia para que o receptor possa experienciar o humor verbal.

Em sua análise da dublagem em italiano do *cartoon* Chico Bento, De Rosa (2011, p. 15) conclui que “as formas de humor verbal que podem se referir à categoria linguístico-cultural, funcionais e produtivas no texto-fonte, se tornam nulas ou fortemente neutralizadas no texto-alvo”.

De fato, os quatro segmentos analisados neste estudo de caso nos permitem evidenciar, no original, a prevalência de casos de humor verbal da tipologia linguístico-cultural e de humor não-verbal (principalmente visual) e uma menor incidência de exemplos de humor linguístico, enquanto na versão traduzida os casos de humor linguístico-cultural se reduzem quase sempre a um rendimento puramente linguístico, perdendo sua eficácia (DE ROSA, 2011, p. 15).

Para De Rosa (2011, p. 15), as razões que levaram a essas substituições na tradução podem ser encontradas no distanciamento entre as culturas de origem e de chegada e na “impossibilidade de usufruir de uma variedade popular pan-italiana capaz de traduzir a fala caipira”. O resultado disso é uma naturalização cultural e neutralização e standardização linguística para compensar o *gap* linguístico e cultural, nivelando, assim, a “veia

humorística, que ficou íntegra só naqueles casos em que era de tipo não-verbal”.

Valero-Garcés (1999, p. 122) explica que, quando se trata de um texto com propósito de entretenimento, ou seja, com função lúdica, é comum encontrar variedades linguísticas que demandam adaptação ao ser traduzidas. Podemos ver isso em gírias e na linguagem coloquial.

Na hora de traduzir este tipo de linguagem o tradutor deve ser consciente das diferentes características nos diferentes idiomas. [...] O problema é, então, duplo para o tradutor: primeiro reconhecer tais expressões e, segundo, adaptá-las à audiência do momento atual [...] (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 122, tradução nossa).⁶⁸

Outra característica do humor é o tabu, principalmente por muitas vezes ser embasado na incongruência e no estranho. Para Zabalbeascoa (2019, p. 78-79), precisamos partir da crença de que esse tipo de humor é um elemento de tradução, o que inclui xingamentos, ofensas e blasfêmias.

O tabu é um fenômeno universal, mas como ele é culturalmente definido e determinado, a natureza do que é precisamente ofensivo varia de uma cultura a outra – e mesmo dentro de uma determinada cultura – como uma característica distintiva de certas comunidades dentro de uma cultura (por religião, por política, por geração, etc.). Assim, como o tabu e a ofensa são tratados nos estudos de humor, como também na linguística, sociologia e antropologia, eles também merecem mais estudos acadêmicos por parte dos estudos da tradução; [...]. Desta forma, expressões e temas tabus voltados à produção do humor devem, nitidamente, fazer parte de nossas preocupações, ainda que sejam (subjetivamente) perturbadoras. Tal tópico nos levará axiomáticamente a uma área a qual se vincula: a da ideologia e, principalmente, as possíveis manifestações da (auto) censura (ZABALBEASCOA, 2019, p. 78-79).

Para entender as diferentes formas desse humor controverso, em especial na televisão, não podemos deixar de “interpretá-lo à luz de uma cultura específica, uma indústria e até de tensões políticas” (BARRA; BUCARIA, 2016, p. 3). Isso quer dizer que a produção, apreciação e recepção do tabu não

⁶⁸ A la hora de traducir este tipo de lenguaje el traductor debe ser consciente de las distintas características en los diferentes idiomas [...] El problema es, pues, doble para el traductor: primero reconocer tales expresiones y, segundo, adaptarlas a la audiencia del momento actual [...] (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 122).

podem ser analisadas isoladamente, mas também deve se levar em conta seus contextos, círculos culturais e políticos, senso de humor e gostos, além das mudanças nas plataformas das mídias

Dois aparatos teóricos comumente associados com o humor controverso são as teorias da superioridade e da incongruência. A teoria da superioridade – associada normalmente a Platão, Aristóteles e Hobbes – chama atenção aos componentes mais negativos e agressivos do humor, que consideram que o riso é engatilhado pelo sentimento de superioridade de uma pessoa direcionado a um objeto, uma situação ou outra pessoa. Uma das contribuições da teoria da superioridade para a teoria do humor tabu, no entanto, pode ser encontrada na descrição da ambivalência das emoções de Platão, originada por meio de observações de pessoas em situações de estresse. O ponto de vista de Platão é normalmente considerado o precursor da teoria da ambivalência do humor, na qual o humor é visto como derivado da percepção de duas emoções opostas. A conexão entre teoria da incongruência e humor tabu, por outro lado, parece se embasar no fato de que, similarmente ao humor incongruente no geral, o humor tabu justapõe conteúdos (morte, deficiência, etc.) com uma forma inapropriada (comédia, piadas, farsa, etc.) ou contrastando situações (tempo ruim, circunstâncias inapropriadas, etc.) [...] (BARRA; BUCARIA, 2016, p. 4-5, tradução nossa).⁶⁹

A respeito da teoria da superioridade, Vandaele (2019, p. 332) considera que tal sentimento produzido pelo humor pode ser mitigado, “se os participantes concordarem que o humor é essencialmente uma forma de jogo social em vez de agressão direta”. Nesse sentido, o autor comenta que o tradutor precisa “lidar com o fato de que as ‘regras’, ‘expectativas’, ‘soluções’ e acordos sobre ‘jogos sociais’ são muitas vezes específicos do grupo ou da cultura” (VANDAELE, 2019, p. 332).

⁶⁹ Two theoretical frameworks that have been most commonly associated with controversial humour are superiority theory and incongruity theory. Superiority theory – which is usually associated with Plato, Aristotle, and Hobbes – addresses the more negative and aggressive components of humour, claiming that laughter is triggered by a feeling of superiority experienced by people towards an object, a situation, or a person. A further contribution of superiority theory to the theorization of taboo humour, however, can be found in Plato's description of the ambivalent emotions originating from observing people in distressful situations. Plato's view is also often considered as a forerunner of the ambivalent theory of humour, in which humour is seen as deriving from the perception of two opposite emotions. The connection between incongruity theory and taboo humour, on the other hand, seems to lie in the fact that, similarly to incongruous humour in general, taboo humour usually juxtaposes either content (death, disability, etc.) with a seemingly inappropriate form (comedy, jokes, farce, etc.) or two contrasting situations (bad timing, inappropriate circumstances) [...] (BARRA; BUCARIA, 2016, p. 4-5).

Nord (1991 apud DORE, 2019, p. 2) dividiu os obstáculos de tradução em duas categorias. A primeira, os quais ela chamou de problemas objetivos, são aqueles da ordem pragmática, linguística e textual que o tradutor se depara ao lidar com a tradução de humor (e até com outros tipos de traduções). Já a outra, são os problemas subjetivos que envolvem experiência do tradutor, prazos, etc. Em especial na TAV, os desafios objetivos apresentam um grau maior de dificuldade, por conta da natureza multissemiótica das diversas modalidades relacionadas a essa área (DORE, 2019, p. 3), já que o tradutor se depara com restrições não convencionais numa tradução de prosa literária, por exemplo (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 119). Como salientado por Valero-Garcés (1999, p. 119), os elementos visuais e sonoros determinam o espaço que deve ser usado e limita “a margem de desvio”, pois não pode ser incoerente com as imagens vistas pela audiência, impossibilitando, assim, alguns tipos de adaptações culturais.

[...] a interrelação texto/imagem que se dá nesse tipo de publicação exige uma leitura e uma tradução diferente, posto que nos encontramos com dois níveis inseparáveis, o significado de cada um dos quais depende do outro. O primeiro problema que se apresenta deriva do fato de que o tradutor geralmente pode intervir unicamente em um dos níveis – o texto – sem alterar o conjunto (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 119-120, tradução nossa).

É por esse motivo que, para analisar o humor na TAV, é necessária uma abordagem “ecletica”, interdisciplinar, que possa abranger todas as particularidades da natureza multissemiótica desse tipo de tradução (DORE, 2019, p. 4). Isso quer dizer que, além dos Estudos da Tradução, é possível analisar a TAV à luz de teorias como Análise do Discurso, Estudos do Cinema, pragmática etc.

Independente disso, de acordo com Dore (2019, p. 6), o interesse dos pesquisadores em Estudos do Humor e Linguistas, quando se trata de comédia para TV, é voltado a como os roteiristas e produtores produzem o humor por meio da linguagem dos personagens e do ambiente ficcional que eles habitam.

Pesquisadores da TAV, que também estão interessados no humor, não só estão interessados em como esse tipo de humor

é concebido e veiculado, mas também como ele é transferido entre línguas e culturas (DORE, 2019, p. 6, tradução nossa).⁷⁰

Mateo e Zabalbeascoa (2019, p. 140) chamam atenção para outra característica do humor que pode apresentar desafios no processo tradutório. De acordo com os autores, a percepção humorística é subjetiva, já que algumas pessoas podem ver humor onde outras não veem.

Isso é culturalmente determinado, assim como social, histórica, política, linguística, cognitivamente e por características individuais inatas, gosto pessoal, experiência e valores (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 140, tradução nossa).⁷¹

Dessa forma, é importante materializar o humor por meio de como ele se manifesta, como pela piada (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 141). Os autores (2019, p. 141) definem, de maneira geral, a piada como uma forma concreta de humor produzido (ou que possa ser produzido) pelos humanos.

Essa definição distingue as piadas de acidentes engraçados ou gatos fofos, etc. Claro que uma piada pode ser textual (verbal ou visual) ou não-textual (ex: uma pegadinha), e piadas textuais podem ser verbais, não-verbais ou semioticamente complexas e multimodais, envolvendo palavras e outros sistemas de signos, ou características paralinguísticas ou performáticas. Assim, uma piada pode ser uma unidade constitutiva de análise, sendo descrita de acordo com certas características, identificada e classificada – preferivelmente por meio dos parâmetros específicos do humor e suas variáveis e não só pelas tipologias baseadas nas unidades linguísticas, como léxico, gramática, estilística ou pragmática (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 141, tradução nossa).⁷²

⁷⁰ Scholars in AVT who are also interested in humour not only look at the way this type of humour is conceived and conveyed but also how it is transferred across languages and cultures (DORE, 2019, p. 6).

⁷¹ It is culturally determined as well as socially, historically, politically, linguistically, cognitively and by individual innate characteristics, personal taste, experience and values (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 140).

⁷² This definition distinguishes joke from amusing accidents or funny cats, etc. Of course, a joke can be textual (verbal or visual gags) or non-textual (e.g. a practical joke), and textual jokes can be verbal, non-verbal or semiotically complex and multimodal, involving words and other sign systems or paralinguistic or performance (delivery) features. Thus, a joke can constitute a unit for analysis, can be described according to certain features, and jokes can be labelled and classified – hopefully, according to humour-specific parameters and variables, and not only typologies based on linguistics units or features, e. g. lexical, grammatical, stylistic or pragmatic (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 141).

Dentro dessa perspectiva, os autores consideram o humor verbal mais difícil de ser traduzido que o referencial. Entretanto, a linha que divide essas duas categorias é tênue, reforçando a complexidade de definição que marca esse aspecto do comportamento humano (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 144-145).

Outra particularidade que deve ser levada em conta é a questão cultural ser ligada à recepção, isso significa que o grupo social envolvido precisa estar aberto à possibilidade de humor (MATEO; ZABALBEASCOA, 2019, p. 147). Por outro lado, os autores comentam que o humor também está relacionado à identificação do conhecimento implícito do receptor, e é exatamente na inferência que se produz o efeito desejado.

Como comentado por Barra e Bucaria (2016, p. 7), as instâncias de humor não ocorrem no vácuo, mas há o contexto de entrega com determinados participantes – o produtor de humor/comédia, a audiência. Um exemplo citado pelos autores foi quando Hillary Clinton, candidata à presidente dos EUA em 2016, e Bill de Blasio, prefeito de Nova Iorque à época, reproduziram uma piada racial em um evento de caridade. A comoção contra essa tentativa de humor ultrapassou fronteiras internacionais, enquanto para o comediante afroamericano, autor da piada, seria mais aceitável. “O fato de duas figuras políticas, brancas, proeminentes fazerem uma piada em um evento público levanta vários problemas a respeito do poder e da hegemonia, [...]” (BARRA; BUCARIA, 2016, p. 7, tradução nossa).⁷³ Isso mostra que quem produz e recebe o humor influencia em como ele é percebido, geralmente sendo inapropriado quando um grupo majoritário o direciona para um minoritário, enquanto o contrário já é menos problemático.

O humor promove um tipo peculiar de socialização: explora, confirma ou cria inclusão (ou em grupos), exclusão (fora dos grupos) e hierarquias entre pessoas (entre aqueles compreensivos e os não compreensivos, entre pessoas “normais” e “anormais”, etc.) (VANDAELE, 2019, p. 329).

Algumas estratégias de compensação, de acordo com Valero-Garcés (1999, p. 123-124), são adições linguísticas, como expressões coloquiais,

⁷³ [...] the fact that two white, prominent, political figures used the joke at a public event raises several issues concerning power and hegemony, [...] (BARRA; BUCARIA, 2016, p. 7).

vocabulário mais elaborado e quantidade maior de gírias; adaptação dos recursos utilizados no texto original para conseguir o mesmo efeito, como a reprodução de um sotaque; adaptação de alguns detalhes da nova realidade sociocultural; e supressão de determinados detalhes, como referências, lugares, personagens ou fatos conhecidos na cultura do texto original, mas irrelevantes ou desconhecidos para a cultura de chegada.

[...] as diferenças culturais ou de cunho social [que] se manifestam nas próprias imagens e também nos nomes de comidas ou o relato de costumes, alusões a determinados personagens ou a acontecimentos históricos, que se supõe que o tradutor deve compreender e conhecer para evitar tanto a tradução sem sentido como a sobretradução. É precisamente essa inter-relação entre o código linguístico e os elementos socioculturais o que, em muitas ocasiões, dá forma a uma tirinha ou a um chiste e o que caracteriza a um chiste ou anedota como pertencente a uma comunidade concreta que requerem adaptação quando se translada a outra língua [...] Isso leva a adaptar medidas, pesos, piadas ou inclusive expressões com cores [...] (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 124, tradução nossa).⁷⁴

A autora afirma que, quando não é possível fazer esse tipo de adaptação, como ocorre muitas vezes em jogos de palavras, é preciso recorrer à criatividade e buscar algo equivalente que se corresponda à imagem ou até mesmo traduzir literalmente, para depois compensar o efeito de humor em outro momento do texto (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 125). Para ela, na hora de adaptar as referências culturais, é necessário evitar a sobretradução que mudaria o ambiente criado na versão original e quebraria o equilíbrio entre o verbal e o não-verbal.

Esse debate entre teoria e prática nos levará aos Estudos Descritivos da Tradução (EDT) que investiga as traduções "à medida que são manifestas no mundo da experiência" (HOLMES, 1988 *apud* DORE, 2019, p. 3). No entanto, não se busca julgar uma tradução como correta ou incorreta, mas entender os

⁷⁴ [...] las diferencias culturales o de tipo social que se manifiestan en los dibujos mismos y también en los nombres de comidas o el relato de costumbres, alusiones a determinados personajes o a acontecimientos históricos, que se supone que el traductor debe comprender y conocer para evitar tanto la traducción sin sentido como la sobretraducción. Es precisamente esa interrelación entre el código lingüístico y los elementos socioculturales lo que, en muchas ocasiones, da forma a una tira cómica o a un chiste y lo que caracteriza a un chiste o una historieta como perteneciente a una comunidad concreta que requieren de una adaptación cuando se traslada a otra lengua [...] Ello lleva a adaptar medidas, pesos, chistes o incluso expresiones con colores [...] (VALERO-GARCÉS, 1999, p. 124).

caminhos que levaram a ela e quais seus efeitos produzidos no contexto sociocultural da língua-alvo (CHAUME, 2004).

De acordo com Vandaele (2019, p. 335-336), “os estudos descritivos estarão interessados em soluções que digam algo sobre o contato entre essas culturas, grupos e agentes”.

Observarão, por exemplo, que o humor pode ter várias funções textuais e ideológicas que merecem ser levadas em conta. Uma comparação descritiva entre um texto-fonte e um texto-alvo [*sic*] não verá o humor como uma categoria homogênea (“o que causou o riso”), mas estudará seus aspectos cognitivos, emocionais, sociais e interpessoais específicos. Pequenas mudanças linguísticas podem, por exemplo, manter “o riso”, mas mudam a dinâmica emocional ou interpessoal específica do humor (VANDAELE, 2019, p. 335-336).

Este estudo primará pela discussão e análise descritiva dessas dificuldades e das soluções encontradas, por buscar entender a recriação do significado no processo tradutório e qual o efeito de humor que foi produzido ao ser passado para a língua de chegada, de maneira que se possa compreender os efeitos de humor e o que está envolvido na sua construção no processo tradutório, levando-se em conta o léxico, a sintaxe e a semântica de ambas as línguas.

Um debate importante para refletir sobre o processo de tradução, além de formas acessíveis para atingir de maneira eficaz o público-alvo do texto criado. Assim como suscitar uma reflexão cultural acerca do que provoca o riso e de como as ideias e sensações são construídas pelo texto e pelo contexto. Para isso, iremos usar como embasamento teórico conceitos dos Estudos Descritivos da Tradução para entender a prática tradutória e da Análise do Discurso de linha francesa para reforçar o viés histórico, cultural e social da tradução analisada.

4.1 Teoria Geral do Humor Verbal

A partir da Teoria Geral do Humor Verbal (General Theory of Verbal Humour - GTVH), Attardo (2002, p. 174-175) reforça que a teoria da tradução precisa de uma métrica de similaridade entre os sentidos e as forças

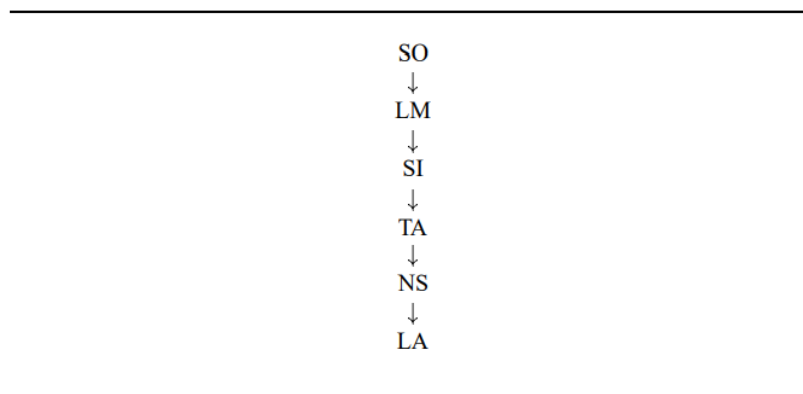
pragmáticas. Dessa maneira, o humor leva a língua aos seus extremos, por apresentar ao tradutor a complexa tarefa de encontrar soluções interlinguais, o que para Chiaro (2017, p. 426) dispensa a questão da equivalência e favorece uma abordagem orientada pelo texto de chegada, ou seja, a função tem prioridade. Isso quer dizer que, quando surgem problemas, o tradutor pode inserir uma instância de humor verbal completamente nova.

A teoria proposta por Attardo (1994, 2001, 2002) e Attardo e Raskin (1991) se trata de uma revisão e extensão da Teoria do Script Semântico do Humor (*Semantic Script Theory of Humour*) de Raskin (1985). O ponto de vista da GTVH é que toda piada tem seis instâncias, também conhecidas como Recursos de Conhecimento (Knowledge Resouce), abrangendo outras áreas da linguística, além da semântica, como a textual, a teoria da narrativa e a pragmática. A piada, então, teria em sua estrutura a linguagem (LA), a estratégia narrativa (NS), o alvo (TA), a situação (SI), o mecanismo de lógica (LM) e a Oposição de *Script* (SO).⁷⁵

Porém, pode ser que nem todos os recursos de conhecimento apareçam ou que mais de um do mesmo recurso estejam presentes em uma piada. Segundo Attardo (2002, p. 176), eles são organizados hierarquicamente a partir do que o autor chama de Similaridade métrica (*Similarity metric*). A ordem se dá por meio da diferença entre duas piadas que usam variações do mesmo recurso, o que leva a Oposição de *Scripts* para o topo e a linguagem para a base. Isso porque quando se tem piadas de linguagem diferente, não apresentam a mesma diferença entre duas piadas com Oposição de *Scripts* distintos (ATTARDO, 2002, p. 183). Por esse motivo, Attardo recomenda aos tradutores de humor fazer o possível para respeitar todos os seis Recursos de Conhecimento, mas, se necessário, deixar que a tradução esteja no menor nível de diferença que se possa chegar para seus propósitos pragmáticos.

Tabela 4 – Hierarquia dos Recursos de Conhecimento

⁷⁵ Joke: {LA, NS, TA, SI, LM, SO} (ATTARDO, 2002).



