

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**ONCE UPON A TIME
ERA UMA VEZ**

Relatório de Estágio na Buggin Media

Beatriz Almeida de Pina Cabral

Relatório de Estágio orientado pela Prof.^a Doutora Sara Mendes e pela Prof.^a Doutora Anabela Gonçalves especialmente elaborado para a obtenção do grau de Mestre em Tradução.

Enfim duma escolha faz-se um desafio
Enfrenta-se a vida de fio a pavio
Navega-se sem mar, sem vela ou navio
Bebe-se a coragem até dum copo vazio
– Sérgio Godinho

Declaração de Honra

Declaro, por minha honra, que o presente relatório acadêmico foi escrito por mim, no único contexto de obtenção do grau de Mestre em Tradução nesta instituição.

Todas as fontes consultadas (em fontes impressas ou na internet), citadas ou mencionadas, estão devidamente indicadas ao longo do texto e nas referências bibliográficas, segundo a norma APA.

Estou consciente de que qualquer prática de plágio representa um ato ilícito acadêmico.

Beatriz Almeida de Pina Cabral

Índice

| | |
|--|-----------|
| Agradecimentos | 6 |
| Resumo | 7 |
| Lista de figuras | 9 |
| Lista de tabelas | 9 |
| Introdução | 11 |
| Capítulo 1 – O Estágio | 15 |
| 1.1 – Descrição da Empresa de Acolhimento | 15 |
| 1.2 – Descrição do Estágio..... | 16 |
| 1.3 – Projetos realizados em contexto de estágio | 18 |
| 1.4 – Programas de Legendagem Utilizados..... | 22 |
| Capítulo 2 – A Tradução Audiovisual | 29 |
| 2.1 – O conceito de Tradução Audiovisual | 29 |
| 2.2 – Breve Contextualização Histórica da Tradução Audiovisual | 31 |
| 2.3 – Vertentes de Tradução Audiovisual | 32 |
| 2.3.1 – Tradaptação | 32 |
| 2.3.2 – Audiodescrição | 33 |
| 2.3.3 – Legendagem | 34 |
| 2.3.4 – Dobragem | 42 |
| 2.4 – Aspetos a considerar na Tradução Audiovisual..... | 43 |
| Capítulo 3 – Dobragem | 51 |
| 3.1 – Marcas comuns num guião para dobragens | 52 |
| 3.2 – Dobragem, a Bruxa Má da Tradução Audiovisual?..... | 54 |
| 3.3 – Portugal e o mundo da Dobragem | 60 |
| Capítulo 4 – Análise de casos práticos de Tradução | 65 |
| 4.1 – Análise de casos de tradução para Legendagem | 65 |
| 4.2 – Análise de casos de tradução para Dobragem | 69 |

| | |
|---|-----------|
| 4.2.1 – O Dobrador..... | 69 |
| Conclusão | 83 |
| Referências Bibliográficas | 85 |
| Anexos..... | 90 |
| Anexo 1. Glossário com imagens da série <i>No good Nick</i> | 90 |
| Anexo 2. Sondagens retiradas da plataforma Instagram..... | 92 |
| Anexo 3. Transcrição da conversa com os atores Marta Lopes Correia e Gonçalo Lima e documentos de autorização de ambos..... | 93 |
| Anexo 4. Tradução para dobragem do episódio <i>O Quarto</i> da série <i>A minha irmã é um génio</i> | 117 |

Agradecimentos

A toda a minha família materna e paterna, portuguesa e brasileira, particularmente ao meu irmão Gustavo, aos meus pais, Chico e Marilda, e aos meus Flecha e Rico, que fizeram, fazem e farão de mim tudo o que fui, sou e serei.

Ao Miguel, o meu companheiro de todos os dias e de todas as aventuras, e à sua (já minha também) família que me apoia sempre com a maior felicidade e confiança.

A toda a minha família do 77, sem todos vocês, nada disto (da vida) teria metade do interesse. Particularmente ao Du, que me ajudou com as contas.