(ATTARDO, 2001, p. 73).

Para entender como funciona essa hierarquia, vejamos uma adivinha que adaptamos da obra de Attardo.

(1) Quantos portugueses são necessários para trocar uma lâmpada?

- Dez. Um para trocar a lâmpada e os outros nove para girá-lo.⁷⁶

A oposição de *script* nessa piada está entre NORMAL/ANORMAL – INTELIGENTE/BURRO, enquanto o mecanismo lógico é a figura-fundo, pois o texto constrói uma imagem que permite interpretações ambíguas a partir do mesmo plano de fundo, como vemos na figura a seguir.

Figura 22 – Figura-fundo da psicologia de Gestalt

⁷⁶ “How many Californians does it take to screw in a light bulb?” “Ten. One to screw it in and nine others to share the experience” (ATTARDO, 2001, p. 71).



Disponível em: <https://psicoativo.com/2017/01/percepcao-figura-fundo-psicologia-da-gestalt.html> (Acesso em 15/08/2022).

A figura e o fundo se confundem, podendo nos mostrar duas imagens: duas faces de frente para a outra ou um vaso branco. Da mesma forma, na piada citada há a reversão de uma tarefa cotidiana e a complicação de seu processo.

Seguindo a hierarquia dos Recursos de Conhecimento, temos a situação “trocar uma lâmpada” e o público direcionado, o brasileiro. Para isso, a compreensão desse público foi preciso mudar a nacionalidade dos personagens (original: Californians / adaptação: portugueses) que são associados culturalmente com o estereótipo da não-inteligência. Por último temos a estratégia narrativa de pergunta e resposta e a linguagem com o pronome relativo “quanto” (*how many*). Assim, podemos concluir que todas as estratégias puderam ser mantidas, exceto a percepção do público que exigia um conhecimento cultural mais restrito e estará conectado aos estereótipos. Com respeito ao público e à linguagem, pode haver uma variação mais livre que irá influenciar no mecanismo de lógica.

Iniciando a definição dos recursos do mais baixo para o mais alto, Attardo (2001) nos apresenta primeiro a linguagem (LA) que, de acordo com o autor, “contém toda a informação necessária para a verbalização do texto”. Ela

é responsável por sua materialidade e pela organização funcional dos elementos que o constituem (ATTARDO, 2002, p. 176-177).

As palavras exatas do gatilho e/ou o conector⁷⁷ das piadas verbais são extremamente importantes, porque é necessário que um elemento linguístico seja ambíguo e se conecte com dois sentidos opostos no texto. Nesse respeito, o Recurso de Conhecimento Linguístico é pré-selecionado pela Oposição de *Script*: A Oposição de *Script* determina a natureza exata de um fragmento específico do Recurso de Conhecimento Linguístico (ex.: o gatilho e/ou conector); enquanto o resto da linguagem dos trocadilhos não é pré-determinada. Caso contrário, as piadas verbais e referenciais se comportariam de maneira idêntica com respeito ao Recurso de Conhecimento Linguístico (ATTARDO, 2002, p. 177, tradução nossa. **Grifo nosso**).⁷⁸

Dessa forma, a posição final do gatilho é essencial tanto para a organização funcional da informação, como para a distribuição da informação implícita no texto (ATTARDO, 2002, p. 177-178). A partir do conceito de paráfrase, a mesma piada pode variar por meio de sinônimos e outras construções sintáticas sem mudar, porém, o conteúdo semântico (ATTARDO, 2001, p. 22). Os exemplos seguintes mostram versões diferentes da mesma piada:

(2) P: Você sabe, quantos portugueses são precisos para trocar uma lâmpada?

R: Cinco. Um para segurar a lâmpada e quatro para rodarem a mesa.

<https://www.piadas.com.br/piadas/portugues/trocando-uma-lampada>

(3) P: São necessários para trocar uma lâmpada quantos portugueses?

R: Três. Um para segurar a lâmpada e dois para rodar a escada.

<http://rafa.eng.br/piadas/lampada.htm>

⁷⁷ O termo usado por Attardo (2002), *connector*, refere-se ao elemento linguístico ambíguo que ocorre antes do *punch line* propriamente dito. O *punch line* revela existência de dois sentidos (opostos, talvez) no conector. De acordo com o autor, ambos podem coincidir, sendo o mesmo elemento tanto o *punch line*, como o conector e, assim, ambíguo. No decorrer do texto iremos chamar o *punch line* de gatilho.

⁷⁸ The exact wording of the punch line and/or the connector of verbal jokes is extremely important because it is necessary for a linguistic element to be ambiguous and to connect the two opposed senses in the text. In this respect, the Language Knowledge Resource (i.e. the punch line and/or connector); note how the rest of the Language of puns is not predetermined. Otherwise, verbal and referential jokes behave identically in respect to this Knowledge Resource (ATTARDO, 2002, p. 177).

(4) Quantos portugueses são necessários para se trocar uma lâmpada?

R: Cinco. Quatro seguram as pernas na cadeira e um fica agarrado na lâmpada.

https://www.sergeicartoons.com/portugues_e_a_lampada.htm

As três versões acima trazem a mesma oposição de *script*, mecanismo lógico, situação e público da piada (1), embora haja mudanças na quantidade de pessoas necessárias para trocar e suporte em que uma delas fica apoiada, além dos sinônimos segurar e agarrar para mostrar-nos a dinâmica da cena. O que realmente importa para a comicidade é o raciocínio reverso e nada prático que desencadeia o riso.

Em segundo lugar, a estratégia narrativa (NS) é o Recurso de Conhecimento que leva em conta o fato de toda piada ter de alguma maneira uma organização narrativa, seja ela uma anedota, um diálogo ou conversação (principalmente quando se trata de séries de comédia) (ATTARDO, 2002, p. 178). Porém, nem toda forma de humor apresenta narrativas no sentido de contar uma história, mas podem ser parafraseadas nesse formato.

Já o terceiro recurso é o público da piada, o que significa que sempre haverá um grupo ou indivíduo ligados a um estereótipo ou ideologia. Os estereótipos são uma maneira simples de representação social e importantes para o entendimento das piadas (POSSENTI, 1998). Attardo (2002) considera que piadas que não ridicularizam alguém ou algum grupo, ou seja, não são agressivas, podem não ter valor para o parâmetro TA. De maneira que, esse Recurso de Conhecimento pode ser considerado opcional por muitos pesquisadores.

Embora as representações sociais da piada sejam exageradas e, de certo modo, “grosseiras”, elas estão presentes na sociedade e influenciam a vida das pessoas (POSSENTI, 1998, p. 26). Os estereótipos “veiculam a visão simplificada dos problemas” e são facilmente compreendidos “pelo público não-especializado” (POSSENTI, 1998, p. 26). É por isso que, para Possenti (1998), só existem piadas em uma sociedade com um histórico de “séculos de disputas e preconceitos”, o que para a análise do discurso é um campo propício para estudar as condições de produção dos discursos. Para tal feito, a linguística

deve se preocupar com as características textuais e verbais da piada (POSSENTI, 1998, p. 23).

Outro recurso que compõe a piada é a situação (SI). Para Attardo (2002, p. 179), toda piada deve ser sobre alguma coisa. Assim, SI pode ser os “adereços” dela com seus objetos, participantes e atividades que virão dos *scripts* ativados no texto.

Já o mecanismo lógico, segundo Attardo (2002, p. 179), é o parâmetro mais problemático de todos, pois pode ser o mais imprevisível por hipóteses testadas em estudos já feitos. Para o autor, esse recurso traz em si a resolução da incongruidade, mencionada na introdução deste capítulo, que trabalha com a linha cognitiva dos estudos do humor. A consequência disso é ser um elemento opcional, aparecendo principalmente nos casos de humor *nonsense* ou absurdo.⁷⁹

Para entender sobre o que se trata as Oposições de *Script*, é preciso ter em mente o conceito de Raskin (1985) sobre *script* na teoria dos dois scripts (Semantic Script Theory of Humour - SSTH). Segundo o autor, *script* ou *frame* é um complexo organizado de informações sobre alguma coisa, no sentido mais amplo, seja ela um objeto real ou imaginário, um evento, uma ação, uma qualidade, etc. Isto é, uma estrutura cognitiva internalizada pelo falante, da qual ele tira informações sobre o mundo e guia seu comportamento. Os chistes, caracterizados por Freud (2017) como breves e surpreendentes, terão esses traços ao trazer “uma aparente violação das normas de coerência, que, no entanto, se restaura pelo *insight* que permite ao leitor/ouvinte descobrir” um outro *script* em cena, mundo ou discurso (POSSENTI, 2011, p. 152). Essa incoerência, segundo Possenti, que trata de uma das condições de surpresa, seria a responsável por “caracterizar as piadas como um gênero específico de texto”.

Os *scripts* nunca serão totalmente completos e fechados em si. Sempre haverá uma informação nova que o complementa e o leva a uma constante

⁷⁹ Attardo (2002, p. 180) lista alguns Mecanismos Lógicos conhecidos, entre eles estão a troca de papéis, justaposição, quiasmas, troca de plano de fundo, analogias ou falsas analogias, raciocínio defeituoso, quase-situações, autodepreciação, inferir consequências, raciocínio a partir de falsas premissas, falta de ligação lógica, coincidência, paralelismo ou implícito paralelismo, proporção, ignorância do óbvio, exagero, restrição de campo, cataclismos, metahumor, círculo vicioso e ambiguidade referencial.

revisão de seu conteúdo (ATTARDO, 2001, p. 6). As mudanças serão influências por outros textos que trarão à tona uma nova hipótese.

Attardo (2001, p. 3) também explica que muitas pesquisas definem o *script* como algo que contém informações prototípicas das instituições às quais pertencem, como comportamentos, rotinas, etc. O autor considera que os falantes tendem a relacionar eventos a *scripts*, mesmo que não ocorram concretamente. Da mesma forma, os eventos são organizados de acordo com a ordem canônica do *script* (ATTARDO, 2001, p. 4).

Ainda segundo Attardo (2001, p. 6), há duas abordagens sobre o *script* que podem se sobrepor: a estática e a dinâmica. A primeira refere ao *script* como um objeto abstrato e pertencente à memória, um objeto pronto que preenche as lacunas das relações. Já a segunda, como fazendo parte de uma rede semântica, definida dinamicamente por níveis de ativação. Para Attardo, ambas apenas se diferenciarão em sua ênfase.

Possenti argumenta que o texto humorístico apresenta várias possibilidades de interpretação para seu público para depois impedir-lhe algumas (POSSENTI, 1998, p. 61-62). Os *scripts*, então, se opõem e apresentam significados inesperados ou incomuns. Esse elemento surpresa é o que causa o estranhamento e o riso.

Um exemplo citado por Attardo (2002, p. 21) é a piada sobre a mulher do médico. O excerto foi analisado mais detalhadamente por Raskin (1985). Aqui o utilizaremos para mostrar brevemente o funcionamento dos *scripts*.

(5) - “O médico está em casa?” – o paciente pergunta num sussurro brônquico.

- “Não” – sussurra a bela e jovem esposa do médico em resposta. “Pode entrar”.

(ATTARDO, 2022, p. 21)

Primeiramente, Attardo lista os *scripts* ativados pelo texto; depois, a ativação de regras combinatórias para emparelhar os vários *scripts* com sua compatibilidade e, assim, entender as inferências engatilhadas. Nessa etapa, sabemos do interesse do paciente em saber se o médico se encontra no espaço “casa” por meio do verbo de ligação “está” e o sinal de pergunta,

podemos também inferir que ele busca o profissional para cuidar de sua saúde, pois suspira como um sinal de cansaço e problema nos pulmões, devido à descrição de seu sussurro (brônquico). Ao receber a negativa, espera-se que ele vá embora e procure outro médico para ter tratamento, mas o convite que vem após isso quebra essa expectativa.

Como leitores, então, somos levados a uma interpretação alternativa que não estava evidente no início. A piada apresenta dois *scripts* (MÉDICO, AMANTE) que se opõem entre SEXO/ SEM SEXO.

Para entendermos como se dá esse elemento surpresa no nosso objeto de estudo, precisamos analisar o cenário cultural e sociopolítico de cada audiência. Assim, a análise do discurso de linha francesa será um suporte para considerarmos os efeitos de humor nas duas sociedades envolvidas e o papel do tradutor ao tentar reproduzir tais efeitos, levando em conta a língua de chegada e sua cultura.

4.2 O humor na Análise do Discurso de linha francesa

Em sua obra, o linguista francês Dominique Maingueneau (2008, p. 15) define discurso como “uma dispersão de textos” que, por meio de sua inscrição histórica, permite definir como um espaço de regularidades enunciativas. Isso quer dizer que,

Se o jogo das restrições que definem a “língua”, a de Saussure e dos lingüistas [*sic*], supõe que não se pode dizer tudo, o discurso, em outro nível, supõe que, no interior de um idioma particular, para uma sociedade, para um lugar, um momento definido, só uma parte do dizível é acessível, que esse dizível constitui um sistema e delimita uma identidade (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

Possenti também defenderá o discurso não como algo complementar à gramática ou como oposto a ela, mas uma noção entendida como um efeito de sentido, uma posição, uma ideologia que irá se materializar na língua (POSSENTI, 2009, p. 16). O discurso, então,

[...] se constitui pelo trabalho *com* e *sobre* os recursos de expressão, que produzem determinados efeitos de sentido em

correlação com posições e condições de produção específicas. Frequentemente, se não sempre, essa investidora dos recursos de expressão não é clara para o locutor ou para o ouvinte/leitor – quer dizer, os interlocutores podem ter acesso consciente às manobras que executam e aos efeitos que assim (se) produzem (POSSENTI, 2009, p. 16. **Grifo do autor**).

Dessa maneira, o discurso (efeito de sentido) se dará a partir de determinadas estruturas linguísticas, sintáticas, combinadas a uma condição de produção (POSSENTI, 2009, p. 22). Assim, nunca se saberá, em um primeiro momento, a serviço de qual discurso uma estrutura sintática está, mas muitas delas são fortemente associadas a determinados discursos (POSSENTI, 2009, p. 22). Olhando pelo viés da tradução, Venuti considera o estudo da tradução uma força erudita capaz de avaliar e confrontar “a diferença histórica na recepção mutável do texto estrangeiro (VENUTI, 2019, p. 96). O autor considera que a interpretação será “sempre local e contingente, mesmo quando instalada em instituições sociais com a rigidez aparente da academia”. De maneira que a interpretação do tradutor e o público ao qual a tradução se destina são fatores determinantes que podem se moldar mutuamente.

Podemos concluir, então, que as unidades do discurso constituem sistemas significantes, enunciados e têm uma semiótica textual, além de serem ligados à história que define as estruturas de sentido manifestadas (MAINGUENEAU, 2008, p. 16). Ou seja, mais do que vocabulário e sentenças, o discurso necessita de “uma coerência global que integra múltiplas dimensões textuais” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18). Por esse motivo, o autor defende uma análise que apreenda a essência global do discurso.

A “enunciabilidade” de um discurso, o fato de que tenha sido objeto de atos de enunciação por um conjunto de indivíduos não é uma propriedade que lhe é atribuída por acréscimo, mas algo de radical, que condiciona toda a sua estrutura. É preciso pensar ao mesmo tempo a discursividade como dito e como dizer, enunciado e enunciação (MAINGUENEAU, 2008, p. 19).

De fato, as instituições “impõe formas ritualizadas” à aparição de um discurso, elas mostram que o discurso está na ordem das leis e que lhe dá um lugar que o honra e o desarma, assim, o poder advém unicamente das instituições (FOUCAULT, 2014, p. 7). Em sua aula inaugural no *Collège de*

France, Foucault afirmou que a produção do discurso é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9).

Ao se referir aos procedimentos de exclusão, Foucault cita como exemplo a interdição, a qual traz em si a ideia de não se pode dizer tudo em qualquer circunstância. O filósofo citou três tipos de interdição que poderiam se cruzar, se reforçar ou se compensar, tais como o Tabu do objeto, ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala.

[...] as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2014, p. 9-10).

Foucault menciona também outros sistemas de exclusão além do interdito, os quais são a separação e a rejeição e a oposição entre verdadeiro e falso. A exemplo do primeiro, o autor traz a oposição entre razão e loucura e, em relação ao último, a busca da verdade por meio da razão que passa pelo sistema histórico e pelas instituições e que exerce nos discursos uma espécie de pressão e coerção (FOUCAULT, 2014). Todos esses procedimentos têm em comum o controle à delimitação externa ao discurso, embora haja também procedimentos internos que demarcam o que pode ou não ser dito (FOUCAULT, 2014, p. 20).

Maingueneau (2008) completa que o discurso é uma organização que vai “além da frase”, ou seja, embora ele se manifeste na materialidade linguística, mobiliza estruturas de *outra ordem*.

Um provérbio ou uma proibição como “Proibido fumar” são discursos, formam uma unidade completa, embora sejam constituídos por uma única frase. Os discursos, quando são unidades transfrásticas, como é o caso mais frequentemente, são submetidos a regras de organização. Elas operam em dois níveis: as regras que governam os gêneros de discurso em vigor em um grupo social determinado (consulta médica, *talk show*, romance, tese de doutorado...) e as regras, transversais aos gêneros, que governam um relato, um diálogo, uma argumentação, uma explicação... (MAINGUENEAU, 2015, p. 25. **Grifo do autor**).

Os procedimentos de controle interno, segundo Foucault (2014), funcionam “a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição” e submetem as dimensões de acontecimento e acaso do discurso. As narrativas se repetem, são transmitidas e variam de acordo com as circunstâncias bem determinadas (FOUCAULT, 2014, p. 20-21).

[...] pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnivelamento entre os discursos; os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala, que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são *ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, e que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos (FOUCAULT, 2014, p. 21. **Grifo do autor**).

O novo, então, se daria não no que é dito, mas na forma de dizer, ou seja, na enunciação (FOUCAULT, 2014, p.25).

Outra característica do discurso é ser uma forma de ação. Maingueneau (2015, p. 25) relaciona isso com a teoria dos atos de fala ou atos de discurso de J. L. Austin (1962) e J. R. Searle (1969) que consideram toda enunciação como um ato (sugerir, afirmar, prometer, perguntar) que busca modificar uma situação.

Num nível superior, tais atos elementares se integram a gêneros de discurso determinados, que são outras formas de atividades socialmente reconhecidas. Inscrevendo assim o discurso entre

as atividades, facilita-se relacioná-las com as atividades não verbais (MAINGUENEAU, 2015, p. 26).

Maingueneau (2015, p. 26) também chama atenção para a interatividade da atividade verbal que envolve dois ou mais parceiros, mesmo naquelas situações em que essa participação não é tão evidente, como conferências e textos escritos.

De fato, não se pode reduzir a *interatividade* fundamental o discurso à conversação. Qualquer enunciação, mesmo que produzida na ausência de um destinatário ou na presença de um destinatário que parece passivo, se dá em uma outra instância de enunciação, em relação à qual alguém constrói seu próprio discurso (MAINGUENEAU, 2015, p. 26. **Grifo do autor**).

O discurso vai além de intervir no contexto, sem este não há sentido no enunciado (MAINGUENEAU, 2015, p. 26), especialmente quando se trata de piadas, o que inclui mais do que um locutor genial ou inspirado, mas um “solo” e “regras que expliquem por que um enunciado pode ocorrer em uma e não em outra circunstância” (POSSENTI, 1998, p. 37). Segundo Maingueneau (2004, p. 20), todo ato de enunciação é assimétrico, pois o interlocutor constrói os sentidos a partir das indicações presentes no enunciado, mas isso não quer dizer que coincidam com as representações do enunciador.

Compreender um enunciado não é somente referir-se a uma gramática e a um dicionário, é mobilizar saberes muito diversos, fazer hipóteses, raciocinar, construindo um contexto que não é um dado preestabelecido [*sic*] e estável. A própria ideia de um enunciado que possua um sentido fixo fora de contexto torna-se insustentável (MAINGUENEAU, 2004, p. 20).

De acordo com Maingueneau (2015, p. 27), o discurso é assumido por um sujeito que é ao mesmo tempo dependente e independente dele. Isso quer dizer que, para que o discurso seja considerado como tal, é preciso estar “relacionado a um sujeito que se coloca ao mesmo tempo como fonte de referências pessoais, temporais, espaciais (EU-AQUI-AGORA)” e indica sua atitude sobre o que se diz e seu destinatário (fenômeno de “modalização”). Da mesma forma, o sujeito indica quem é o responsável pelo que diz, pois, pela perspectiva da análise do discurso, o sujeito não é a origem soberana do seu

enunciado. Assim, “a sua fala é dominada pelo dispositivo de comunicação do qual ela provém.

Como já mencionado anteriormente, o discurso é regido por normas (MAINGUENEAU, 2015, p. 27-28). Maingueneau explica que os gêneros de discurso são conjuntos de normas que geram “expectativas nos sujeitos engajados na atividade verbal”. Tais gêneros sempre se reportam a um tipo de discurso, como o discurso humorístico que envolve a charge, a tirinha, o *stand-up*, a comédia para TV, se formos levar em conta os gêneros que têm como função principal o humor. De maneira que, Maingueneau (2015, p. 66) afirma que “tipos e gêneros de discurso estão [...] tomados por uma relação de reciprocidade: todo tipo é uma rede de gêneros; todo gênero se reporta a um tipo”.

Para Possenti (1998, p. 39), o texto comanda a leitura, isso quer dizer que ele limita e demanda a atividade do leitor, mas não significa que apenas o texto é suficiente.

[...] a piada freqüentemente [*sic*] está relacionada com outro texto, ou com alguma informação, e exatamente aquela, mas o que se deve saber sobre as coisas de que os textos falam é muito pouco; em geral bastam conhecimentos vaguíssimos. Dificilmente se exigirá um conhecimento exato e exaustivo para entender qualquer piada, porque ela usualmente aciona um estereótipo (POSSENTI, 1998, p. 39).

Para que o discurso tenha sentido é preciso que ele esteja no interior de um imenso *interdiscurso*, pois, “para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de outros enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras” (MAINGUENEAU, 2015, p. 28). Além disso, o discurso constrói socialmente o sentido. De acordo com Maingueneau (2015, p. 29), este “não é diretamente acessível, estável, imanente a um enunciado ou a um grupo de enunciados que estaria esperando para ser decifrado”, mas “continuamente constituído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas”. O autor continua dizendo que o objeto da análise do discurso não são os funcionamentos textuais e nem a situação de comunicação, e sim o que amarra esses dois

fatores por meio de uma enunciação resultante tanto do verbal quanto do institucional.

Nessa perspectiva, pensar os lugares independentemente das falas (reducionismo sociológico) ou pensar as falas independentemente dos lugares dos quais são parte pregnante (reducionismo linguístico) é permanecer aquém das exigências que fundam a análise do discurso. Quer entremos no discurso pelo viés de sua inscrição social ou pelo dos funcionamentos linguísticos, somos levados, de um modo ou de outro, a encontrar sua outra vertente (MAINGUENEAU, 2015, p. 47).

A partir dessa definição de discurso, utilizaremos dois conceitos importantes para o humor e a tradução que nos auxiliarão em nossas análises: o campo discursivo e o *ethos*. O próximo subtópico tratará de uma teoria de Sírío Possenti, desenvolvida a partir da teoria dos campos de Bourdieu, de que o humor é também um campo discursivo.

4.2.1 *Humour is a battlefield*: campos discursivos

Os gêneros discursivos podem ser agrupados em esfera de atividade, campo discursivo e lugar de atividade, dependendo do ponto de vista privilegiado pela pesquisa (MAINGUENEAU, 2015, p. 67). Nesse sentido, este trabalho considerará o humor como um campo discursivo, de acordo com a hipótese de Sírío Possenti (2018) com base na teoria dos campos de Pierre Bourdieu (1984; 1989) e desenvolvida por Bernard Lahire (2017) que considera o indivíduo como pertencente a uma sociedade, sendo submetido a regras que afetam a todos, “mas também a outras que afetam apenas os membros de um determinado campo (científico, jornalístico, literário, religioso, etc.)”, sendo elas constantemente contestadas, debatidas e problematizadas (POSSENTI, 2018, p. 13).

Analisando mais a fundo esse conceito, Lahire (2017, p. 64) explica que as diferenças sociais das atividades ou funções são conjuntos que caracterizam nossas sociedades, assim como observaram diversos autores, dentre eles Bourdieu. Por meio disso, o autor esquematiza as principais características do que seria denominado campo.

Segundo ele, o campo é um microcosmo dentro do macrocosmo constituído pelo espaço social, podendo ser ele nacional ou internacional (mais raro). Além disso, cada campo possui regras e desafios específicos internos, inclusive seus interesses. Com isso, ele é um “sistema” ou um “espaço” estruturado de posições ocupadas por diferentes agentes, os quais podem ter práticas ou estratégias conservadoras ou subversivas, dependendo da posição que ocupam, levando em conta que os campos sempre são lugares de disputas e concorrências - por isso esse nome que remete a ideia de um campo de batalha -, entretanto, todos têm interesse na sua existência.

Ainda considerando a explicação de Lahire (2017, p. 65), o objetivo das lutas que ocorrem no interior dos campos é a apropriação do capital específico deste (obtenção de seu monopólio) e/ou a redefinição desse capital. Este, por sua vez, é desigualmente distribuído e estruturado por forças históricas entre agentes e instituições, sendo assim, haverá sempre dominantes e dominados.

Lahire conclui que todo campo tem autonomia, ou seja, uma lógica própria e também um *habitus* que seria um sistema de disposições incorporadas dentro do campo, o que significa que apenas aqueles que têm incorporado o *habitus* específico do campo podem disputar o jogo e acreditar na sua importância.

Por meio dessa citação de Lahire, Possenti (2018, p. 18) explica que cada campo se organiza de maneiras diferentes e isso influencia em como os textos que circulam neles são produzidos e recebidos.

Os textos nascem de maneiras diferentes e também chegam ao seu destino por diferentes vias. Não são lidos da mesma maneira nem com as mesmas expectativas nos diferentes campos: os sentidos dos textos religiosos e literários são inesgotáveis; textos científicos são “literais”, querem dizer simplesmente o que dizem (POSSENTI, 2018, p. 18-19).

Outro aspecto dos campos, destacado por Possenti (2018, p. 23), é que seus limites são frequentemente questionados. Esse é um dos argumentos que o autor usa para considerar o humor um campo: “tal obra é ou não é literatura, tal vertente é ou não científica [...], tal declaração foi ou não foi uma piada...?”.

Além dessa característica, Sírío Possenti apresenta vários tópicos de comparação entre o campo literário e o humorístico (2018, p. 27-39), dentre eles a luta contra a censura e a busca pela liberdade de tratar de qualquer

assunto; o grande acervo de gêneros que podem ser relacionados ao humor, como a comédia em pé, charges, trocadilhos, crônicas e programas de TV; e não se pretender pragmático, embora haja defesas a respeito do seu papel cultural e político.

Para Possenti (1998), estudar piadas não é só importante para a linguística, mas também para outras disciplinas, como a sociologia, antropologia e psicologia, pois, segundo ele, o humor denuncia preconceitos e conflitos existentes nos discursos “quentes”, ou seja, é possível reconhecer ou confirmar “diversas manifestações culturais e ideológicas, valores arraigados”. Isso só é possível, porque “as piadas operam fortemente com estereótipos”, tratam de “temas socialmente controversos” e “veiculam um discurso proibido” (POSSENTI, 1998).

Na série *The Big Bang Theory* é possível notar a exploração desse tipo de humor no trecho retirado do episódio 9, sétima temporada, *The Thanksgiving Decoupling*. Sheldon se vê obrigado a passar o dia de Ação de Graças na casa da mãe de Howard e compara sua situação à escravidão.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Do we really have to go to Mrs. Wolowitz's house?	Sheldon: Nós temos mesmo que ir na casa da senhora Wolowitz?
Amy: We do. And I expect you to be on your best behaviour.	Amy: Temos, e eu espero que você se comporte bem.
Sheldon: Now I know how the African slaves felt. Being dragged from their homes to labour under the yoke of the white man.	Sheldon: Agora eu sei como os escravos Africanos se sentiam. (risos) Sendo arrastados da suas casas para trabalhar sob a ordem do homem branco.
Amy: Are you honestly comparing Thanksgiving dinner at Wolowitz's mom's with one of the greatest tragedies in the history of mankind?	Amy: É sério que está comparando a ceia de Ação de Graças na casa da mãe do Wolowitz's com uma das maiores tragédias da história da humanidade?
Sheldon: Yes.	Sheldon: Estou. (risos)

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

O ponto polêmico desta piada seria a comparação da situação de um homem branco na atualidade que se vê obrigado a aceitar um convite social a um acontecimento histórico violento que impôs a escravidão a um povo. Sheldon, por ser caracterizado como alguém frio, egoísta e alheio às

convenções sociais, considera comemorar a Ação de Graças na casa da Sra. Wolowitz tão grave quanto a escravização. É nesse exagero que se dá o gatilho da piada, mesmo com Amy chamando sua atenção para o absurdo da comparação. Para Sheldon, seguir às regras sociais é uma tragédia tão grande quanto a escravização.

Nas cenas que se seguem ao episódio, Sheldon continua fazendo comparações à escravização. A estratégia tradutória foi permanecer o fundo histórico por apresentar algumas semelhanças com o contexto brasileiro. Em conjunto com a menção ao fato histórico, Sheldon também usa expressões que remetem à escravização, como “yoke” (jugo, fardo) que traz a ideia de submissão e trabalho compulsório e logo mais adiante no diálogo ao chamar Amy de Miss Amy, forma que os negros escravizados deviam chamar os brancos.

No primeiro trecho dessa conversa, a tradução passa “yoke” para ordem, mitigando um pouco a carga da palavra jugo, porém não muito usada culturalmente no português brasileiro. No entanto, isso é compensado no segundo trecho em que se usa o termo “Sinhá” e não “Senhorita” que seria o correspondente a “Miss” do inglês, reforçando assim a referência ao evento histórico e trazendo para o contexto local da dublagem.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Amy: No traffic, we're sailing.	Amy: Sem trânsito, estamos deslizando.
Sheldon: Yes. Like we're on a ship. Coming from Africa to America.	Sheldon: Sim, é como um navio... <i>(risos)</i> Indo da África para a América. <i>(risos)</i>
Amy: Sheldon, that's completely inappropriate. You can't keep comparing yourself to a slave.	Amy: Sheldon, isso é totalmente inapropriado. Você não pode ficar se comparando com um escravo.
Sheldon: Yes, Miss Amy.	Sheldon: Sim, Sinhá Amy. <i>(risos)</i>

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

Nessa cena, Sheldon compara o carro ao navio que levou os africanos para outros países em condição de escravidão. Quando Amy chama sua atenção mais uma vez para a falta de lógica da comparação, Sheldon insiste em

continuar seu raciocínio. O gatilho da piada se dá por meio da expressão pela qual ele chama Amy e à sua afirmação ao que Amy diz, logo após se calar como um sinal de falta de liberdade e submissão. Isso mostra que, mesmo com a afirmativa, Sheldon ainda continua achando que sua situação é comparada aos escravizados negros.

Ainda no mesmo episódio, os roteiristas exploram a origem do dia de Ação de Graças para a seguinte piada:

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Bernadette: Thanks for saving the day.	Bernadette: Obrigada por salvar o dia.
Raj: Ah, no problem. It wouldn't be Thanksgiving without an Indian providing the food. Uh, now, where does your mom keep the Crisco?	Raj: Ah, de nada. Não ia ser Ação de Graças sem um “índio” fazendo comida. (risos) É, onde é que sua mãe guarda a banha?

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

Raj ironiza a origem do dia de Ação de Graças ao explorar a polissemia da palavra “Indian/índio” que traz consigo dois sentidos: uma pessoa que nasceu na Índia ou alguém que descende dos povos nativos. “Indian” pode significar indiano ou indígena - tendo este termo o equivalente “Índio” em português - e a inserindo no contexto cultural norte-americano que se trata da origem da tradição de Ação de Graças, evento que se iniciou para celebrar a fartura das boas colheitas, após os peregrinos terem recebido a ajuda dos nativos.

Ao responder ao agradecimento de Bernadette dessa maneira, Raj faz uma comparação entre passado e presente e apresenta uma relação lógica entre os acontecimentos. Na ocasião da primeira Ação de Graças, os indígenas que proveram a comida e, na cena, é o indiano que vai prover a ceia para todos celebrar o evento. A piada se trata também de uma comparação assim como Sheldon fez, que traz em si uma denúncia à exploração dos índios e indígenas.

As piadas apresentadas aqui são parecidas, mas o que torna mais aceitável que o Raj as faça e menos o Sheldon e a representação social dos personagens. Sheldon está em uma posição de privilégio, sempre calculando suas atitudes para algo que o beneficie, enquanto Raj é o imigrante que sofre preconceitos e busca agradar seus amigos e, por causa disso, todos se sentem

à vontade para lhe pedir favores, como cozinhar toda a ceia da Ação de Graças.

Além de temas específicos e controversos, o humor é construído a partir de representações sociais simples para o entendimento imediato da piada, por isso, será importante levar em conta os estereótipos, em especial os que são explorados ao longo da série. Vamos abordar esse assunto a partir do *ethos* criado no imaginário do espectador.

4.2.2 *Ethos*

Vimos que Maingueneau considera o discurso como um sistema de restrições semânticas globais que se manifesta não apenas no que é dito (enunciado), mas também em como é dito (enunciação), por isso, precisamos levar em conta o *ethos* discursivo que “trata de uma forma dinâmica construída pelo destinatário por meio do próprio movimento da fala do locutor” (MAINGUENEAU, 2020, p. 10). Essa dimensão discursiva, de acordo com Anna Flora Brunelli (2005), é um terreno fértil para compreender o sistema de restrições semânticos que define o discurso que investigamos.

A partir da retórica de Aristóteles, Maingueneau (2020, p. 10) explica que o *ethos* tem um caráter híbrido (socio/discursivo), pois está ligado à constituição de um “si”, ou seja, “um comportamento verbal socialmente avaliado, que não pode(m) ser apreendido(s) fora de uma situação de comunicação historicamente determinada”.

Na elaboração do *ethos*, interagem ainda elementos de naturezas muito diversas: da escolha do registro linguístico e vocabular ao planejamento textual, passando pelo ritmo e pelo figurino...

[...] A eficácia do *ethos* assemelha-se assim ao fato de ele envolver, de alguma maneira, a enunciação sem estar explicitado no enunciado. O *ethos* do qual falamos aqui é, portanto, um *ethos* propriamente *discursivo*: o destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo, fora de sua enunciação, traços que são, na realidade, intradiscursivos, pois associados à maneira com que ele está falando (MAINGUENEAU, 2020, p. 10-11. **Grifo do autor**).

Isso se dá, porque, de acordo com Maingueneau, os semas que definirão o discurso podem ser classificados entre positivos e negativos, ou seja, os primeiros são os desejados por uma determinada formação discursiva, enquanto os últimos são rejeitados por ela. A partir dessa afirmação, Brunelli (2005, p. 30) explica que o ato enunciativo implica seguir regras e rejeitar as que seriam os traços semânticos de seu Outro.

Ao apresentar o conceito, Maingueneau (2020, p. 11-12) afirma que o *ethos* discursivo coloca em evidência o *ethos mostrado* e o *ethos dito*. O primeiro é consequência da maneira de falar do locutor durante seu ato de fala e o segundo é o que ele diz de si mesmo. A diferença entre ambos é que não necessariamente o enunciador falará de si, mas obrigatoriamente mostrará o *ethos* durante a enunciação.

No interior do *ethos* dito, podemos isolar um *ethos* propriamente verbal, que incide sobre as propriedades da própria enunciação: “Não sei falar em público”, “não gosto de muita falação”... De fato, a distinção entre *ethos* dito e mostrado e *ethos* dito verbal e não verbal se inscreve em um *continuum*: é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito”, quando ele é sugerido, e o “mostrado”, entre os comentários sobre a fala e o que não decorre disso (MAINGUENEAU, 2020, p. 12. **Grifo do autor**).

Percebe-se, então, que o sujeito-enunciador é revelado pela maneira como enuncia e não necessariamente estará de acordo com o que ele diz de si. Essa contradição entre *ethos* dito e mostrado pode gerar o humor, como por exemplo ocorre na série *The Big Bang Theory*, em seu episódio 3 da primeira temporada, *The Fuzzy Boots Corollary*. Leonard chama Penny para um encontro, mas não explicitamente, e ela imagina que será apenas um jantar entre amigos.

Inglês (Original)	Dublagem português (BR)
Leonard: Or dinner. I was thinking six thirty, if you can go, or a different time.	Leonard: Ou jantar. Eu... pensei em seis e meia, se você puder ou então não.
Penny: Uh, six thirty's great.	Penny: Tá. Seis e meia tá legal.
Leonard: Really? Great!	Leonard: Mesmo? <i>(risos)</i> Ótimo!
Penny: Yeah, I like hanging out with you guys.	Penny: É, eu gosto de ficar com o pessoal.
Leonard: Us guys?	Leonard: Pessoal?

Penny: You know, Sheldon, Howard, Raj, who all's coming?	Penny: Você sabe, o Sheldon, o Howard, o Raj. Todos vão estar lá?
Leonard: They.... might all be there. Or a <u>subset</u> of them might be there, uh, algebraically speaking there are too many unknowns, for example <u>Sheldon had Quiznos for lunch, sometimes he finds that filling, other times he doesn't, it's no fault of Quiznos</u> , they have a varied menu.	Leonard: Eles... podem estar lá. (risos) Ou parte deles pode estar lá. Algebricamente falando existem muitas incógnitas, por exemplo, <u>o Sheldon almoçou na lanchonete. Às vezes ele troca o recheio, às vezes não. Nem é culpa da lanchonete</u> , o cardápio deles é bem variado. (risos)

Episódio 3, temporada 1 "The fuzzy boots corollary" (LORRE; PRADY, 2007)

Quando Penny o confronta e pergunta se o que aconteceu antes era para ser um encontro, Leonard nega – por medo da rejeição, talvez -, apesar do comportamento dele e todo contexto mostrarem as suas reais intenções.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Penny: Leonard	Penny: Leonard.
Leonard: Yeah.	Leonard: Sim.
Penny: Was this supposed to be a date?	Penny: Era pra isso ser um encontro?
Leonard: This? No. No, of course not, this was just you and me hanging out with a bunch of guys who didn't show up, because of work and a colonoscopy.	Leonard: Isso? Não (rindo nervosamente) (risos) Não, claro que não. Isso só foi eu e você saindo com um bando de caras que não apareceram por causa do trabalho e da colonoscopia. (risos)
Penny: Okay, I was just checking.	Penny: Tudo bem, eu só queria saber.
Leonard: When I take a girl out on a date, and I do, she knows she's been dated. Capital D. Bold face, underline, like Day-ted. I think I might have a little concussion, I'm going to go lay down for a while, good night.	Leonard: Quando eu saio com uma garota pra um encontro, e eu saio, ela sabe que foi um encontro. Com E maiúsculo. Fonte em negrito e sublinhada. Assim, <u>ENCONTRO.</u> Acho que eu tenho uma pequena concussão, então eu vou deitar um pouco agora. Boa noite. (risos)

Episódio 3, temporada 1 "The fuzzy boots corollary" (LORRE; PRADY, 2007)

O exemplo acima mostra a contradição entre *ethos dito* e *ethos mostrado*. Leonard claramente tem intenções de desenvolver um

relacionamento com Penny, mas não quer demonstrar insegurança. O seu *ethos mostrado* revela suas intenções com os elementos “jantar a dois”, “ambiente tranquilo para um casal”. Penny percebe esses sinais do contexto e pergunta para Leonard se o que aconteceu ali foi um encontro ou se ela estava lendo a situação errado. Após isso, já temos o *ethos dito* de Leonard que nega toda e qualquer intenção sua de estar em um encontro com ela, pois quer passar em sua fala uma segurança com mulheres que não tem. Assim, ele diz que quando uma mulher sai com ele, ela tem certeza de que é um encontro e não fica em dúvida como ficou Penny.

Maingueneau (2011, p. 14), em seu artigo, afirma que o *ethos* não se tratará de atributos “reais” do locutor. Embora estejam associados a ele por ser a fonte da enunciação, será o seu exterior que o caracterizará. Além disso, outros fenômenos de outras ordens como, registros, escolha das palavras, planejamento textual, ritmo e modulação, interação na elaboração do *ethos* (Maingueneau, 2011, p. 16).

O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer. Mais exatamente, não se trata de traços estritamente “intradiscursivos” porque, como vimos, também intervêm, em sua elaboração, dados exteriores à fala propriamente dita (mímicas, trajes...) (MAINGUENEAU, 2011, p. 14).

Então, o *ethos* pode ser ligado a determinados grupos sociais, considerados pelo autor como estáveis e convencionais. Além disso, apresenta princípios mínimos como, ser uma noção discursiva, pois se constrói por meio do discursivo e não pela imagem do locutor; ser um processo interativo e híbrido, no sentido de ser um comportamento socialmente avaliado, apreendido apenas em situação de comunicação “precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica” (MAINGUENEAU, 2011, p. 17).

Essa representação do sujeito-enunciador feita pelo destinatário é chamada de “fiador” por Maingueneau (2011, p. 18). Segundo ele, atribui-se ao enunciador um “caráter” e uma “corporalidade”, sendo o primeiro associado um “feixe de traços psicológicos” e o segundo, à compleição física e vestimenta.