A todos os meus amigos.

Às minhas raízes de Braga – Mary, Palha, Ju e Carlos – que, com toda a paciência, não me julgaram das vinte mil vezes que fui a Braga e não lhes disse nada – justificando que era por causa da tese.

Aos meus amigos C e Pedro, os meus anjos da guarda.

À Lara, que eu tanto adoro e admiro. A mestre produtora! A amiga da vida.

À minha colega e amiga Betty que estagiou comigo, trabalhou comigo, sofreu comigo e que se orgulhou de mim, como eu dela, tanto.

Aos meus colegas, amigos e professores de Mestrado que fizeram desta uma aventura tão bonita.

Aos atores dobradores Marta Lopes Correia e Gonçalo Lima, cujo trabalho admiro, que aceitaram conversar comigo com toda a disponibilidade, simpatia e conhecimento!

Às minhas orientadoras Professora Sara e Professora Anabela, por toda a paciência, todo o apoio e incentivo. A toda a equipa Buggin, e principalmente à melhor orientadora que podia ter tido, Bárbara Silveira, que me continua a apoiar em várias áreas da minha vida, com tanto amor.

Um brinde a todos vocês, um brinde à vida, um brinde ao Mestrado em Tradução! (finalmente!)

Resumo

O presente relatório foi realizado no âmbito do estágio curricular na Buggin Media – Audiovisual Creativity & Studios, para conclusão do Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O estágio curricular na área de Tradução Audiovisual consistiu num total de 350 horas – do dia 20 de setembro ao dia 21 de dezembro de 2021, entre as 9h e as 17h, com uma hora de almoço.

Os projetos em que trabalhei foram maioritariamente de tradução, legendagem e tradução para dobragem, no par linguístico inglês-português, passando, num projeto, pelo espanhol como texto de partida e português como texto de chegada.

Neste relatório, descreverei o processo de estágio e apresentarei os conceitos teóricos recrutados para a realização das tarefas atribuídas. A partir daí, apresentarei estratégias de tradução e possíveis soluções utilizadas na tradução audiovisual, com base em exemplos de traduções de produtos audiovisuais trabalhados em contexto de estágio. Para além da análise de casos práticos, abordarei a contextualização teórica da Tradução Audiovisual, referindo as suas diferentes vertentes, e analisando com maior detalhe a tradução para legendagem e para dobragem.

O foco deste relatório é fazer uma reflexão pessoal, baseada em literatura existente, sobre a arte emergente da Tradução para Dobragem, desde o passado à atualidade, debatendo questões teórico-práticas da temática com uma visão enquanto tradutora, enriquecida por uma perspetiva dada por dois dobradores profissionais. Falaremos também sobre um caso específico de tradução para dobragens, *My Sister Skipped a Grade*, uma série cujo episódio traduzi em contexto de estágio e à qual eles deram voz.

Palavras-chave: tradução audiovisual, legendagem, dobragem.

Abstract

The present report has been written in the context of the curricular internship at Buggin Media – Audiovisual Creativity & Studios, to conclude the Master in Translation offered by the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon.

The internship had a total duration of 350 hours – from September 20, 2021, to December 21, of the same year, between 9 a.m. and 5 p.m., with an hour lunch.

The projects that I have worked on were mostly focused on translation, subtitling, and dubbing translation, from English to Portuguese. In one project, I have worked with Spanish as the source text and Portuguese as the target text.

In this report, I describe the internship process and present the theoretical concepts employed in carrying out the assigned tasks. Subsequently, I discuss translation strategies and potential solutions used in audiovisual translation, based on examples of audiovisual products' translations worked on during the internship context. In addition to the analysis of practical cases, I delve into the theoretical context of Audiovisual Translation, addressing its various aspects, and providing a more detailed analysis of subtitling and dubbing translation.