Mais além, o ethos implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2011, p. 18).

Maingueneau complementa dizendo que o fiador é um “mundo ético”, tendo a dupla função de integração e dar acesso. Isso é ativado pela leitura e traz consigo uma série de estereótipos e situações estereotípicas relacionadas a comportamentos (MAINGUENEAU, 2011, p. 18). O autor defenderá, então, que a complexidade do ethos não pode ser reduzida apenas à interpretação dos enunciados ou à sua simples decodificação, pois as ideias são suscitadas por meio de uma *maneira de dizer* que é também *uma maneira de ser* (MAINGUENEAU, 2011, p. 29).

[...] Apanhado num ethos envolvente e invisível, o coenunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder da persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados. Com isso, também tomamos distância de uma concepção do discurso que se faz ver em noções como “procedimento” ou “estratégia”, para a qual os conteúdos seriam independentes da cena da enunciação que deles se encarregam. Afinal, cremos que a adesão do destinatário se opera por um escoramento recíproco entre a cena da enunciação, da qual o ethos participa, e o conteúdo nela desdobrado (MAINGUENEAU, 2011, p. 29).

Isso quer dizer que o poder de persuasão do discurso está imbricado no fato de levar o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo (MAINGUENEAU, 2020, p. 14), de maneira a atribuir e encarnar os valores históricos, levando o destinatário a um processo de identificação. Maingueneau chamará isso de “incorporação” que ocorre quando o destinatário, seja ele ouvinte ou leitor, se apropria do *ethos*.

A incorporação se dará em três planos, os quais a enunciação irá conferir corporalidade ao fiador; o destinatário “incorpora”, ou seja, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma forma específica de se

relacionar com o mundo; e, por fim, os dois planos anteriores permitem a constituição de um “corpo”.

Dessa maneira, o *ethos* se trata de uma forma dinâmica, “construída pelo destinatário através do movimento da fala do locutor”, por meio de uma percepção complexa que envolve a afetividade do intérprete, o qual “tira suas informações do material linguístico e do ambiente” (MAINGUENEAU, 2011, p. 14, 16). No entanto, essa representação do *ethos* do locutor ocorre não só durante o ato da enunciação, mas também antes dela, o que Maingueneau (2011, p. 15) separa como *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*.

O *ethos pré-discursivo* se constrói antes da enunciação, enquanto o *discursivo* é transmitido durante ela. Porém, nem sempre o destinatário terá elementos suficientes para o primeiro, como ler um romance de um autor desconhecido (MAINGUENEAU, 2020, p. 12). Por isso, a diferença entre *pré-discursivo* e *discursivo* dependerá das situações de comunicação, entretanto, Maingueneau afirma ser raro não haver elementos para um *ethos pré-discursivo*.

Percebemos isso ao ver os personagens pela primeira vez no episódio *Pilot*. Suas vestimentas, modo de andar e gestos nos mostram que eles serão os personagens *nerds* que acompanharemos durante a série. Assim, como Penny que traz em si o estereótipo da garota popular. Após a enunciação dos personagens, o espectador terá suas expectativas confirmadas ou negadas

Maingueneau já citou em obras anteriores⁸⁰ os diversos níveis em que a enunciação interage, designando-os “cenas da enunciação”, as quais o autor divide entre “cena englobante”, “cena genérica” e “cenografia”. Segundo ele, a primeira confere estatuto pragmático à enunciação e a integra a um discurso e esfera de atividade, seja publicitária, administrativa ou filosófica. Já a genérica são as normas constitutivas do gênero ou subgênero, como o editorial, o sermão ou o guia turístico. Por último, a cenografia, independente do gênero, será construída pelo próprio texto, devendo esta ser legitimada ou relegitimada pela própria enunciação, de maneira que o universo que esta última constrói deve especificar e validar a cenografia da qual ela surge (MAINGUENEAU, 2020, p. 19).

⁸⁰ MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. Tradução de Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva et al. São Paulo: Parábola, 2008.

A seguir, veremos na prática as aplicações dessas teorias em alguns diálogos retirados da série *The Big Bang Theory*.

5 UNRAVELING THE MYSTERY: ANÁLISES

A partir dos conceitos defendidos pelos autores mencionados nos capítulos anteriores, investigamos e sugerimos hipóteses aplicadas ao *corpora* da pesquisa, integrado por cinco episódios da série “The Big Bang Theory”, os quais são o episódio Piloto e 3 da primeira temporada “*The Fuzzy Boots Corollary*” (“O Resultado Coturno Peludo” em português), episódio 6 da sexta temporada “*The extract aniquilation*” (“A aniquilação do extrato”, em português), episódio 9 da sétima temporada “*The Thanksgiving Decoupling*” (O Desemparelhamento do Dia de Ação de Graças) e episódio 10 da 12ª temporada “*The VCR Illumination*”, traduzido como “A iluminação do vídeo-cassete”.

Classificar piadas pode se transformar em um processo difícil, quase impossível, pois, como afirma Possenti (1998, p. 27), podemos encontrar mais de um mecanismo linguístico envolvidos na produção e interpretação da piada. O autor continua dizendo que poderíamos tentar classificar em mecanismos fonológicos, morfológicos, sintáticos ou lexicais, mas a tentativa sempre falharia.

Assim, optamos por separar os episódios em ordem cronológica e analisar as piadas que podem ter apresentado desafios para o tradutor, dando ênfase a cada embasamento teórico envolvido nesta pesquisa, os quais são a Teoria Geral do Humor Verbal de Attardo (1994, 2001, 2002) e Attardo e Raskin (1991), a Teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) e Toury (2012); e, quando se tratar de um efeito de humor relacionado ao *ethos* discursivo, recorreremos às teorias da Análise do Discurso de linha francesa, por meio das obras de Maingueneau (2004, 2008, 2011, 2015, 2020) e Sírio Possenti (1998, 2009, 2011, 2018, 2021).

A partir delas, iremos apresentar as piadas e seus mecanismos, de maneira que algumas delas, senão a maioria, reúnem uma pluralidade de recursos envolvidos na sua produção e, conseqüentemente, também em sua tradução para português.

5.1 Pilot

Já no primeiro episódio somos apresentados ao perfil dos personagens principais que representam a comunidade *geek/nerd*. Em especial Sheldon Cooper, um cientista superdotado que desdenha os comportamentos da sociedade em geral e pessoas leigas que sejam diferentes dele.

No diálogo abaixo, Sheldon expressa o medo de doar o esperma para uma mulher engravidar e a criança não ter o mesmo QI que ele, já que sua irmã gêmea não foi tão bem nos estudos como o cientista. O humor neste caso está implícito na insinuação de que sua irmã tem um QI baixo, ou seja, não tem inteligência suficiente para conseguir um emprego socialmente visto como bem-sucedido, mas, ao contrário, está em um cargo depreciado pela sociedade e associado ao fracasso.

O desafio encontrado pelo(a) tradutor(a) é a impossibilidade de reproduzir nomes de marcas e produtos com direitos autorais em uma mídia audiovisual no contexto brasileiro, caso contrário, a distribuidora fica sujeita a restrições, processos e taxações legais. Assim, a solução encontrada é substituir o nome próprio na língua de origem por um hiperônimo (um termo mais genérico) na língua de chegada.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Leonard, I don't think I can do this.	Sheldon: Leonard, eu acho que não consigo fazer isso.
Leonard: What, are you kidding? You're a semi-pro.	Leonard: O quê? Tá brincando? Você é quase um profissional. (risos)
Sheldon: No. We are committing genetic fraud. There's no guarantee that our sperm is going to generate high IQ offspring, think about that. I have a sister with the same basic DNA mix who <u>hostesses at Fuddruckers</u> .	Sheldon: Não! Nós estamos cometendo fraude genética. Não existe garantia nenhuma que nosso esperma irá gerar um filho com QI alto. Já parou para pensar nisso? Eu tenho uma irmã com DNA semelhante ao meu que é <u>Hostess de uma boate</u> . (risos)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

A prova de que sua irmã tem um QI baixo é trabalhar em uma empresa estadunidense chamada *Fuddruckers*, uma lanchonete que começou no Texas e hoje tem várias franquias espalhadas pelos Estados Unidos. A empresa traz em seu *slogan* a especialidade da casa, “o maior hambúrguer do mundo”, pois é conhecida pelo tamanho dos pratos que serve. A marca aciona memórias discursivas relacionadas a trabalhar neste estabelecimento, além de nos mostrar uma das características mais importantes de Sheldon, seu desprezo por outras pessoas que sejam diferentes dele, pois acredita ser superior a elas.

Temos a oposição entre MORAL/IMORAL e os *scripts* MASTURBAÇÃO/FRAUDE GENÉTICA. Quando Sheldon se mostra desconfortável com a situação, subentende-se que seja a forma de conseguir o dinheiro, ou seja, masturbar-se para vender seu esperma, mas o desvio de sentido acontece quando o personagem demonstra sua real preocupação, o medo de que a criança que será concebida com seu esperma não tenha QI alto como ele e, por isso, seja uma decepção para sua mãe. Dessa forma, uma inversão de valores com respeito às expectativas que se coloca em um filho, pelo menos expressas explícita e socialmente.

Após isso, Sheldon entende que a genética não irá garantir que a criança seja superdotada, já que sua irmã gêmea não tem o mesmo QI dele. A prova disso seria o local de trabalho dela. Assim, teríamos a oposição INTELIGÊNCIA/NÃO INTELIGÊNCIA e o *script* baseado em um raciocínio preconceituoso que normalmente não se pode ser dito. O que significa que o fato de sua irmã trabalhar no *Fuddruckers*, mostra que ela não tem QI alto. Isso subentende que o trabalho e as funções ali realizados não demandam intelectualidade e também mostram que não é um lugar que se almeja socialmente seguir carreira, mas como um emprego temporário, apenas quando não se consegue encontrar um trabalho “melhor”.

No contexto brasileiro de 2007, essa memória discursiva era relacionada a uma lanchonete também, mas era ligada a outra marca, *McDonalds*’. Se observamos as *fansubs* produzidas para o primeiro episódio, vamos encontrar a substituição de *Fuddruckers* pela franquia. No entanto, uma tradução como essa, além dos processos legais que poderia sofrer, provavelmente não teria uma boa receptividade da piada, já que ofenderia uma boa parcela do público, devido ao conteúdo negativo que seria ligado à marca e a seus empregados.

Podemos aplicar a esse caso a teoria dos polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar em 1970, que considera os fenômenos semióticos como sistemas e levanta hipóteses sobre como vários conjuntos semióticos operam (EVEN- ZOHAR, 1990, p. 6). O resultado foi a descoberta de leis que governam a diversidade e a complexidade desses fenômenos e não apenas registrá-los e classificá-los. Lefevere (2007, p. 30) também designará o sistema como “um conjunto de elementos inter-relacionados” que possuem características que os separam de outros sistemas. O autor ainda completa que o termo é uma maneira neutra de descrever o sistema em si, “como uma série de ‘restrições’, no sentido mais amplo da palavra, sobre o leitor, o escritor e o reescritor” (LEFEVERE, 2007, p. 31).

Para Diaz-Cintas (2004, p. 24), os estudos pioneiros da tradução em dublagem e legendagem foram enfraquecidos pelas abordagens embasadas apenas na dimensão linguística, enquanto os fatores socioculturais e profissionais, que influenciam na decisão de como traduzir um produto audiovisual, foram ignorados ou tratados superficialmente. O autor defende que os Estudos Descritivos da Tradução (EDTs) são um campo maior que engloba a teoria polissistêmica. Assim, ao se confrontar as dinâmicas do polissistema da língua de chegada e de outros sistemas que o formam, segundo Diaz-Cintas (2004, p. 24), encontra-se uma plataforma ideal para um debate mais aprofundado sobre dublagem e legendagem. Isso abre novas possibilidades de estudo por estabelecer uma ligação direta entre o sistema nacional e o estrangeiro (DIAZ-CINTAS, 2004, p. 24).

[...] O papel do pesquisador em tradução é desmascarar a ideologia que motiva e justifica os desvios precisos e, ao fazer isso, expor a disputa de poder em cena entre os diferentes agentes sociais que participam do processo tradutório (DIAZ-CINTAS, 2012, p. 285, tradução nossa).⁸¹

Diaz-Cintas (2004, p. 24) defende que a teoria polissistêmica nos permite concentrar na dublagem e na legendagem por uma perspectiva sociocultural. Dessa maneira, ao invés de dividi-las, pensa-se em uma complementariedade

⁸¹ [...] the role of the translation scholar is to unmask the ideology that motivates and justifies those precise deviations and, in so doing, to expose the power struggle at play between the different social agents participating in the translation process (DIAZ-CINTAS, 2012, p. 285).

entre as duas modalidades. Ademais, essa abordagem abre uma nova via de pesquisa com os objetivos de esclarecer a relação entre dublagem e legendagem e estudar as associações que podem ser estabelecidas entre filmes traduzidos e nacionais (DIAZ-CINTAS, 2004, p. 24).

Em um nível macroestrutural, essas normas nos possibilitam determinar quais são as características distintivas que regulam a execução dos discursos dublados e legendados, tendo em mente as diversas restrições impostas pelo meio. Em um nível microestrutural, elas nos ajudam a observar o comportamento do tradutor na mediação linguística (DIAZ-CINTAS, 2004, p. 26, tradução nossa).⁸²

Aqui percebemos que as restrições do polissistema brasileiro influenciou diretamente na tradução. De maneira que a palavra escolhida como local de trabalho foi *boate*, um lugar associado à vida noturna, bebidas alcoólicas e, em alguns casos, drogas e sexo. No caso da dublagem para o português brasileiro continua a oposição INTELIGÊNCIA/NÃO INTELIGÊNCIA, mas acrescenta-se ao *script* a ideia de que o QI baixo leva a uma vida mais leviana, noturna e boêmia.

Com relação ao *ethos*, vemos o medo de ser responsável pela criação de alguém que não seja semelhante ao cientista. Ele se preocupa com seu legado, pois quer deixar sua marca no mundo para a posteridade e isso inclui sua geração futura. Em ambas as versões, ele considera que o QI alto será fundamental para ter uma carreira de sucesso, sendo ela restrita a uma área da ciência e, de preferência, no ambiente universitário. De maneira que QI alto é sinônimo de inteligência e um sema positivo para a formação discursiva do cientista.

No próximo excerto, Leonard e Sheldon acabam de conhecer a nova vizinha e a convidam para comer em seu apartamento. Penny observa um quadro branco com operações feitas por Sheldon e considera-o um gênio, Leonard reage como uma criança querendo exibir seus feitos.

⁸² At a macro-structural level, these norms allow us to determine which are the distinctive characteristics that regulate the delivery of the dubbed or subtitled discourse, bearing in mind the many different constraints imposed by the medium. At a micro-structural level, they help us to observe the translator's behavior in the linguistic mediation (DIAZ-CINTAS, 2004, p. 26).

Inglês (Original)	Dublado para o português (BR)
Leonard: I have a board. If you like boards, this is my board.	Leonard: Eu também tenho um quadro, se gosta de quadros. Esse é o meu. <i>(risos)</i>
Penny: Holy smokes.	Penny: Caramba!
Sheldon: If by holy smokes you mean a derivative restatement of the kind of stuff you can find scribbled on the wall of any men's room at MIT, sure.	Sheldon: Se com caramba você quer dizer um enunciado derivado do tipo de coisa que se encontra rabiscada na parede do quarto de todo homem do MIT, claro. <i>(risos)</i>
Leonard: What?	Leonard: O quê?
Sheldon: Oh, come on. <u>Who hasn't seen this differential below "here I sit broken hearted?"</u>	Sheldon: Ah, por favor! <u>Se alguém ainda não viu essa diferencial aqui, eu fico de coração partido.</u> <i>(risos)</i>

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Ao ver que Penny ficou impressionada com as habilidades de Leonard, Sheldon diminui o trabalho do amigo por não o considerar inteligente, mas como alguém mediano que faz coisas que a maioria das pessoas fazem. A piada inicia com uma discussão teórica que só os *experts* em física entenderiam e o tom de depreciação de Sheldon ao mencionar que tal operação está no quarto de qualquer homem do MIT, o que não configuraria em uma descoberta científica. Depois, na próxima piada, Sheldon personifica uma parte da operação para qualificá-la como fraca ou sem efeito.

Enquanto no original a quebra de expectativa se dá na qualificação da operação com sentimentos humanos, como tristeza e depressão, a dublagem optou por trazer esses sentimentos para o personagem. Sheldon ficaria chateado se alguém não notasse a diferencial, pois, para ele, é bastante óbvio. Essa afirmação causa o riso por se tratar de um assunto restrito à área de exatas e não tão óbvia para todos. A insensibilidade e falta de tato de Sheldon será o gatilho para a piada.

Esse trecho demonstra estereótipos do cientista bem arraigados como a dedicação exclusiva apenas para a ciência e descoberta de novas teorias, o

trabalho solitário e competitivo, além da disputa de egos com brigas embasadas em argumentações teóricas para provar seu ponto. Outro aspecto seria o desdém por outros e ar de superioridade por sempre considerar outros incapazes de ter ou atingir o mesmo nível de conhecimento que ele.

Para Possenti (2018, p. 79), existe uma mistificação em torno do cientista que o define como um ser racional, que faz deduções e analisa provas sem outro interesse a não ser pela busca da verdade. Essa cena competitiva entre Leonard e Sheldon mostra um lado humano que, assim como outros profissionais, o cientista quer ser reconhecido e recompensado por seu trabalho, tem zelo por suas descobertas, pode ajudar outros generosamente a fazer carreira ou exigir lealdade para que sigam apenas sua teoria.

O próximo trecho mostra o uso do registro formal em todos os contextos pelo cientista, como comentado em um dos diálogos anteriores. Assim como vimos no caso anterior, não foi mantido o registro na dublagem para o português.

Inglês (Original)	Dublagem para o português (BR)
Leonard: Well this is nice. We don't have a lot of company over.	Leonard: Isso é legal. Não recebemos muitas visitas.
Sheldon: That's not true. Koothrapali and Wolowitz come over all the time.	Sheldon: Isso não é verdade! O Raj e o Howard vêm aqui o tempo todo.
Leonard: Yes I now, but...	Leonard: É, eu sei...
Sheldon: Tuesday night we played Klingon boggle until one in the morning.	Sheldon: Terça à noite nós jogamos "Klingon Boggle" até uma da manhã.
Leonard: Yeah, I remember.	Leonard: É, eu me lembro. <i>(risos)</i>
Sheldon: I resent you saying we don't have company.	Sheldon: Eu me ofendo quando você diz que as pessoas não vêm aqui.
Leonard: I'm sorry.	Leonard: Me desculpa.
Sheldon: That is an antisocial implication.	Sheldon: Isso passa uma imagem tão negativa...

Leonard: I said I'm sorry.	Leonard: Eu já disse desculpa! (risos)
-----------------------------------	---

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Leonard tenta puxar conversa com Penny e se mostra feliz por ter visita em casa. Sheldon vê isso como um insulto, pois poderia passar uma visão errada para a nova vizinha. A piada acontece com a contradição de Sheldon ao comentário de Leonard que se opõe entre ANTISOCIAL/SOCIAL, sendo a primeira uma característica relacionada ao *nerd* – uma pessoa que prefere o isolamento e, por isso, tem poucos amigos. Outro gatilho é a vergonha que Sheldon faz o amigo passar e não para de levantar argumentos, mesmo com Leonard sinalizando que pare.

O registro formal e, principalmente, a linguagem mais usada no campo científico aparece na fala *That is an antisocial implication* que significa tirar uma conclusão antissocial. Sheldon acha que por Leonard expressar que não recebem muitas visitas, ele está concluindo que eles não são sociáveis. Provavelmente uma expressão formal que poderia ser usada nesse caso é "Você está pintando um quadro antissocial..." ou "Isso é um paradigma antissocial...". Porém, correríamos o risco de o público não entender o *script* ANTISOCIAL/SOCIAL e a chateação de Sheldon com a fala de Leonard.

As tentativas de Leonard impressionar Penny continuam no diálogo a seguir. Ainda buscando mostrar-se um bom anfitrião e conhecer mais a nova vizinha, Leonard pergunta-lhe sobre seu trabalho ao que a moça responde ser garçonete na *The Cheesecake Factory*, uma franquia de restaurantes muito famosa nos EUA. A dublagem, então, vai traduzir o nome que será importante para a próxima piada.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: Wu-uh, do you have some sort of a job?	Leonard: É, Penny, você tem algum tipo de emprego?
Penny: Oh, yeah, I'm a waitress at the Cheesecake Factory.	Penny: Ah, tenho. Eu sou garçonete na Fábrica do Cheesecake.
Leonard: Oh, okay. I love cheesecake.	Leonard: Ah! Eu adoro Cheesecake.