The focus of this report is to provide a personal reflection, informed by existing literature, on the emerging art of Dubbing Translation, spanning from the past to the present. I engage in discussions on theoretical and practical issues within this field from a translator's perspective, enriched by insights from two professional dubbing artists. Furthermore, we discuss a specific case of dubbing translation, *My Sister Skipped a Grade*, a series that they dubbed and from which I have translated an episode.

Keywords: audiovisual translation; subtitling; dubbing.

Lista de figuras

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Logótipo da Buggin Media | 15 |
| Figura 2 – Programa SPOT, versão 6.3 | 22 |
| Figura 3 – Programa SUB+DUB, em modo de legendagem | 28 |
| Figura 4 – Programa SUB+DUB..... | 28 |
| Figura 5 – Lei nº2:027 de proibição da dobragem | 60 |
| Figura 6 – Anexo 2: Imagem publicada no Instagram para sondagem (1)..... | 92 |
| Figura 7 – Anexo 2: Imagem publicada no instagram para sondagem (2)..... | 92 |
| Figura 8 – Declaração de autorização Marta Lopes Correia | 116 |
| Figura 9 – Declaração de autorização Gonçalo Lima | 116 |

Lista de tabelas

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Descrição das peças traduzidas em período de estágio | 21 |
| Tabela 2 - Proposta de tradução para legenda da série Ultimate Braai Master | 35 |
| Tabela 3 - Proposta de tradução de estrangeirismo da série The Secret Life of the Super Rich | 35 |
| Tabela 4 - Estrangeirismo ou Expressão em Português?..... | 36 |
| Tabela 5 - Legenda do filme <i>Joker</i> de Todd Phillips (06:22)..... | 38 |
| Tabela 6 - Uso de travessão na série <i>Million Dollar Listing New York</i> | 40 |
| Tabela 7 - Excerto de Glossário para Ligue 1 | 47 |
| Tabela 8 - Exemplo de Proposta de Tradução do Título <i>A Vida dos Super-Ricos</i> | 48 |
| Tabela 9 - Exemplo de acrónimo inalterado em <i>Amanpour</i> | 48 |
| Tabela 10 - Exemplo de Parâmetros de Cliente em contexto de estágio..... | 49 |
| Tabela 11 - Marcas comuns num guião para dobragens traduzido..... | 52 |
| Tabela 12 - Caso de omissão na tradução de <i>Ligue 1</i> | 65 |
| Tabela 13 - Caso de substituição na tradução de <i>Secret Lives of the Super Rich</i> | 66 |
| Tabela 14 - Exemplo de conversão de valores na série <i>Million Dollar Listing New York</i> | 67 |
| Tabela 15 - Exemplo de tradução de uma onomatopeia da série <i>Million Dollar Listing New York</i> | 68 |
| Tabela 16 - Tradução do título <i>Secret Life of The Super Rich</i> | 68 |
| Tabela 17 - Acrónimo inalterado na série <i>Amanpour</i> | 68 |
| Tabela 18 - Proposta de tradução de nomes para a série <i>A minha irmã é um génio</i> | 75 |
| Tabela 19 - Proposta de apontamento de reações na série <i>A minha irmã é um génio</i> | 79 |
| Tabela 20 - Proposta de pontuação na série <i>A minha irmã é um génio</i> | 80 |
| Tabela 21 - Tradução de uma expressão calão no filme <i>Shrek</i> | 81 |
| Tabela 22 - Proposta de tradução de expressão em <i>My Sister Skipped a Grade</i> | 82 |
| Tabela 23 - Anexo 1, Glossário <i>No Good Nick</i> | 90 |

Lista de abreviaturas

LC – Língua de Chegada

LP – Língua de Partida

TAV – Tradução Audiovisual

TC – *Timecodes*

TP – Texto de Partida

CP – Conteúdo de Partida

CC – Conteúdo de Chegada

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Introdução

Este relatório tem como objetivo descrever a minha experiência de estágio na empresa Buggin Media e refletir sobre a Tradução Audiovisual, em particular, sobre como a arte da tradução para Dobragem e do exercício de dobragem se podem complementar. Esta reflexão terá como base as tarefas que realizei em contexto de estágio.

É constituído por quatro capítulos e anexos. O primeiro capítulo inclui uma descrição da entidade de acolhimento e uma revisão detalhada do estágio. O segundo capítulo encarrega-se do enquadramento teórico geral da Tradução Audiovisual e das diversas vertentes de TAV, focando a modalidade de legendagem e de dobragem. No terceiro capítulo, continuo a temática da Dobragem, apresentando uma contextualização histórica e literária mais aprofundada. Reflito também sobre diferentes perspetivas sobre a vertente. No quarto e último capítulo, analiso alguns desafios encontrados ao longo do processo de tradução para legendagem e para dobragem. É neste capítulo que coloco frente-a-frente o trabalho de tradutor e o de dobrador, com base num projeto traduzido em estágio.

E agora sim, comecemos a minha história.

Tudo começou em Braga, no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, onde estudei Música (Violoncelo) do 1º ao 12º ano.

Após esta longa jornada, segui para a Escola Superior de Teatro e Cinema, no Curso de Teatro – Ramo Atores. Diria que foi aqui que começou o meu primeiro contacto com a arte da Tradução. Ao longo de toda a licenciatura, estudei obras dramáticas e, conseqüentemente, acabei por comparar várias vezes as suas versões originais com as traduzidas. O meu projeto final consistiu num conjunto de excertos da obra de Angelica Liddell – uma dramaturga espanhola que escreve na sua língua materna. O espetáculo foi encenado pela artista Susana Vidal, também ela espanhola, que nos confessou as várias lacunas presentes no mundo da tradução de textos teatrais para português, particularmente os espanhóis.

Ao longo de todo o meu percurso académico, fiz aulas de canto ligeiro e sempre quis dar voz a desenhos animados.

Foi então que, já a meio da faculdade, decidi aventurar-me no mundo das dobragens e fiz alguns *workshops* e trabalhos com o ator/cantor/dobrador Pedro Bargado.

No *Workshop* de **Canto para Dobragens de Desenhos Animados**, abordámos e exercitámos maioritariamente técnicas de interpretação: respiração; imitação até ao mais mínimo *frame*¹; dicção igualmente milimétrica; entre outros aspetos. Mas um dos fatores mais falados e mais indispensáveis nestes cursos foi a tradução dos textos e, particularmente, das canções.

A ideia de traduzir palavras para serem dobradas noutra língua fascina-me porque há tanta coisa em jogo, mas é um jogo tão bonito! Foi neste *workshop* que abri realmente os olhos para a importância de contar a história, de prestar atenção à estrutura, às rimas, ao fio condutor de todo o enquadramento, à boca do boneco/pessoa, ao beijo encantado, ao veneno, ao que se pode ou não dizer a uma criança, a um adolescente entediado, a um adulto sonhador.

Explicado todo este percurso, partilho uma confissão paralela e arriscada: eu sempre quis estudar na Faculdade de Letras (o que acaba por ser irónico porque apanhei toda a fase de pandemia e estou a tentar acabar o mestrado quase três anos passados).

Quando fui pesquisar os currículos dos possíveis cursos em que podia ingressar nesta entidade, o Mestrado em Tradução atraiu-me imediatamente. E, após a minha supramencionada aventura, percebi que tinha muito (tudo!) para aprender em termos técnico-teóricos, de forma a poder enriquecer não só a área da tradução, mas também a minha área de música e de teatro.

No verão anterior ao início de Mestrado, fiz um espetáculo com o encenador André Paes-Leme (também ele estudante na Faculdade de Letras, onde se doutorou), que me alertou para que seria um curso bastante exigente e que, eventualmente e muito provavelmente, me tiraria tempo criativo em projetos nos quais poderia apostar acabada de sair de um curso de Teatro. Assustou-me, com boas intenções, com o facto de que já devia entrar no Mestrado com uma ideia bem estabelecida do que queria fazer até ao fim, até ao projeto final, de forma a direcionar todos os trabalhos do Curso de Mestrado já para esse tal projeto final.