Sheldon: You're lactose intolerant.	Sheldon: Você tem intolerância a lactose.
Leonard: <u>I don't eat it, I just think it's a good idea.</u>	Leonard: <u>Eu não como, eu só disse que eu adoro.</u> (risos)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Após Penny comentar onde trabalha, Leonard busca traçar algo em comum entre eles a partir do nome do local (*The Cheesecake Factory*), dizendo que ama/adora *cheesecake*. Essa ligação semântica é também aproveitada na dublagem que traduz o nome do local, mas mantém a sobremesa por apresentar o mesmo significante no português do Brasil. Porém, isso não causa o riso, pois se trata de um contexto social comum, principalmente quando se está conhecendo alguém, ou seja, conversas casuais que até em inglês se chamam de *small talks*.

Sheldon, que não suporta tais costumes, intervém e questiona a falta de coerência no comentário do amigo, pois este tem intolerância à lactose, de maneira que não poderia gostar de algo que nunca comeu. O riso ocorre a partir do embaraçamento provocado por Sheldon que, mais uma vez, desmascara Leonard na frente da pessoa que ele quer impressionar, além de nos mostrar uma oposição entre AMAR ALGO/NUNCA TER EXPERIMENTADO.

Em inglês, a resposta de Leonard que traz o riso mostra a justificativa do personagem de uma maneira mais aceitável "Nunca comi, mas aparenta ser bom" ou "Sempre tive vontade de experimentar". Já em português, a incoerência é aumentada ao dizer que ADORA, o que traz um significado ainda mais forte de apego por algo do que dizer que AMA. Assim, a cena fica mais propícia para o cômico pela estranheza da informação. Como pode alguém adorar alguma coisa sem nunca ter experimentado de fato? Fica mais evidente aqui o esforço exagerado de Leonard em conquistar Penny por terem coisas em comum, mesmo que seja apenas a comida que aparece no nome de seu trabalho.

O próximo trecho segue também a mesma dinâmica dos anteriores em que Sheldon quebra o contexto com algum comentário, causando embaraço e desconforto. Dessa vez, é direcionado a Penny que está em prantos por

lembrar do seu ex-namorado. A piada vem da insensibilidade de Sheldon que não sabe o que fazer com alguém chorando a seu lado e que apenas presta atenção no tempo de estudo da vizinha.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Penny: It was. Until I fell in love with a jerk.	Penny: E era, até eu me apaixonar por um idiota.
Sheldon (<i>mouths</i>): What's happening.	Sheldon (sussurra): O que está acontecendo? (<i>risos</i>)
Leonard (<i>mouths back</i>): I don't know.	Leonard (sussurra de volta): Sei lá.
Penny: Oh God, you know, four years I lived with him, four years, that's like as long as High School.	Penny: Sabe, eu morei com ele quatro anos, quatro anos! É tanto tempo quanto o Ensino Médio, gente.
Sheldon: <u>You took you four years to get through High School?</u>	Sheldon: <u>Você ficou quatro anos no Ensino Médio?</u> (<i>risos</i>)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

Henri Bergson (2020) comenta que, para rir, precisamos deixar de lado nossa empatia e sensibilidade. Segundo ele amortecemos nosso coração por deixar a emoção de lado e observar com indiferença. Só assim podemos achar graça das coisas e das pessoas por nos direcionar para a inteligência pura. Essa característica é a marca de Sheldon que se mostra integralmente racional e despreza emoções alheias, pois vê isso como uma fraqueza e inferioridade intelectual.

Dessa forma, rimos, porque, ao invés de consolar Penny, Sheldon fica chocado com o tempo de ensino médio. Isso no idioma original provocaria graça por conta da expectativa de inteligência que Sheldon tem sobre as pessoas, pois por ser uma criança prodígio ele terminou antes do tempo os estudos e fez o ensino médio ainda criança. Enquanto para a dublagem a graça viria do personagem não aceitar que Penny tenha repetido um ano do ensino médio, algo que pode acontecer com bastante probabilidade, porém pode reforçar também a ideia de que a vizinha é o extremo oposto dos *nerds*, pois não foi uma boa aluna e não conseguia tirar notas dentro da média. Assim,

temos a oposição NORMAL/ANORMAL, além da reação exagerada de Sheldon e sua inadequação para o contexto.

Uma das características enfatizadas já no início é a dificuldade de se relacionar romanticamente, até mesmo não se relacionarem com mulheres consideradas bonitas. Assim, Leonard e Sheldon conhecem a nova vizinha que é jovem, bonita e sociável. Leonard se sente atraído por ela e, para mantê-la por perto, sempre é solícito aos seus pedidos, como tomar banho em seu apartamento, pois ainda não instalou o chuveiro com água quente.

A fala a seguir mostra a falta de costume dos amigos de receber mulheres em casa, a não ser que sejam suas mães, avós ou tias, e, ao mesmo tempo, apresenta outra característica do grupo que é usar palavras muito formais, até em ocasiões cotidianas.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Leonard has a <u>lady</u> over.	Sheldon: O Leonard convidou uma <u>mulher</u> pra cá. (risos)
Howard: Yeah, right, your grandmother back in town?	Howard: Sei, sua vó tá de visita na cidade, é? (risos)
Leonard: No. And she's not a lady, she's just a new neighbor.	Leonard: Não, ela não é uma mulher, é só uma nova vizinha.
Howard: Hang on, there really is a lady here?	Howard: Peraí, tem mesmo uma mulher aqui? (risos)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

A palavra LADY no inglês traz os *scripts* de uma mulher refinada e bem-vista socialmente; alguém de alta posição social ou econômica; casada; uma mulher mais madura e/ou uma mulher que detém um título de nobreza ao se casar com um lorde. Sheldon refere-se a Penny, uma mulher jovem adulta, como "lady" para demonstrar respeito e ainda assim se referir à nova vizinha, pois é apropriado chamar uma mulher de "lady" no contexto norte-americano. O efeito de humor ocorre na má-interpretação que Howard faz do uso da palavra ao associá-la com uma senhora, uma mulher de idade avançada. Ele chega a essa conclusão no primeiro momento, pois dificilmente vê o amigo se

relacionar com mulheres, a não ser que tenham um grau de parentesco e sejam mais velhas.

No contexto brasileiro, chamar uma mulher de senhora pode ser ofensivo, pois esse *script* traz a ideia de mulher madura, de idade avançada. O tradutor, então, opta por traduzir como “mulher” que provoca o efeito da ambiguidade do original, mas não condiz com a negativa de Leonard que diz que Penny não é uma mulher, mas apenas a nova vizinha.

No trecho seguinte a piada se desenvolve do desconforto de Leonard ao saber que Penny está sem toalha. Na cena vemos que a atriz se esconde atrás da cortina de plástico e atira a toalha para fora. O riso vem da expressão de Leonard ao entender que Penny está sem roupa e, após isso, ficar sem palavras.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Scene: in the bathroom.	Cena no banheiro
Leonard: Uh, there it goes, it sticks, I'm sorry.	Leonard: É, bom, vai ficar grudando. Desculpa, tá.
Penny: Okay. Thanks.	Penny: Tá, obrigada!
Leonard: You're welcome, oh, you're going to step right, okay, I'll....	Leonard: Disponha, é... ah você já entrou... tá bom, eu tô saindo. (risos)

Episódio 1, Temporada 1, “Pilot” (LORRE; PRADY, 2007)

No original Leonard não consegue completar suas frases e, diante do embaraçamento, começa a falar mais ainda, mesmo não conseguindo se expressar com clareza. Na dublagem as frases são completadas, mas ainda assim trazem expressões descritivas das ações (“você já entrou”/ “eu tô saindo”) que também demonstram sua vergonha e desconforto.

Esse desconforto é ligado ao *nerd* por seu *ethos* rígido, mecânico e travado, inclusive se tratando de relacionamentos românticos. Ele não tem habilidade e desenvoltura interpessoais e isso lhe causa muitos constrangimentos quando se vê em contextos sociais que, para pessoas como Penny, são simples e ocorrem com naturalidade. Essa falta fica evidente em

sua reação ao ver a toalha cair. Leonard infere que Penny está sem roupa e isso o deixa sem jeito, pois não é uma situação frequente no seu cotidiano, como vimos no diálogo anterior.

A graça vem da maneira de Leonard reagir a tudo isso e também à sua dificuldade de esconder seu nervosismo. Vemos o cientista se comportar como um adolescente bobo e ingênuo, como se Penny fosse a primeira mulher atraente a estar sem roupa no mesmo cômodo que ele, mesmo não podendo vê-la. Dessa forma, para o público que assiste a isso parece extremamente ridículo, principalmente por ver a situação acontecendo com uma terceira pessoa e não consigo mesmo.

Outra observação que podemos fazer seria considerar que Leonard tem poucas possibilidades de ficar com Penny por serem totalmente diferentes, ideia que o próprio Sheldon já expressou antes ao dizer que são de “espécies diferentes”. Leonard, então, é um sonhador que se apega na pequena chance que tem de namorar a nova vizinha, mesmo que outros tentem o puxar para a realidade. O efeito do desvio, como chama Bergson (2020), se apresenta nas ações de Leonard que faz de tudo para alcançar o impossível.

No diálogo abaixo, Sheldon e Leonard tentam recuperar a TV de Penny que está na casa de seu ex-namorado. No entanto, além de não conseguir tirar o aparelho de dentro do apartamento, os cientistas sofrem *bullying*, como ocorria no Ensino Médio.

Inglês (Original)	Dublado em português (BR)
<i>Scene: Outside the apartment building. Leonard and Sheldon exit. They are not wearing trousers.</i>	Fora do prédio, Leonard e Sheldon saem. Eles estão sem calça. (risos)
Sheldon: Leonard.	Sheldon: Leonard.
Leonard: What?	Leonard: O quê?
Sheldon: My mom bought me those pants.	Sheldon: Minha mãe me deu aquela calça. (risos)
Leonard: I'm sorry.	Leonard: Me desculpa.
Sheldon: You're going to have to call her.	Sheldon: Você é que vai ligar pra ela. (risos)

Scene: On the stairs of Sheldon and Leonard's building.	Nas escadas do prédio de Sheldon e Leonard.
Leonard: Sheldon, I'm so sorry I dragged you through this.	Leonard: Sheldon, eu sinto muito ter feito você passar por isso.
Sheldon: It's okay. It wasn't <u>my first pantsing</u> , and it won't be my last.	Sheldon: Tudo bem. Aquela não foi a <u>minha primeira calça</u> e nem vai ser a última. (<i>risos</i>)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

A palavra *pantsing* é uma expressão usada para se referir à brincadeira de puxar a calça de alguém. Esse ato é normalmente representado como uma agressão dos garotos populares contra os *nerds*. No português não há uma palavra apenas para nomear essa ação e, por isso, mais uma vez o visual (Leonard e Sheldon saindo do prédio sem calça) preencherá a lacuna da fala. De maneira que a dublagem traz a ideia de que esta não foi a primeira vez que ele perdeu a calça, enquanto no original se refere ao tipo de *bullying* que não significa necessariamente ter a calça roubada.

Para os *scripts* há a oposição entre FORÇA FÍSICA/ FRAGILIDADE e também de MASCULINIDADE/ NÃO MASCULINIDADE. O estereótipo do *nerd*, tanto homens como mulheres, será representado como alguém que não se dá bem com nenhum esporte que exija habilidades motoras, força física e agilidade. Eles apanham dos garotos populares, em especial os meninos *nerds*, porque não conseguem revidar em uma briga e por isso são alvos fáceis e motivo de zombaria por não expressarem uma agressividade relacionada ao masculino e talvez até exigida para ser considerados como tal.

Durante toda a cena Sheldon é irônico a respeito desse fato ao dizer, por exemplo, que será o músculo, enquanto Leonard negocia com o namorado de Penny, ou o recrimina por ter aceitado fazer esse favor para a moça, pois nem aguentariam carregar a TV, ainda menos conversar com o valentão.

A cena a seguir reforça o estereótipo do *geek* e sua característica de fuga para a realidade virtual, onde ele é o herói e consegue cumprir missões para salvar o mundo. Howard, enquanto tenta conquistar Penny, mostra-lhe seu avatar e o jogo que gosta. Nessa oposição entre REAL/ VIRTUAL, o *nerd* prefere ter experiências virtuais que só seriam completas e de fato vivenciadas

no real, como relaxar e beber uma cerveja caseira. O *ethos* mostrado aqui é o extremamente introspectivo e alheio ao real por não se sentir seguro e apto para isso. Já no virtual, o personagem consegue aplicar seus conhecimentos e ser o herói, se destaca e sente que pode impressionar outros.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Scene: Inside Sheldon and Leonard's apartment.	Dentro do apartamento de Sheldon e Leonard.
Howard: This is one of my favorite places to kick back after a quest, they have a great house ale.	Howard: Esse é um dos meus lugares favoritos pra relaxar depois de uma conquista, tem uma cerveja caseira ótima.
Penny: Wow, cool tiger.	Penny: Nossa, que tigre legal.
Howard: Yeah, I've had him since level ten. His name is Buttons . Anyway, if you had your own game character we could hang out, maybe go on a quest.	Howard: É, eu estou com ele desde o nível dez. O nome dele é bichano . (risos) Enfim, se tivesse o seu personagem no jogo, a gente poderia ficar de bobeira e partir pra uma conquista. (risos)
Penny: Uh, sounds interesting.	Penny: É, isso parece interessante.
Howard: So you'll think about it?	Howard: Você vai pensar nisso?
Penny: Oh, I don't think I'll be able to stop thinking about it.	Penny: Ah, acho que eu não vou é parar de pensar nisso. (risos)
Raj: Smooth .	Raj: Discreto . (risos)

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

A oposição continua de maneira exagerada quando Howard trata seu avatar como um animal de estimação, dando nome a ele. *Buttons* é um nome comum dado a cachorros, principalmente por sua sonoridade simples com fonemas bilabiais, linguodentais e vogais posteriores remetendo ao “fofo” e à conexão afetiva. Para a dublagem em português, o nome foi mudado para “Bichano” por trazer a ideia de um gato domesticado e relacioná-lo a um tigre virtual. A comicidade vem dessa relação oposta entre nome e avatar, entre

DOMÉSTICO/ SELVAGEM e a relação de Howard com o avatar que ultrapassa o virtual.

O desenvolvimento da piada continua com o convite de Howard para um possível encontro virtual. Ele oferece a Penny a possibilidade de criar seu personagem para que possam sair e cumprir missões juntos. Aqui a personagem usa a ironia para expressar a sua estranheza com o convite inusitado ao dizer que não vai conseguir parar de pensar sobre o assunto.

A piada vem, então, da não interpretação da fala de Penny como uma ironia para Raj que elogia a iniciativa do amigo, pois acredita que deu certo. Sabemos disso pelo comentário que ele faz no original *Smooth*, uma gíria usada para se referir a alguém que consegue agir sem defeitos, casualmente e despreocupadamente, ou seja, tudo o que os *nerds* não são. *Smooth* pode ser usado especialmente para um homem que tem boa lábia para conquistar uma mulher (*He's smooth; Smooth talker*). Temos, portanto, as oposições NATURALIDADE/ RIGIDEZ – SEDUÇÃO/ REPULSÃO que derivam da noção pouco realista que Howard tem de suas investidas, fazendo o papel do ridículo.

Em português o termo “Discreto” expressa também um elogio para Howard de Raj, no entanto, pode-se depreender disso uma ideia de movimentos sutis e sorrateiros, o famoso “comendo pelas beiradas”, que também é uma forma de conquista e sedução. Raj, ao pensar que seu amigo conseguiu um encontro de avatares com Penny, considera o movimento do amigo discreto e cauteloso, por isso trouxe bons resultados. Mais uma vez temos a oposição que provoca a piada, mas nesse caso será SUTILEZA/ INDELICADEZA que reforça o estereótipo da falta de tato do *nerd* em lidar com as pessoas na vida real e no social.

Na cena que fecha o episódio, Penny está indo jantar fora com os amigos *nerds* e decidem o que irão comer dentro do carro.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Scene: All five in Leonard's car.	Todos os cinco no carro de Leonard.
Leonard: Is Thai food okay with you Penny?	Leonard: Gosta de comida Tailandesa, Penny?

Penny: Sure.	Penny: Gosto.
Sheldon: We can't have Thai food, we had Indian for lunch.	Sheldon: Não podemos, comemos indiana no almoço.
Penny: So?	Penny: E daí?
Sheldon: They're both curry based cuisines.	Sheldon: Ambas levam muito curry.
Penny: So?	Penny: E daí?
Sheldon: They would be gastronomically redundant. I can see we're going to have to spell out everything for this girl.	Sheldon: Seria uma redundância gastronômica. Já vi que vamos ter que explicar tudo pra essa garota. <i>(risos)</i>
Penny: Any ideas Raj? <i>(He just looks at her with a worried expression.)</i>	Penny: Alguma ideia, Raj? <i>(ele apenas olha pra ela com uma expressão de preocupação) (risos)</i>
Howard: Turn left on Lake Street and head up to Colorado. I know a wonderful little sushi bar that has karaoke.	Howard: Dobra à esquerda na Rua Lake e sobe a colorado, eu conheço um sushi bar maravilhoso com karaokê.
Penny: That sounds like fun.	Penny: Hum, deve ser divertido.
Howard (sings): Baby, baby don't get hooked on me. Uh, baby, baby don't get hooked on me.	Howard (cantando): Baby, Baby não se amarre em mim. Oh, baby, baby não se amarre em mim... <i>(risos)</i>
Sheldon: I don't know what your odds are in the world as a whole, but as far as the population of this car goes, you're a veritable Mack Daddy .	Sheldon: Eu não sei quais são suas chances no mundo como um todo, mas, com base na população desse carro, você com certeza é um garanhão . <i>(risos)</i>

Episódio 1, Temporada 1, "Pilot" (LORRE; PRADY, 2007)

A dinâmica das esquisitices *nerds* de Raj e Howard, já desenvolvidas em cenas anteriores, continuam, o que desperta o riso, talvez o nojo e o desconforto em Penny, mas nenhum sentimento intencionado por eles. Sheldon, como o personagem mais racional do grupo e um observador frio, ao

perceber os diálogos e ações falharem do banco da frente comenta com Leonard que, se levar em conta a população do carro, ele tem muito mais chances com Penny do que os outros, chamando-o de *Mack Daddy*.

A expressão dá nome a um romance norte-americano publicado em 2019 e traduzido para o português que conta a história de um pai solteiro cobiçado por todas as mulheres, mas no fim se envolverá com a professora de seu filho. No entanto, *Mack Daddy* vem do francês e crioulo de Louisiana *maqereau* que significa cafetão. A adição de *Daddy* à palavra transmite o sentido de ser o maior entre todos, de maneira que literalmente seria o “cafetão-mor”.⁸³ Assim, temos o *ethos* do homem atraente por seu charme, beleza e naturalidade em conquistar as mulheres.

Sheldon é irônico ao dizer que Leonard é um *Mack Daddy*, pois desde o início do episódio considera mínima a possibilidade de o amigo ter um relacionamento com Penny. Isso porque o *ethos* do *nerd* e seu estereótipo é o contrário do *Mack Daddy*, pois ele é desengonçado e não atraente por conta da forma como se veste e do seu porte físico. A ideia que se transmite é que Leonard, comparado aos seus amigos *nerds*, é o que tem mais chance de desenvolver alguma coisa com a nova vizinha, já que Howard e Raj conseguem ser mais “esquisitos” que ele.

Em português, a solução encontrada foi usar a palavra “garanhão”, já que a expressão que significa um cavalo macho destinado à reprodução também designa um homem sedutor que tem muitas mulheres.

5.2 The Fuzzy Boots Corollary

No episódio 3 da primeira temporada, o enredo principal é a depressão de Leonard por querer se relacionar com ela, mas não conseguir nada além de amizade e, conseqüentemente, querer adotar um gato para se consolar. O trecho a seguir mostra mais uma vez a ironia de Sheldon que debocha da esperança do amigo.

⁸³ *Who's your Mac Daddy?*, Zdnet (Disponível em: <https://www.zdnet.com/article/whos-your-mac-daddy/> - Acesso em 13/08/2022).