¹“Each frame is a displacement from the previous one—it is just that in a continuous shot, the space/time displacement from frame to frame is small enough (twenty milliseconds) for the audience to see it as motion.” (Murch, 1992)

Todos os dias durante os ensaios desse espetáculo, li o currículo de Tradução. Todos os dias me deixei fascinar mais e mais. Estava completamente atraída e nada me ia fazer mudar de ideias. E não fez.

Iniciado o ano letivo na FLUL, escolhi as práticas de Tradução Literária, Tradução Audiovisual e Sistemas de Tradução Automática – que me pareceram combinar-se melhor com o meu *background* académico. E escolhi também as teóricas que me fariam conhecer e perceber a História da Tradução e as suas técnicas.

Não saber no que me queria focar *à priori* atormentou-me durante algum tempo. Senti-me perdida porque acabava por me encontrar com e interessar por diversas áreas e seminários. Foi num projeto em particular de Tradução Literária, com a Professora Doutora Margarida Vale de Gato, que decidi arriscar e traduzir a canção *Penny Lane*, dos The Beatles. Ela apoiou-me incondicionalmente e foi dos trabalhos que mais gostei de fazer. “Traduzir canções de forma cantável é uma opção legítima”, pensei eu.

Ao mesmo tempo, o meu fascínio por dobragens, alimentado pela Tradução Audiovisual, aumentou. Não tive sucesso nessa cadeira. As minhas notas não surpreenderam, não me destaquei. Destacaram-se antes todas as particularidades técnicas e ultra exigentes da arte da Tradução Audiovisual. Todos os pormenores indispensáveis que, conjugados com o trabalhar de uma máquina, podem pôr em causa todo o trabalho. Apresentei-me também à legendagem e ela a mim. Ainda não tínhamos tido qualquer contacto uma com a outra. E a exigência foi aumentando cada vez mais.

Aprendi com a Professora Doutora Alexandra Assis Rosa que um *frame* pode fazer falhar o sistema e desaparecer com todas as legendas. Um *frame* pode levar a um “Ele disse o quê? Não consegui ler”, ou a um silêncio constrangedor de quem teve demasiado tempo para ler, sentir, pensar e repensar do início ao fim. A Professora mostrava-nos, portanto, o quão dramática é uma falha no trabalho de um tradutor audiovisual. E eu gosto de drama.

As opções de finalização do segundo ano letivo de Mestrado, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, distribuem-se por três distintos formatos: a realização de uma dissertação; de um projeto ou de um estágio curricular, com consequente relatório final.

Foi-se mostrando bastante natural a minha inclinação para fazer um estágio curricular. Sempre senti que seria o mais proveitoso para mim, no sentido de continuar a aplicar a

técnica (ainda com orientação) e de, por fim, entrar no mercado de trabalho de uma forma prática.

Assim, bastou fazer um balanço de todo o conhecimento inexplicável e gratificante que adquiri num ano do Curso de Mestrado em Tradução na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e perceber qual seria, então, o mercado de trabalho em que mais me favoreceria entrar.

Quando escolhida esta opção por estágio, a Faculdade apresenta uma lista de possíveis entidades com quem já estabeleceu contacto previamente, para uma possível receção de estagiários.

Eu já conhecia, de nome, a Buggin Media. Penso que já havia, inclusivamente, enviado *e-mail* para saber como poderia enviar registos de voz. Rapidamente percebi que não haveria melhor opção do que esta empresa. Dar-me-ia a oportunidade de conhecer o mundo profissional da minha área de maior interesse (dobragem e legendagem) e, principalmente, o funcionamento interno de uma empresa que se foca especificamente no que eu me queria focar também.

Findo o capítulo de apresentação da minha história, do meu percurso e de como cheguei até aqui, ao mundo da Tradução, sigamos, também através da sua História, em particular na área da Tradução Audiovisual, e, para já, veremos onde vamos dar.