O trocadilho, a partir da GTVH, é traduzido de uma maneira diferente dos outros tipos de humor, principalmente por conta do Mecanismo Lógico que limitará os outros recursos de conhecimento para que o LM seja atingido.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Leonard (<i>exiting to hallway</i>): Penny, the mailman did it again, he... (<i>looks up to see Penny kissing a hunky man</i>) Oh! Sorry.	Leonard: Penny, o carteiro fez de novo, ele... (vê Penny beijando um homem musculoso) Ah, desculpa!
Penny: Um, no, hi Leonard, this is Doug, Doug, this is my neighbour Leonard.	Penny: Ah, não! Oi, Leonard! Esse é o Doug. Esse é o meu vizinho Leonard.
Doug: What's up <u>bro</u> .	Doug: Fala aí, <u>irmão!</u> (<i>risos</i>)
Leonard: Not much. <u>Bro</u> .	Leonard: Nada de novo... <u>irmão.</u> (<i>risos</i>)
Penny: Is, is everything okay.	Penny: Ah, tá tudo bem com você?
Leonard: Uh, yeah, uh, I just, I got your mail again, here.	Leonard: É que eu fiquei com a sua correspondência de novo. Tá aqui.
Penny: Thank you, I've got to talk to that mailman.	Penny: Ah, obrigada! Eu preciso falar com esse carteiro.
Leonard: Oh no, that's probably not such a good idea. <u>Civil servants have a documented propensity to, you know, snap.</u>	Leonard: Ah, eu acho que não é uma boa ideia. (<i>risos</i>) <u>Funcionários públicos têm uma propensão comprovada a... surtar.</u> (<i>risos</i>)
Penny: Okay, well, thank you, again.	Penny: Tá legal! Bom, obrigada de novo!
Leonard: No problem. Bye. Oh, and, bye, <u>bro!</u> (<i>Returns to apartment</i>).	Leonard: Sem problema. Tchau! Ah, tchau, <u>irmão!</u> (<i>risos</i>)
Sheldon: <u>Penny for your thoughts.</u>	Sheldon: <u>Estou com uma peninha de você!</u> (<i>risos</i>)
Raj: What's the matter.	Raj: O que aconteceu?
Leonard: No, I'm fine. <u>Penny's fine, the guy she's kissing is really</u>	Leonard: Eu tô bem. <u>A Penny tá bem, o cara que ela está beijando</u>

<u>fine and...</u>	<u>também. (risos)</u>
---------------------------	-------------------------------

Episódio 3, Temporada 1, “The Fuzzy Boots Corollary” (LORRE; PRADY, 2007)

Nessa fala, Sheldon faz um trocadilho com a expressão “*Food for your thoughts*”, usada com frequência em contextos acadêmicos, que significa em inglês algo que nos motiva a pensar, refletir, questionar. Por isso, o personagem troca “food” por “Penny”. Sheldon dirá isso no momento em que vê Leonard desnortado e deprimido, após encontrar Penny com um novo namorado. A expressão então seria para indicar que Leonard não tira Penny da cabeça e isso afeta o comportamento dele.

Essa expressão não é conhecida pelo público de língua portuguesa, apenas aqueles que entendem o idioma inglês poderiam fazer essa relação. Nesse caso, temos um Mecanismo Lógico na língua de partida que não é encontrado na língua de chegada. A solução encontrada pelo tradutor aqui foi trazer outra expressão que poderia ter similaridade sonora com a palavra Penny (lembra pena, então peninha) e usar esses elementos linguísticos para comentar o comportamento estranho de Leonard. Isso porque o Mecanismo Lógico está em um nível mais alto, hierarquicamente, que a linguagem da forma original do texto (fonologia, morfologia, etc.) para que a piada tenha efeito, assim, a pragmática estará acima da semântica (ATTARDO, 2002, p. 190).

O deboche de Sheldon em relação ao sofrimento de Leonard continua, pois Sheldon acredita ser uma fantasia, algo que nunca se concretizará. No entanto, se perde uma característica muito explorada na série: o uso de frases do campo científico, principalmente pelas personagens *nerds/geeks*. Enquanto a expressão na língua de chegada é usada com frequência em diversas situações, sendo ela informal e não necessariamente pertencente ao mundo dos pesquisadores.

5.3 The Extract Obliteration

O episódio 6 da sexta temporada de TBBT mostra Sheldon tendo a oportunidade de se tornar amigo de Stephen Hawkins ao jogar um jogo de palavras virtual com ele (talvez *Scramble*), ao mesmo tempo que Penny volta a

estudar e não deseja que Leonard saiba, pois não se sente confortável com as atitudes dele.

Possenti (2021, p. 38) explica que, mesmo não sendo referenciais, o humor tem relação com diversos tipos de acontecimentos, sejam eles de curta duração, que podem ser percebidos e relatados em um dia, como a morte de um artista famoso ou um desastre natural; sejam eles de média duração, que abrangem um período maior, como mandatos governamentais, eleições, crises econômicas. Enquanto outras piadas parecem ser atemporais, imemoriais, como chama Possenti, pois sempre causam um efeito de humor independente do momento histórico, como sobre infidelidade, corrupção, sexualidade, etc.

[...] há relações determinadas entre linguagem e história, e que são essas relações que explicam o surgimento, a circulação e a interpretação dos textos, ao tentar estabelecer algumas conexões explícitas entre humor e acontecimentos (POSSENTI, 2021, p. 38).

O autor defenderá que, quando se trata de acontecimentos “visíveis”, ou seja, que podem ser presenciados e relatados, será necessário um saber preciso para interpretar a piada e, ao mesmo tempo, haverá piadas que mobilizarão fatores de outra natureza que não o acontecimento (POSSENTI, 2021, p. 38). Nesse último caso, nomes neutros poderão ser usados, como Maria e José, além de saberes mais generalizados que “supõem que o leitor perceba algum jogo de linguagem” (POSSENTI, 2021, p. 39).

Em contraposição aos acontecimentos “visíveis”, Possenti chama atenção para os acontecimentos que dependem do historiador para decifrá-los. São aqueles que não podem ser testemunhados, mas estão implícitos durante os processos históricos, como crises econômicas, diminuição ou aumento da natalidade, etc. O autor conclui que, para apreender os efeitos de humor, depende do tipo de acontecimento e em qual cenografia este ocorre. Além de os lugares de circulação da piada não ser indiferentes, mas revelam a quais acontecimentos estão relacionadas.

Pensando no objeto de estudo desta pesquisa que se trata de uma *sitcom* com temática *nerd/geek*, encontramos piadas imemoriais, relacionadas a sexo, inteligência, carreira, etc., mas também vimos piadas relacionadas a acontecimentos históricos, principalmente por conta da construção das

personagens da série, afinal, elas dominam os saberes acadêmicos, o que envolve conteúdos históricos também.

Assim, essa noção de acontecimento é importante para a Análise do Discurso por dois motivos. O primeiro por conta da sua relação com a enunciação, que não se repete, diferentemente do enunciado, e o segundo por sua relação com a história para a qual o acontecimento é uma matéria prima (POSSENTI, 2021, p. 39).

O próximo trecho analisado não gira em torno da memória histórica, mas a mobiliza para a interpretação da piada. Amy e Bernadette estão no apartamento de Penny e descobrem um livro de história. Penny, então, confessa que voltou a estudar, após isso, Amy compara a carreira de atriz de Penny a um acontecimento para sinalizar que essa foi uma ótima decisão, pois sua vida profissional não está nada bem.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Bernadette: There's a book under here.	Bernadette: Tem um livro aqui embaixo.
Penny: Oh, I'll get that.	Penny: Ah, eu pego.
Bernadette: I got it.	Bernadette : Eu pego.
Penny: No, no, it's...	Penny: Não, não, eu pego
Bernadette: I got it. Why do you have a history textbook?	Bernadette: Eu peguei. Por que você tem um livro de história?
Penny: No, it's not a big deal. Just taking a class at the Pasadena Community College.	Penny: Não é, não é nada demais. Eu tô fazendo uma aula na Universidade Comunitária de Pasadena.
Bernadette: That's great. I didn't know you wanted to go back to school.	Bernadette: Que legal! Não sabia que queria voltar a estudar.
Penny: It's just one history class. Look, I didn't finish college, so I thought I would give it a try.	Penny: Ah, é só uma aula de história. Eu não terminei a faculdade, então pensei em tentar de novo.
Amy: Not to mention, your acting career <u>is going south like Sherman. Read about it in your book.</u>	Amy: Sem falar que a sua carreira de <u>atriz tá indo pro beleléu.</u> (risos) <u>Eu li no seu diário.</u> (risos)

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

Amy traz em sua comparação a memória do General Sherman, oficial que colaborou para a derrota dos Confederados e para a destruição do Sul na história dos Estados Unidos. Para entender essa piada, seria necessária essa memória discursiva, pois a audiência notaria a opinião de Amy sobre a carreira de Penny, ou seja, Amy considera sua amiga um fracasso como atriz.

O gatilho da piada está na forma inapropriada que Amy expressa a sua opinião e em considerar, logo depois, que Penny não entendeu a referência e indicar que esse fato está no livro de história em cena, sem perceber que violou uma regra social.

Para a interpretação dessa piada é necessário, então, perceber o que Sherman representou, além do significado da expressão *going south* que veremos mais adiante. Já que no contexto brasileiro não se trata de um conhecimento compartilhado pela maioria da população, o tradutor apagou a inferência histórica e substituiu por uma expressão bem conhecida – “ir para o beleléu”. A expressão que provavelmente advém da onomatopeia de alguma coisa caindo no chão significa malogro, fracasso, morte, tragédia.⁸⁴ Além de acrescentar a leitura ao diário de Penny, não mencionado no original, mas a partir disso transmitir a falta de tato de Amy. No entanto, temos uma intromissão maior na privacidade da amiga que não é mostrada no original.⁸⁵

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon: Ooh, my friend Stephen just played the	Sheldon: Uh! Meu amigo Stephen acabou

⁸⁴ **Afinal, onde fica o beleléu?**, *Superinteressante*, 21 dez 2016 (Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/afinal-onde-fica-o-beleleu/> - Acesso em: 05/02/2021).

⁸⁵ Em maio de 2021, cumpri o requisito de estágio docência como bolsista CAPES para a turma de Teoria da Tradução II do curso de Bacharelado em Letras – habilitação Tradutor, ministrada pelo Prof. Dr. Lauro Amorim na Unesp de São José do Rio Preto/SP. Ao final de cada aula, por sugestão do professor responsável, enviei um pequeno *quiz* com duas perguntas a respeito do que havia sido discutido a fim de aprofundar os conhecimentos dos alunos. Em uma das questões, pedi aos alunos que sugerissem uma nova tradução para esse caso, a qual explorasse um acontecimento histórico. A aluna Ana Carolina de Souza Medeiros Japur, atualmente no quarto e último ano do curso, enviou uma sugestão muito interessante para a resolução deste desafio:

Penny: É só uma aula de história. Olha, eu não terminei a faculdade, então pensei em tentar.
Amy: Sem mencionar que a sua carreira de atriz está para cair igual ao muro de Berlim.
 Leia sobre isso no seu livro.

Nessa solução a aluna traz um acontecimento histórico mais conhecido pelo público brasileiro, além de manter a metáfora da queda com a ideia de fracasso na carreira de Penny.

word act for 18 points. That's right, I call him Stephen now, because I checked, and he was not okay with Wheels.	de jogar a palavra "ato" por 18 pontos. Isso mesmo, eu chamo ele de Stephen agora, (risos) <u>porque eu perguntei e ele disse que não gostou de Rodinhas.</u> (risos)
Amy: Oh, you could turn his act into <u>extract</u> (<i>pronounced with emphasis on act</i>), and it would be for double points.	Amy: Uh! Dá pra transformar o "ato" dele em " <u>destrato</u> " e isso ia dobrar seus pontos.
Sheldon: Amy. Why would you give me a word? Now, if I play <u>extract</u> it would be cheating.	Sheldon: Amy! Por que você me deu uma palavra? Se eu puser " <u>destrato</u> " vai ser trapaça!
Amy: Sorry.	Amy: Desculpa.
Sheldon: Although, I could play the completely unrelated and better word <u>extract</u> (<i>pronounced with emphasis on ex</i>). Ethical conundrum avoided. Thanks, brain.	Sheldon: No entanto, se eu jogar uma palavra totalmente diferente e bem melhor: " <u>extrato</u> ". (risos) A questão ética fica resolvida. Obrigado, cérebro! (risos)

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

O trecho a seguir traz outro fundo histórico como referência.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: Am I allowed to ask how the class is going?	Leonard: Eu posso perguntar como são as aulas?
Penny: It's really good. We've been talking about the origins of slavery. Turn in my first paper tomorrow.	Penny: São ótimas! Estamos discutindo as origens da escravidão. Vou entregar meu primeiro trabalho amanhã.
Leonard: Great topic. I can help with that. There are lots of different perspectives you can take, economic, sociological, political.	Leonard: Ótimo assunto! Eu posso te ajudar com isso. Tem muitas perspectivas diferentes que você pode abordar: econômica, sociológica, po...

Penny: Hey hey hey, this is my paper. And my perspective is that slavery is bad. Oh, and my professor's black, so I'm pretty sure that's the right answer.	Penny: Opa, o trabalho é meu. E a minha opinião é de que a escravidão é ruim. <i>(risos)</i> Ah, e o professor é negro, eu tenho quase certeza de que é a resposta certa. <i>(risos)</i>
Leonard: Can I take a look?	Leonard: Posso dar uma olhada?
Penny: No, Leonard, this is my thing.	Penny: Não, Leonard! Isso é coisa minha.

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

Penny cria coragem e conta para Leonard que voltou a estudar. O físico teórico se empolga com a ideia e já se oferece para ajudar no próximo trabalho da faculdade que será sobre escravidão. Penny recusa a oferta e responde que o trabalho é dela e, por isso, deve transparecer sua opinião. O gatilho, então, ocorre quando ela expressa a sua opinião sobre o assunto, sendo unicamente guiada pela aparência e identidade do professor, que irá avaliar seu trabalho, e não por meio de argumentos concretos, convincentes, como pede a estrutura do gênero científico, o qual Leonard domina.

Nesse sentido, é preciso ter o conhecimento dos impactos sociais da escravidão, mesmo que superficialmente, para entender que o argumento de Penny não se sustenta, mostrando assim a representação da garota popular que precisa da ajuda do *nerd* para ser aprovada. Além disso, mostra também a ingenuidade da personagem ao pensar que poderá ter uma boa nota apenas por dizer que o fato histórico foi ruim, mas sem nenhuma reflexão a respeito, chegando a essa conclusão apenas porque o professor é negro.

A tradução desse trecho não exigiu uma estratégia como as já mencionadas, pois o contexto brasileiro partilha da experiência da escravização dos negros, talvez com algumas variações históricas, sociais e econômicas. Porém, ainda é possível comparar, pois o foco da piada é a tentativa de Penny simplificar um fato histórico complexo e não visível.

O próximo texto é referente à cultura *geek/nerd* que é bem explorada dentro da série, como já mencionado anteriormente. Penny e Leonard já namoram na temporada seis e nesse episódio Leonard faz um café da manhã com o trabalho da namorada reescrito, pois, mesmo com a negativa dela, o

pesquisador ainda leu escondido enquanto ela dormia. Sabendo que o que fez poderia deixar Penny irritada, Leonard prepara um café da manhã na cama para a namorada e começa contando a história do Sapateiro e dos Duendes.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: Uh, before you open that, um, are you familiar with the story of The Shoemaker and the Elves?	Leonard: Antes de você abrir. Uh, será que você conhece a história do sapateiro e dos duendes?
Penny: Elves? Come on, Leonard. It's too early for Lord of the Rings.	Penny: Duendes? Ai, Leonard, está muito cedo pro Senhor dos Anéis. <i>(risos)</i>
Leonard: No, no. Listen, um, once upon a time, there was this shoemaker and when he went to bed at night, elves would sneak in and they would make all these amazing shoes for him. And when the shoemaker woke up in the morning, he, he would be super happy, not mad at the elves at all. Open it.	Leonard: Não, não. Escuta. É assim, uh, era uma vez um desses sapateiros. Quando ele ia deitar a noite os duendes entravam na casa e faziam um monte de sapatos lindos pra ele. Quando ele acordava de manhã, ele ficava super feliz. <u>Não sentia nenhum pouquinho de raiva dos duendes.</u> <i>(risos)</i> . Pode abrir.

Episódio 6, Temporada 6, “The extract obliteration” (LORRE; PRADY, 2012)

O efeito de humor se realiza com a confusão de Penny por conta da palavra “Elves” (Elfos) por achar que se trata da trilogia de Tolken “O Senhor dos Anéis”, principalmente por causa dos personagens élficos que falam em língua élfica e têm atuação importante dentro da narrativa. Porém, Leonard se referia a um conto ou fábula infantil para trazer uma moral da história e mostrar a Penny que o que fez foi para ajudá-la. Em português, a história existe como “O sapateiro e os duendes” e “O sapateiro e os elfos”. O tradutor optou por colocar duendes e assim destacar ainda mais a confusão feita pela personagem, já que não há duendes em “Senhor dos Anéis”, e enfatiza o conhecimento que a personagem tem do mundo *geek*: toda a produção cultural se resume a apenas uma obra que ela não conhece nem superficialmente.

Penny é retratada como o exato oposto de Leonard. Enquanto ele tem um acervo histórico e cultural vasto, Penny não conseguirá fazer a mais simples analogia corrente e popular, como na continuação do diálogo a seguir.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Penny: Yeah, well, next time don't. Oh, and since you like stories so much, this is not The Shoemaker and the Elves, okay? This is, Give a man a fish, he eats it. Teach a man to fish, he, sells it or something. Whatever, I don't know, it's just a lot better than what you did, you big jerk!	Penny: Tá, mas da próxima não tenta. Ah, e já que você gosta tanto de histórias, essa não é a do Sapateiro e dos Duendes, tá bem? É se você der um peixe, a pessoa come. Se ensinar a pescar, ela vende, ou qualquer coisa. <u>Tanto faz. É muito melhor do que o que você fez, seu idiota.</u> (risos).

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

Penny tenta se referir ao ditado popular chinês "Give a man a fish and you feed him for a day. Teach a man to fish and you feed him for a lifetime". O gatilho está na confusão que Penny faz no fim do ditado. Ela sabe o significado, mas não consegue formular com as palavras exatas, indicando sua falta de domínio linguístico.

Ditados populares têm a característica da autoria anônima por causa da sua recorrência e transmissão. Em português, o mesmo ditado que Penny tentou produzir apresenta versões mais concisas e são atribuídas a Jesus, Buda ou até como uma Lei Kármica. Por ser um conceito conhecido na cultura brasileira e replicado com frequência, o efeito de humor na tradução continua sendo a tentativa falha de Penny reproduzir o ditado e a sua consciência disso ao acrescentar "tanto faz", pois o importante aqui não é reproduzir a expressão, mas ser clara com respeito a seu raciocínio.

No próximo trecho a ser analisado, Sheldon descobre por meio de Howard, que já trabalhou com Stephen Hawkins, que o renomado cientista não gosta de perder e por isso não jogava há alguns dias. Nesse diálogo aparece uma expressão que já foi muito utilizada em português como gíria entre os adolescentes.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Howard: What are you waiting for? Hit send.	Howard: O que tá esperando? Manda logo.
Sheldon: I can't. Losing on purpose is intellectually dishonest.	Sheldon: Não posso. Perder de propósito é desonestidade intelectual.

Raj: So don't do it.	Raj: Então não manda.
Sheldon: Oh, but I want to be Hawking's friend.	Sheldon: Ai, mas eu quero ser amigo do Hawking. <i>(risos)</i>
Howard: So do it.	Howard: Então manda.
Sheldon: Oh, but if I do, I'll be a phony, a sellout, a Hollywood poser.	Sheldon: Mas se eu mandar eu vou ser um falso, um vendido, <u>um impostor de Hollywood.</u> <i>(risos)</i>

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

Sheldon enfrenta o dilema entre ser honesto no jogo com um cientista famoso a quem ele adora, ou perde propositalmente para, assim, ganhar a amizade dele. Ao refletir sobre o que se tornaria se fizesse a segunda opção, o pesquisador reproduz a fala acima. Vemos a concatenação de três elementos perjurativos: um falso (*a phony*), um vendido (*a sellout*) e um impostor de Hollywood (*a Hollywood poser*). O efeito de humor aqui se dá no exagero de Sheldon ao se considerar um impostor de Hollywood, já que é a região onde ele mora – Los Angeles.

Poser, traduzido como impostor, se refere negativamente a uma pessoa que finge ser o que não é para seguir as tendências ou ser aceito em um grupo. A palavra se refere a "fazer pose" e tem carga semelhante a "phony" que também traz a ideia de algo ou alguém que tenta imitar o que é verdadeiro. O exagero ocorre ao trazer Hollywood para a expressão, já que o local é associado com as indústrias cinematográficas, estrelas do cinema e inspirações do audiovisual. Ao se considerar um impostor de Hollywood, Sheldon se compara a alguém que faz de tudo para ficar perto de um artista ou até mesmo ser seu amigo. Stephen Hawking representa para Sheldon o que um famoso representa para as pessoas em geral, no entanto, o ídolo do pesquisador não tem o mesmo status social e influência que um artista de cinema tem, por isso que a comparação não parece ser lógica.

Na fala a seguir temos novamente a dinâmica do trocadilho e a prioridade do Mecanismo de Lógica será a reescrita.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: Oh, hey.	Leonard: Ah, oi. Eu não te

Haven't heard from you in a couple days. You still mad at me?	vejo tem uns dias. Ainda tá aborrecida comigo?
Penny: Nope. I have no reason to... "B" mad at you. Minus.	Penny: Não. <u>Eu não estou mais aBrrecida com você. (mostrando nota do trabalho).</u> (risos) <u>B menos</u> (risos)
Leonard: Wow.	Leonard: Olha só.
Penny: That's right. On my paper. Not yours, mine, <u>you punk-ass elf.</u>	Penny: É isso aí, pelo meu trabalho. Não o seu, o meu, seu duende bundão. (risos)
Leonard: I don't know what to say.	Leonard: Eu não sei o que dizer.
Penny: Hmm, how about, <u>gee</u> , Penny, you're smarter than I thought. You may be the one in school, but I'm the one who learned a lesson. I'm so stupid, Penny. Duh.	Penny: Hum, que tal: "Você é mais inteligente do que eu pensei, você é quem tá na escola, mas fui eu que aprendi uma lição. Eu sou tão burro Penny, duh!" (risos - visual)

Episódio 6, Temporada 6, "The extract obliteration" (LORRE; PRADY, 2012)

Leonard pergunta a Penny se ela ainda está chateada com ele por tentar reescrever seu trabalho de história sem a permissão dela. Temos, então, o conector "mad at me" que significa estar irritada, chateada, aborrecida. O gatilho da piada se dará com o trocadilho que Penny faz com a nota B menos que ela tirou no trabalho e a expressão "Be mad at you", já que o verbo "be" tem a mesma sonoridade da letra B no alfabeto inglês, usada para classificar uma boa nota.

Para que houvesse um trocadilho em português, o tradutor usou uma palavra que tivesse a letra B, mas não com a mesma sonoridade que a sua pronúncia no alfabeto, mudando, assim, a fonética da palavra "aborrecida" para "aberrecida", tendo a necessidade de repetir a letra na segunda frase para ficar mais claro, enquanto no original apenas se acrescentou o "menos". Mais uma vez, o Mecanismo Lógico foi priorizado e o material linguístico alterado para que permanecesse o efeito do trocadilho.

Neste próximo exemplo, foi priorizado o material linguístico e, dessa forma, não teve efeito de um trocadilho na dublagem em português brasileiro.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Stephen Hawking: Hello. I really enjoyed our game, Dr. Cooper.	Stephen Hawking: Olá. Gostei muito do nosso jogo Dr. Cooper.
Sheldon: Oh, me, too.	Sheldon: Oh, eu também.
Stephen Hawking: Or should I say Dr. Loser? Ha, ha, ha.	Stephen Hawking: Ou devo dizer, <u>Dr. Perdedor</u> ? (risos) Ha, ha, ha. (risos)

Episódio 6, Temporada 6, “The extract obliteration” (LORRE; PRADY, 2012)

Vimos nessa situação que a personagem do Stephen Hawking faz um trocadilho com o sobrenome Cooper, ao se referir à competência de Sheldon no jogo “Palavra entre amigos”. Ao saber que o professor Hawking não gostava de perder, Sheldon passa a colocar palavras com pontuação menor e, assim, deixar seu ídolo ganhar de propósito para manter sua amizade. Hawking brinca com a similaridade sonora entre Cooper e *Loser* (perdedor) para provocar a personagem principal e se gabar de sua vitória.

Em português essa similaridade é perdida, já que o elemento linguístico correspondente a *Loser* em português se diferencia bastante com relação ao sobrenome da personagem que é mantido de acordo com o original, Cooper. Nesse caso, então, perde-se o efeito de trocadilho, uma piada inteligente que mostra o domínio linguístico das personagens em questão, mas permanece o propósito de definir Sheldon ao seu desempenho no jogo.⁸⁶

5.4 The Thanksgiving Decoupling

Este episódio é o nono da sétima temporada e é especial de Dia de Ação de Graças. Howard convida a todos para o feriado em sua casa com sua mãe e Penny descobre que está casada com um ex-namorado.

O trecho que se segue faz parte do diálogo de abertura do episódio. Os amigos estão reunidos no apartamento de Sheldon e Leonard e tentam provar por cálculos matemáticos a impossibilidade de um ser humano virar uma vaca, pois Penny conta uma história da adolescência que acabou com o animal

⁸⁶ Uma sugestão levantada pelo Prof. Dr. Lauro Amorim durante a qualificação foi tentar reproduzir o Mecanismo Lógico a partir da sonoridade do sobrenome do personagem, com a criação de uma palavra-valise. Assim, Hawkins poderia chamar Sheldon de “Dr. Cooperdedor”.

virado de lado. Essa é uma das piadas que se destacam por envolver algum acontecimento visível ou implícito.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Penny: Look, I'm telling you I've done it, okay? I clearly remember the cow standing up and then the cow on its side.	Penny: Olha só, eu tô falando, eu consegui. Eu me lembro muito bem da vaca em pé e depois da vaca de lado.
Leonard: Were you drunk?	Leonard: Você estava bêbada?
Penny: I was 16 in Nebraska. What do you think?	Penny: Eu tinha 16 anos no Nebraska. Que que você acha? <i>(risos)</i>
Leonard: I think you're the one who fell over.	Leonard: <u>Eu acho que quem caiu foi você.</u> <i>(risos)</i>
Penny: That would explain why the sky was also on its side.	Penny: Isso explicaria também porque o céu também tava de lado. <i>(risos)</i>

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

Essa piada ocorre pela incoerência e surpresa. Penny está contando uma história que todos consideram cientificamente impossível: derrubar uma vaca. Leonard então pergunta para ela se estava bêbada. A frase de Penny já desperta o riso na plateia, pois ela diz que tinha 16 anos, ainda menor de idade e proibida de beber, segundo as leis norte-americanas que determinam a venda de bebidas para maiores de 21 anos. Porém, ao incluir na frase no Nebraska, a audiência e os personagens em cena inferem que Penny sim estava bêbada por conta do local onde cresceu.

O estado do Nebraska é conhecido por sua cultura e economia agropecuária e agrônômica. A menção à vaca já nos transporta a um ambiente rural, diferente de onde os personagens se encontram no momento. Penny é retratada como espontânea e livre, tendo experimentado coisas que os *nerds* não teriam coragem de fazer. Além disso, a personagem também traz consigo um jeito mais rústico por causa da sua criação nesse estado.

A memória que a audiência brasileira, em contato com a dublagem, terá é a transmitida no decorrer da série, já que desde a primeira temporada Penny

revela sua origem e isso vai moldar suas atitudes e comportamento. Outra forma que o espectador tem contato com o imaginário cultural sobre esse estado são as histórias que Penny conta da sua infância e adolescência, como a apresentada agora. No original, pode-se ter trazido a carga cultural da vida social dos jovens em Nebraska, enquanto para o dublado seria a partir do tom de Penny e a resposta de Leonard que conclui que a namorada estava sim bêbada e a afirmativa de Penny logo depois.

O próximo diálogo mostrará novamente um acontecimento que não pode ser experienciado pela maioria do público brasileiro, mas é adquirido por meio das narrativas audiovisuais.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Penny: Sheldon, you can have a nice Thanksgiving anywhere. I spent one in Vegas.	Penny: Dá pra ter um dia de Ação de Graças legal em qualquer lugar. Eu já passei em Las Vegas.
Leonard: You did?	Leonard: Sério?
Penny: Yeah, back when I was dating Zack. It was actually more fun than I thought. We gambled, we went to one of those cheesy wedding chapels, we had a really good turkey dinner. Which was surprising, since we were at a strip club.	Penny: Uhum, na época eu tava namorando o Zack. Até que foi bem divertido. A gente jogou foi numa daquelas capelas bregas, comer um bom peru na ceia, o que foi uma surpresa já que era uma boate de strip. <i>(risos)</i>
Leonard: Wait, you went to a chapel?	Leonard: Foram numa capela?
Penny: Yeah.	Penny: Fomos.
Leonard: Why?	Leonard: Por quê?
Penny: We had one of those silly fake weddings.	Penny: <u>Fizemos um daqueles casamentos falsos.</u> <i>(risos)</i>

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

Las Vegas é conhecida por seus cassinos, *shows* e capelas 24h com casamentos celebrados por sócias de Elvis Presley. Vemos e ouvimos em músicas, filmes e séries que o que se faz em Vegas, fica em Vegas, no sentido de que o local turístico é reservado para momentos de diversão, bebedeiras e viver o presente sem pensar nas consequências.

Algumas tramas audiovisuais, por exemplo, giram em torno de casamentos que ocorreram no impulso, sob o efeito do álcool, ou após a fuga

de um casal que não tem a aprovação dos familiares. O que vai engatilhar a piada aqui é a ingenuidade de Penny ao chamar esses eventos de “silly fake weddings” e considerar que não se concretizam oficialmente, pois não seguem os rituais de um casamento tradicional, como celebrado por um sacerdote ou juiz de paz, além de toda preparação anterior ao evento.

Na dublagem há o apagamento do termo “silly” que poderia ser transmitido como bobo, idiota, besta, etc. Esse termo reforça ainda mais a ingenuidade de Penny que, além de considerá-los falsos, os considera sem importância, irrelevantes, sem efeito.

Outra questão que envolve o “frame” da piada é desconhecer o seu estado civil durante tanto tempo. Penny apenas descobre que está casada ao contar o fato como algo engraçado para motivar Sheldon a ir à casa da Sra. Wolowitz. Quando Leonard a confronta e diz que os casamentos são de verdade, ela insiste que seja o contrário, uma forma de representá-la como burra e ingênua, pois é de conhecimento geral que os casamentos são oficiais, além do reforço pelo comportamento de Amy e Sheldon que a olham indignados e depois intervêm dizendo que Leonard tem razão.

Na próxima cena, Howard quer se socializar com seu sogro e ter uma boa relação com ele e, para isso, usa um trocadilho no idioma original.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Mike: What do you think they ought to do now?	Mike: O que acha que eles têm que fazer agora?
Sheldon: I would throw a quick slant to a wideout, given that the defence is showing blitz.	Sheldon: Eu faria uma finta para ganhar espaço, já que a defesa quer enrolar o quarterback.
Howard: Oh, I love a good blitz, especially with sour cream. Get it? ‘Cause it sounds like blintz.	Howard: <u>Ai, eu adoro dar uma enrolada, ainda mais com creme azedo. (risos)</u> Entenderam, tipo quem faz uma panqueca. (risos)
Mrs Wolowitz (off): Did someone say blintz?	Mrs Wolowitz (fora de cena): Alguém falou em panqueca? (risos)

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

Como vimos no capítulo 2, o humor é uma forma de socialização e ligação entre as pessoas. Howard busca fazer isso por um trocadilho, já que os *nerds/geeks* têm o domínio da linguagem. No entanto, a piada não é bem-sucedida não por conta do erro no trocadilho, mas por causa do desinteresse do pai de Bernadette pelo assunto, o que leva Howard a explicar a piada, algo que não se pode acontecer para que esta tenha efeito de humor. Dessa forma, na tradução para o português, o Mecanismo de Lógica é mantido, ou seja, a referência à comida, mas a estratégia linguística passa a ser um jogo de palavras, uma metonímia que remete à panqueca.

O que se perde nesse trecho, além da similaridade entre “blitz” (jogada do futebol americano) e “blintz” (panqueca da culinária judaica) é a carga cultural de ambas as palavras. Primeiro, porque troca o nome do movimento por uma expressão explicativa e, segundo, porque generaliza um prato específico da cultura judaica, a qual pertence Howard.

Logo depois, ouvimos a voz da mãe de Howard perguntando por panquecas. Essa personagem nunca é vista em cena, apenas escutamos sua voz que constrói no imaginário do público os hábitos e forma física da Sra. Wolowitz. Além disso, as referências que Howard nos faz dela por meio de piadas gordofóbicas e insinuações de uma vida sedentária e uma alimentação pouco saudável ajudam na formulação do *ethos* pré-discursivo.

O *ethos* mostrado reforçará o pré-discursivo, pois a voz fora de cena é incorporada e rouca, vem normalmente do quarto de cima que transmite a ideia do sedentarismo e, pelo menos durante este episódio, só se manifesta quando ouve sobre comida, com a intenção de saborear o prato. Todas essas características estão ligadas ao estereótipo da pessoa gorda como alguém que não faz e detesta exercícios físicos, está sempre deitado ou sentado em frente à TV e só pensa em comida, além de comer o tempo todo.

O exemplo mostrado a seguir traz em evidência a Teoria Geral do Humor Verbal (GTVH) o qual o efeito de humor é produzido ou percebido por meio de uma contradição de dois *scripts* e que contribuem para o efeito surpresa e absurdo da piada.

Inglês (Original)	Dublagem em Português (BR)
-------------------	----------------------------

Penny: Because you wouldn't shut up about it. When I called him, he had nothing to do, so I just thought it would...	Penny: Porque você não parava de falar nisso. Eu liguei, ele não tava fazendo nada, daí eu pensei que ele vindo aqui...
Raj: Hey, guys, I'm trying to cook in here.	Raj: Gente, eu tô cozinhando aqui.
Penny: Oh, sorry. We'll keep it down.	Penny: Desculpa, vamos falar mais baixo.
Raj: No, no, speak up. I'm about to use the blender, and I don't want to miss anything.	Raj: Não, falem mais alto. <i>(risos)</i> Vou usar o liquidificador e não quero perder nada. <i>(risos)</i>

Episódio 9, Temporada 7, "The Thanksgiving Decoupling" (LORRE; PRADY, 2013)

Penny e Leonard estão tendo uma briga de casal por causa de um ex-namorado, com o qual Penny acaba de descobrir que está casada. A situação pode ser constrangedora para quem acompanha a discussão, por esse motivo a primeira fala de Raj é interpretada como um pedido para que falem mais baixo, pois podem ouvir a conversa que está ocorrendo na sala de jantar da cozinha. O riso, porém, é provocado pela intenção contrária do locutor. Raj queria que eles falassem mais alto, pois iria ligar o liquidificador e o barulho atrapalharia ouvir os detalhes da briga. A segunda fala, além de trazer uma quebra de expectativa, mostra o interesse do personagem em acompanhar os detalhes da discussão como se fosse algo divertido, para seu entretenimento, o que pode ser considerado socialmente como uma curiosidade inadequada.

Com a pressão que Leonard faz em cima de Penny para cancelar o casamento, a personagem convida o ex-namorado para passar o feriado de Ação de Graças com eles para que assine os papéis do divórcio e resolver os atritos entre ela e o namorado que não pararam desde a descoberta da veracidade do matrimônio.

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Leonard: Sorry she made you come over here on a holiday.	Leonard: Desculpa ela ter feito você vir aqui num feriado.
Zack: It's all right. I didn't have anything going on. Plus, Penny told me we're married, and Thanksgiving's a time to be with family.	Zack: Tá tudo bem, eu não tava fazendo nada mesmo. A Penny disse que somos casados, o dia de Ação de Graças é pra se passar com a família. <i>(risos)</i>

Episódio 9, Temporada 7, "The Thanksgiving Decoupling" (LORRE; PRADY, 2013)

As desculpas de Leonard mostram que, convencionalmente, o feriado é um momento de descanso e não para resolver problemas burocráticos ou fazer negócios. Zack então responde que está tudo bem, pois não tinha nada para fazer e, além disso, deve-se passar o feriado com a família, já que Penny é sua esposa.

A piada acontece por conta do conceito apresentado de família que envolve o casamento heterossexual (Marido e Esposa) e a relação entre Zack e Penny que não são necessariamente uma família, pois não sabiam que estavam casados até o momento, não viviam juntos e também não tinham um relacionamento.

Nessa situação temos *scripts* ativados pelos *tokens* MARRIED - THANKSGIVING - FAMILY (CASADOS - AÇÃO DE GRAÇAS – FAMÍLIA). A oposição acontece pelo personagem trazer a ideia de família, sendo que descobriu apenas naquele momento que estava casado, pois Penny e ele são uma família apenas no papel, mas não no cotidiano: não têm um relacionamento mais próximo, não se falam todos os dias ou não vivem juntos. Ao dizer que o feriado deve ser passado em família, ele ativa essa contradição que leva o público ao riso.

Mesmo que o público brasileiro não esteja familiarizado com a Ação de Graças e seus costumes, esses *scripts* serão ativados por causa dos *tokens* CASADOS – FAMÍLIA. Zack faz um raciocínio sofista e entende que “se estamos casados, logo somos uma família”. A lógica dele não estaria errada se fosse aplicado a outro contexto, porém, como se trata de um casamento que supostamente era falso, o raciocínio falho do personagem produz a ironia. Dessa forma, o *script* funciona como um elemento dentro de uma categoria maior, na qual os *scripts* ligam os “nós” semânticos de uma cultura – sinônimos, hipônimos, antônimos, etc (ATTARDO, 2001, p. 7).

O conjunto de *scripts* no léxico, suas ligações, mais todos os *scripts* não-lexicais, suas ligações e todas aquelas entre os dois conjuntos de *scripts* formam a “rede semântica”, a qual contém

toda a informação que um falante tem sobre sua cultura (ATTARDO, 2001, p. 8, tradução nossa).⁸⁷

Vimos nesse diálogo o que Attardo apontaria como a ativação de *scripts* inferenciais durante o processo semântico e pragmático do texto. Isso significa que o espectador precisa construir o significado em colaboração ativa com o texto. Da mesma forma, Possenti também comenta a importância do destinatário no entendimento de uma piada e acrescenta que o efeito de humor é consequência de o enunciado do interlocutor ter um foco e receber uma resposta diferente.

[...] quando a categoria que o seleciona está posicionada no início de uma cadeia da qual todas as partes têm potencialidade semântica (isto é, sem incongruência) de ser alternativamente escopos (ou focos) daquela categoria. O procedimento malicioso de quem responde consiste em fazer como se o primeiro falante tivesse selecionado um escopo muito específico (isto é, como se seu texto fosse unívoco, e de uma determinada maneira), sobre o qual incidirá a resposta. A tarefa do leitor/ouvinte é a esperta seleção alternativa do interlocutor. O leitor que não “saca” isso não entende a piada. Neste sentido, pois, é que textos podem impor uma leitura única, mesmo que sejam, potencialmente, e às vezes por razões sintáticas, ambíguos e abertos (POSSENTI, 1998, p. 36).

A partir desse conceito, podemos compreender o que Raskin considera como sobreposição e oposição de *scripts*. A primeira é de que, por meio da teoria semântica, em um texto podem ser encontrados mais de um *script*, permitindo mais de uma leitura, enquanto a segunda é de que deve haver uma oposição entre os *scripts* (ATTARDO, 2002, p. 182). Attardo explica que quando ocorre apenas a sobreposição de *scripts*, nem sempre haverá humor. Para que isso aconteça, é preciso que haja a oposição de sentidos entre eles, de acordo com a Teoria do Script Semântico do Humor.

Qualquer texto humorístico irá apresentar uma Oposição de *Script*; as especificidades da sua organização narrativa, suas instâncias sociais e históricas, vão variar de acordo com o lugar e tempo de produção. Deve-se enfatizar que cada cultura e cada indivíduo haverá certo número de *scripts* indisponíveis para o

⁸⁷ The set of scripts in the lexicon, their links, plus all the non-lexical scripts, their links, and all the links between the two sets of scripts form the “semantic network” which contains all of the information a speaker has about his/her culture (ATTARDO, 2001, p. 8)

humor (ex.: sobre o que seria inapropriado para uma piada) [...] Portanto, é óbvio que qualquer tentativa de gerar humor a partir de um dos *scripts* indisponíveis falhará ou será marcada (essa é uma possível explicação para o humor tabu) (ATTARDO, 2002, p. 182, tradução nossa. **Grifo nosso**).⁸⁸

No caso a seguir, temos um trocadilho com a palavra “pie” (torta) e “Pi” (fórmula matemática).

Inglês (original)	Dublagem em português (BR)
Sheldon (burping): Two, three, eight, four, six. (Normal) That's all I can do without throwing up.	Sheldon (arrotando): Dois, três, oito, quatro, seis... (Normal) <i>(risos)</i> É tudo o que eu consigo sem vomitar. <i>(risos)</i>
Mike: That is not what I expected when you said you were gonna burp pie.	Mike: Não era isso o que eu esperava quando você disse que ia arrotar o Pi. <i>(risos)</i>
Mrs Wolowitz (off): Did somebody say pie?	Mrs Wolowitz (fora de cena): Alguém falou em pizza? <i>(risos)</i>

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

A cena começa com Sheldon arrotando alguns números, comportamento como prova da ideia de masculinidade imposta a ele pela figura do pai e agora sendo representada por Mike, pai de Bernadette. No entanto, Sheldon não deixa seu lado *nerd*, pois mesmo bêbado, percebemos que ele está arrotando a fórmula Pi (3,14159 26535 89793 23846...) após a fala de Mike e, assim, quem é mais familiarizado com o cálculo verá que Sheldon foi além de vinte casas decimais e não consegue mais, não porque não lembra os próximos números, mas porque sente vontade de vomitar.

Como mencionado, “pie” e “pi” se escrevem de maneiras diferentes, mas têm a mesma sonoridade em inglês. Ao dizer a Mike que iria arrotar o Pi, Sheldon criou nele uma expectativa diferente, pois entendeu que ele iria arrotar a palavra “torta”. Após a fala de Mike, mostrando a sua quebra de expectativa,

⁸⁸ Any humorous text will present a Script Opposition; the specifics of its narrative organization, its social and historical instantiation, etc., will vary according to the place and time of its production. It should also be stressed that each culture, and within it each individual, will have a certain number of scripts that are not available for humour (i.e., about which it is inappropriate to joke). [...] So obviously any attempt to generate humour using one of the scripts not available for humour will fail, or be marked (this is a possible explanation of gallows humour) (ATTARDO, 2002, p. 182).

ouvimos a voz da Sra. Wolowitz perguntando por “pie”, ou seja, a comida “torta”.

A confusão entre as duas palavras é motivo de risos nos dois casos, porém, na tradução para o português não seria possível manter os elementos linguísticos por conta da diferença entre torta e Pi. O tradutor, então, escolheu manter no primeiro caso, como não houvesse confusão de palavras, mas de sentido: Mike entendeu que Sheldon iria arrotar a palavra Pi e não a fórmula matemática. Já na segunda situação, usou-se a aproximação da pronúncia de Pi com a palavra “pizza” em português para que, assim, permanecesse o mecanismo lógico associado ao *ethos* da mãe de Howard que confunde tudo com comida.

A seguir, vemos uma estratégia de humor que Raj faz propositalmente. Ao elogiarem o almoço comandado por ele, Raj diz que não seria possível sem ajuda das duas garotas favoritas dele (*two favorite girls*). Amy e Bernadette acreditam que ele fala delas, pois passaram o tempo todo o ajudando e visualmente percebemos a expressão delas mudando para um sorriso de satisfação. No entanto, após uma pausa curta, Raj traz o inesperado: são duas garotas sim, mas personalidades que nem estão presentes na cena.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Bernadette: Thanks again for cooking.	Bernadette: Obrigada de novo por cozinhar.
Amy: Yeah, everything was delicious.	Amy: É. Estava delicioso.
Raj: Well, I couldn't have done it without my two favourite girls. Martha Stewart and Rachael Ray.	Raj: É, eu nao teria conseguido sem minhas duas garotas preferidas. (Amy e Bernadette sorriem) Martha Stewart e Rachel Ray. (Sheldon ri e sinaliza em aprovação a Raj) (risos)

Episódio 9, Temporada 7, “The Thanksgiving Decoupling” (LORRE; PRADY, 2013)

As duas mulheres citadas por Raj são celebridades americanas contemporâneas que apresentam programas de TV sobre culinária e variedades. Martha Stewart é apresentadora e empresária; e Rachael Ray é

chef e empresária. Ambas não são conhecidas no contexto brasileiro, mas teriam correspondentes na nossa cultura, como Ana Maria Braga e Paola Carossela. O tradutor, no entanto, prefere manter o nome das personalidades, pois consegue-se ainda assim reconhecer a quebra de expectativa.

Além disso, o que vai causar os risos durante a cena não é a piada bem-sucedida ou a reação de Amy e Bernadette, mas a atitude de Sheldon bêbado que ri e acena em sinal de aprovação para Raj.

Já nessa primeira cena, podemos observar uma adaptação feita por conta da Patronagem, definida por Diaz-Cintas (2004, p. 28) como os imperativos dos níveis ideológicos, políticos e sociais que determinam e influenciam a “escrita, leitura e reescrita de literatura”. Essas normas são ditadas por pessoas ou grupo de pessoas, como a mídia, editoras e classes sociais, de forma que a tradução tenderá para os valores linguísticos e culturais do polissistema de chegada (DIAZ-CINTAS, 2004, p. 29).

5.5 The VCR Illumination

No episódio 10 da última temporada da série, temos Bernadette ajudando Howard a realizar um sonho antigo, ser membro da associação Magic Castle. Nesse diálogo, Howard confessa à sua esposa que não se sente confortável com o número e enumera os porquês. A estratégia aqui é contrária ao que ocorreu anteriormente, o tradutor transforma em trocadilho na dublagem em português a expressão *jazz hands*, uma forma de dança em que se usa principalmente as mãos na coreografia, muito comum em peças teatrais e musicais.

Inglês (Original)	Dublagem em português (BR)
Howard: You know what, it has been so much fun working on this with you, but...	Howard: Quer saber? Tem sido muito divertido trabalhar com você nisso, mas...
Bernadette: But, what?	Bernadette: Mas o quê?
Howard: It hasn't. I'm not gonna audition.	Howard: <u>Não tem.</u> (risos) Eu não vou ao teste.
Bernadette: Hey, I didn't	Bernadette: Ei. Eu não

raise a quitter.	criei um fracassado.
Howard: You didn't raise me at all.	Howard: Você não me criou hora nenhuma. <i>(risos)</i>
Bernadette: Look, I get that you're scared, but we just have to push past that.	Bernadette: Eu entendo que esteja com medo, mas só temos que superar isso.
Howard: I'm not scared. I don't like the act. It's over-the-top and weird and has more jazz hands than magic.	Howard: Não tô com medo, só não gosto do número. É exagerado, estranho e <u>tem muito mais jazztos do que</u> mágica. <i>(risos)</i>

Episódio 10, Temporada 12, "The VCR Illumination" (LORRE; PRADY, 2018)

O trocadilho explora a semelhança entre a palavra "jazz" e a primeira sílaba da palavra "gestos". Essa troca é enfatizada na voz do dublador ao dar ênfase e prolongamento ao "s" e também na pronúncia do som [dʒ] em vez de [j], associado normalmente à letra "G" e "J". Temos aqui um acréscimo e compensação que expressa, de certa forma, a razão de um dos descontentamentos da personagem: coreografia de mãos em excesso.

6 Considerações Finais

Embora seja um traço intrinsecamente humano, como mencionado por Bergson (2020), o humor desafia o tradutor a ser criativo, assim como o faz a literatura. Sem contar, a diversidade de elementos envolvidos em uma tradução para dublagem, sejam eles linguísticos, sociais, culturais, políticos ou mercadológicos.

Neste estudo percebemos a importância dessa modalidade audiovisual, mesmo com tantas críticas direcionadas aos tradutores, diretores de dublagem e dubladores. A versão brasileira torna acessível a cultura estrangeira para a maior parte da população do país e ainda é a preferida desta, em parte por não ter o conhecimento da língua estrangeira ou por outras questões subjetivas. A dublagem aparece de forma coadjuvante nos produtos audiovisuais, mas contribui como uma protagonista para o sucesso da recepção deles no país de chegada, como em alguns casos que a versão brasileira teve maior aceitação que a obra original em seu país de origem.

Para a tradução do humor, então, encontramos elementos que permanecem, quando transferidos de uma cultura para outra, enquanto outros precisam variar para o bom entendimento do público. De todas as maneiras, a preocupação principal se dará no conteúdo semântico para produzir um efeito similar ao original. Assim, podem ocorrer alterações linguísticas, como apagamentos ou adições; de contexto e acontecimento, como eventos históricos; e até substituições, como em provérbios e gírias.

Em *The Big Bang Theory*, algumas características que eram transmitidas a partir da enunciação dos personagens *geek/nerds* para o seu *ethos* e que de alguma maneira foi substituída na dublagem foram a extrema formalidade dos personagens com usos de provérbios, bom domínio linguístico e jargões científicos. O original passa a ideia de que o cientista não consegue se comunicar com leigos ou se adaptar a ocasiões mais casuais e informais, transformando uma comunicação que poderia ser simples em algo extenso e complexo. Em alguns momentos, essa formalidade é mantida e ainda é transmitido o *ethos* do inflexível cientista na dublagem, porém notamos muitos apagamentos do registro formal e em alguns casos uma adaptação à linguagem cotidiana, provavelmente para o melhor entendimento da audiência.

Essa escolha do tradutor pode levantar alguns questionamentos para futuras pesquisas, como se a decisão tradutória foi influenciada por conta do pouco letramento científico da população brasileira e se, essa falta realmente existe, ela é causada pela dificuldade de difusão do conhecimento científico para fora dos contextos acadêmicos.

O fiador da série também foi bem-sucedido, se levarmos em conta os relatos do público que se identificava, principalmente com os personagens *nerds* e os reconhecia em colegas de trabalho e de escola. O programa veio em um momento que se iniciava o orgulho *nerd* e a ideia de pertencimento a um grupo, embora muitas críticas foram levantadas a respeito da reprodução do estereótipo do cientista.

Por outro lado, a exploração da série em cima de estereótipos, como a loira burra, *nerds*, gordos, masculinidade, entre outros, talvez não seria bem aceito atualmente, em especial as referências de Howard a sua mãe ao compará-la a uma vaca, por exemplo. Mas também pode ser uma forma de humor inteligente e ácido que critica o *bully*, se lembrarmos da comparação de Sheldon com os negros escravizados⁸⁹.

Esse é, inclusive, um dos desafios que o humor nos apresenta, pois a sua percepção é subjetiva e depende da memória e contexto cultural os quais o público vivencia. De maneira que o público que a série alcança são os jovens adultos e adultos, provavelmente que tenham ensino superior. Porém, precisaríamos de mais dados para afirmar isso com mais certeza. Além disso, precisamos levar em conta o cenário, o comportamento das personagens, entonação, pausas, entre outros aspectos que não conseguimos transmitir no texto escrito, mas que podem ser analisados em futuras pesquisas.

Outro ponto de vista abordado pela Análise do Discurso por meio do *fiador* é a imagem do cientista para a sociedade em geral. Não se trata, portanto, de uma representação real, mas a idealização que envolve o cientista e é difundida social e historicamente. Estudar os semas que perpassam o *ethos*

⁸⁹ Embora não foquemos na experiência empírica de recepção das piadas da série, na condição de estágio docência pude mostrar a piada mencionada às alunas e aos alunos que relataram um desconforto com ela por considerá-la racista e problemática. Porém, na qualificação, a Prof^a. Dr^a. Érica Lima apontou a possibilidade de o riso ser gerado a partir da percepção do objeto da piada ser o Sheldon, a representação do homem branco que se sente à vontade para minimizar a escravização.

científico dos produtos audiovisuais também é uma proposta para compreender a divisão social entre leigos e especialistas em contextos e culturas diferentes.

Considerar a tradução por meio de outros vieses que vão além do linguístico, como o sociológico e o filosófico, abre-nos a possibilidade de entender melhor o contexto da cultura de chegada: suas expectativas, suas restrições, *taboos*, medos, *status*, que fazem parte da identidade social e influirá na boa recepção de uma mídia. Conhecer o cenário no qual um produto se insere é tão valioso para o tradutor, como para o leigo que o consome e dita/segue as regras do sistema.

7 Referências Bibliográficas

AGOST, R. Translation in bilingual contexts: different norms in dubbing translation. In: **Benjamins Translation Library**: topics in audiovisual translation, v. 56. 2004. p. 63 – 82

ANCINE. **Mídias Audiovisuais**. OCA. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>. Acesso em 15 dez 2021.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2019**. Rio de Janeiro: Ancine, 2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf. Acesso em 14 dez. 2021.

ATTARDO, S. Translation and humour. In: **The Translator**, 8:2. 2002. p. 173-194.

ATTARDO, S. **Humorous texts**: a semantic and pragmatic analysis. Berlin: Mouton de Gruyter, 2001.

BARRA, L.; BUCARIA, C. Taboo comedy on television: issues and themes. In: BARRA, L.; BUCARIA, C. **Taboo comedy television and controversial humour**. Palgrave Studies in Comedy. Macmillan, 2016. p. 1-18.

BARROS, L. R. R. de S. **Tradução audiovisual**: a variação lexical diafásica na tradução para dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa. 2006. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARTRINA, F. The challenge of research in audiovisual translation. In: **Benjamins Translation Library**: topics in audiovisual translation, v. 56. 2004. p. 157-168

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2020.

BRUNELLI, A. F. O ethos da auto-ajuda. In: **Revista de Estudos da Linguagem**. Belo Horizonte, v.13, n.2, jul/dez 2005. p.27-51.

CATTRYSSE, P. The polysystem theory and cultural studies. In: **Canadian review of comparative literature**. v. XXIV, n. 1, mar, 1997. University of Toronto Press for the Canadian Comparative Literature Association. p. 49-55.

CHAUME, F. Audiovisual translation. In: VALDEÓN, R. A.; VIDAL, A. **The routledge handbook of Spanish translation studies**, 2019, p. 311-351.

CHAUME, F. An Overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. In: **Journal of Audiovisual Translation**, 1 (1), 2018, 40-63.

CHAUME, F. The turn of audiovisual translation: new audiences and new technologies. In: **Translation Spaces 2**, 2013. John Benjamins Publishing Company. p. 105-123.

CHAUME, F. Dubbing. In: BROWN, E. K.; ANDERSON, A. **Encyclopedia of Language & Linguistics**. 2. ed. Boston: Elsevier, 2006. p. 6-9.

CHAUME, F. Synchronization in dubbing: a translational approach. In: **Benjamins Translation Library: topics in audiovisual translation**, v. 56. 2004. p. 35-52.

CHIARO, D. Humour and Translation. In: ATTARDO, S. **The routledge handbook of language and humor**, 2017, p. 414-429.

CHIARO, D.; BACCOLINI, R. Humor: a many gendered thing. In: CHIARO, D.; BACCOLINI, R. (ed.) **Gender and humor: interdisciplinary and international perspectives**. Nova Iorque: Routledge, 2014, p. 1-9.

CHIARO, D. Translation and humour, humour and translation. In: CHIARO, D. (ed.), **Translation, humour and literature**. Londres: Continuum, 2010, p. 1-29.

CIRIACO, D. **Parecido, mas não igual**: entenda as diferenças entre nerds e geeks. Canal Tech, 25 mai. de 2021. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/curiosidades/diferencas-entre-nerd-e-geek-46381/>>. Acesso em: 30 de ago. de 2021.

DE ROSA, G. L. Dublando humor nos cartoons: Chico Bento na Itália. **Tradução em Revista** 11, 2011/2, p1-18.

DÍAZ-CINTAS, J. D. Clearing the smoke to see the screen: ideological manipulation in audiovisual translation. In: **Meta**, 57 (2). 2012. p. 279-293.

DÍAZ-CINTAS, J. D. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: **Benjamins Translation Library: topics in audiovisual translation**, v. 56. 2004. p. 21-34

DORE, M. **Humour in audiovisual translation: theories and applications**. New York: Routledge, 2020.

EVEN-ZOHAR, I. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, L. (ed.) **The translation studies reader**. Londres: Routledge, 2000. p. 192-197.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem theory. In: **Polysystem studies, poetics today**, 11:1, 1990, p. 9-26.

FELTRIN, R. **Vídeo: quase 80 milhões de brasileiros só têm TV aberta em casa**. UOL, 20 out 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/10/20/video-80-milhoes-de-brasileiros-so-tem-tv-aberta-em-casa.htm>. Acesso em 16 dez 2021.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRANCO, E. P. C; ARAÚJO, V. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em Revista** 11, 2011/2, p. 1-23.

FREIRE, R. L. Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade da dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 21 n. 3, set-dez, 2014, p. 1168-1191.

FREIRE, R. L. “Versão brasileira” – Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. **Ciberlegenda**: Sonoridades no cinema e no audiovisual v. 1 n. 24, 2011, p. 7-18.

FREUD, S. **Obras completas, volume 7**: o chiste e sua relação com o inconsciente. Tradução: Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GAMBIER, Y. Tradaptation cinématographique. In: **Benjamins Translation Library**: topics in audiovisual translation, v. 56. 2004. p. 169-181.

GALVÃO, D. P. Os nerds ganham poder e invadem a TV. **Intr@ ciência**, Uniesp, p. 34-41, 2009.

GOTTLIEB, H. Multidimensional translation: semantics turned semiotics. In: GERZYMISCH-ARBOGAST, H; NAUERT, S (ed), **Challenges of multidimensional translation**: proceedings of the first MuTra Conference in Saarbrücken, 2-6 mai, 2005. Disponível em: <https://www.euroconferences.info/proceedings/2005> (Acesso em 17/02/2022).

LAHIRE, B. Campo. In: CATANI, A. M.; NOGUEIRA, M. A.; HEY, A. P.; MEDEIROS, C. C. C. de (orgs.) **Vocabulário Bourdieu**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 64-66.

LEFEVERE, A. **Tradução, escrita e manipulação da fama literária**. Tradução: Cláudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007

LEFEVERE, A. **Translation, history, culture**: a sourcebook. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1992.

LORRE, C.; PRADY, B. **The big bang theory**. 2007-2018, EUA. Distribuição Warner Bros. Disponível em HboMax.

MACHADO, D. **O processo da tradução para dublagem brasileira**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Transitiva, 2016.

MAHDALIKOVÁ, M. **A discourse analysis of the American sitcom The Big Bang Theory: the construction of a geek identity.** 2014. Bachelor Thesis – Faculty of Humanities, Tomas Bata University in Zlín, 2014.

MAINGUENEAU, D. **Variações sobre o ethos.** Tradução: Marcos Marcionilo. 1.ed. São Paulo: Parábola, 2020.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso.** Tradução: Sírio Possenti. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. Tradução: Luciana Salgado. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. **Ethos discursivo.** 2 ed. São Paulo: editora contexto, 2011. p. 11-29.

MAINGUENEAU, D. **Gêneses do discurso.** Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editoria, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação.** Tradução: Cecília P. de Souza e Silva; Décio Rocha. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MARTINEZ, X. Film dubbing: its process and translation. In: **Benjamins Translation Library: topics in audiovisual translation**, v. 56. 2004. p. 3-7.

MATEO, M ; ZABALBEASCOA, P. Translation and humour. In: VALDEÓN, R. A.; VIDAL, A. (org.) **The routledge handbook of Spanish translation studies.** Nova Iorque: Routledge, 2019. p. 139-156.

NASCIMENTO, F. G. **A voz em estúdio: o uso audiovisual da dublagem e do diálogo pós-sincronizado no Brasil.** 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NORIEGA, P. **Guest post #14: Orange forever.** Traduzindo a dublagem, 26 de jul. de 2019. Disponível em : < <http://www.traduzindoadublagem.com/guest-post-14-orange-forever/?fbclid=IwAR0RYPnOAeqyYXwP8gWjM1oMeuUC9KHbeqrrvYUxnpv5Z2LjCD0hCvxLiAo>>. Acesso em: 05 de mai. de 2021.

POSSENTI, S. **Humor, língua e discurso.** Cotia-SP: Margem da Palavra, 2021.

POSSENTI, S. **Cinco ensaios sobre humor e análise do discurso.** 1.ed. São Paulo: Parábola, 2018. 176 p.

POSSENTI, S. Ethos e corporalidade em textos de humor. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). **Ethos discursivo.** – 2ª Ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

POSSENTI, S. **Os limites do discurso: ensaios sobre discurso e sujeito.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

POSSENTI, S. **Os humores da língua**. 6. ed. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

RAMOS, D. **Brasil é 2º país que mais consome streaming no mundo**. OLIVEIRA, J. (ed). Canal Tech, 16 ago 2021. Disponível em: <https://canaltech.com.br/entretenimento/brasil-e-2o-pais-que-mais-consome-streaming-no-mundo-192718/>. Acesso em 16 dez 2021.

SANTOS, P. M. **O nerd virou cool: consumo, estilo de vida e identidade em uma cultura juvenil em ascensão**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social, 2014.

SOUSA, V. A construção da identidade feminina no texto digital transmedia The Big Bang Theory. In: **Entreletras**, Araguaína/TO, v. 9, n. 2, jul./set. 2018. p. 430-444

TOURY, G. **Descriptive translation studies and beyond**. John Benjamins B. V., 2012.

VALERO-GARCÉS, C. La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados. In: **Babel-AFIAL**, 8 out., 1999. p. 117-137.

VANDAELE, J. O humor na tradução. Tradução: Tiago Marques Luiz. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 2, mai-ago 2019. p. 326-338.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéa Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo; Revisão técnica: Stella Tagnin. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation**. Londres: Routledge, 1995.

VROOMAN, S. S. et al. Mediagasms, ironic nerds, and mainstream geeks: a multimethodological ideographic cluster analysis of <nerd> and <geek> on Twitter. In: LANE, K. E. (ed.) **Age of the geek: depictions of nerds and geeks in popular media**. Alva: Palgrave Macmillan, 2018. p. 43-66.

ZABALBEASCOA, P. O humor como problema de pesquisa nos estudos da tradução. Tradução: Tiago Marques Luiz. In: **Caleidoscópio: literatura e tradução**, v.3, n.2, jun-dez 2019. p. 70-86.