Capítulo 1 – O Estágio

1.1 – Descrição da Empresa de Acolhimento



Figura 1 – Logótipo da Buggin Media

A empresa Buggin Media – Audiovisual Creativity & Localization é um estúdio de produção audiovisual fundado a 9 de abril de 2013 e sediado na Rua Carlos Mardel 81A, Oeiras, Lisboa – Portugal. Nasceu em sistema de rede, a partir das instalações dos sócios colaboradores – United Small Bugs Become Visionary Monsters –, mas, um ano depois, mudou-se para a atual sede em Oeiras, construindo a infraestrutura necessária para ter uma equipa residente. Atualmente, este espaço conta com estúdios de vídeo e de áudio, escritórios, gabinetes e salas de apoio como camarim, copa, *lounge*, entre outros.

A Buggin Media move-se tanto numa esfera criativa como numa esfera técnica. Dentro do âmbito criativo, poderemos encontrar serviços como desenvolvimento de guiões; produção de filmes; 360; 2D e 3D *motion e design* de som. Em contexto técnico, a Buggin Media responsabiliza-se por tradução audiovisual e técnica, legendagem, dobragem, locução e audiodescrição.

Numa equipa fixa composta por aproximadamente dezassete profissionais, Bruno Goliasé o dono e CEO da empresa. Os restantes intervenientes formam as equipas de áudio, vídeo, produção, gestão de clientes, *R&D* e tradução.

O departamento de Tradução é composto por quatro tradutores internos; no entanto, a Buggin Media trabalha com cerca de 200 tradutores *freelancers*. No meu estágio, tive a oportunidade de trabalhar diretamente com a Bárbara Silveira – Coordenadora do Departamento de Tradução.

Para além do *website*, a Buggin Media é ativa nas redes sociais Instagram, Facebook e LinkedIn, como fonte de informação *online*.

Em 2018/2019, a empresa tornou-se o primeiro estúdio certificado pela Netflix, inserindo-se no ecossistema de parceiros NP3 (Post Partner Program).

1.2 – Descrição do Estágio

O estágio curricular na área de Tradução Audiovisual teve a duração de 350 horas, divididas ao longo de quatro meses – de setembro a dezembro, no ano de 2021.

Durante o período de estágio, o trabalho foi realizado num formato híbrido, com duas semanas presenciais e as restantes semanas em regime de teletrabalho. A então recente situação pandémica, da qual ainda estávamos a recuperar, acabou por provocar algumas restrições no local de trabalho; porém, na área da tradução audiovisual, é frequente, válida e possível esta opção de trabalho remoto.

A primeira semana presencial marcou o início do estágio, que partilhei com outros três colegas, tanto da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, como de outras universidades do país. Chegada às instalações da entidade de acolhimento, foi-me apresentada a nossa supervisora e orientadora de estágio, Bárbara Silveira – Coordenadora do Departamento de Tradução da Buggin Media. A Bárbara mostrou-nos as instalações da empresa e apresentou-nos a toda a equipa presente, explicando a função que cada um desempenhava. No seguimento desta apresentação inicial, a manhã do primeiro dia foi dedicada a esclarecimentos e à apresentação do formato e dos conteúdos relativos ao estágio.

O estágio foi estruturado com principal incidência nas duas principais vertentes de tradução audiovisual:

- **Legendagem:** tradução/transcrição do conteúdo sonoro em conteúdo textual e definição de *timings* de entrada e saída de legendas;
- **Dobragem:** tradução/sobreposição sonora do texto de partida para o texto de chegada.

Ainda assim, tivemos também um brevíssimo contacto, apenas num contexto de apresentação, com outros moldes de tradução em contexto audiovisual:

- **Audiodescrição:** tradução/narração da peça para uma pessoa cega ou para uma pessoa com baixa visão;
- **Tradaptação:** tradução/legendagem da peça para uma pessoa surda ou para uma pessoa com deficiência auditiva.

No decorrer da primeira semana de estágio presencial, revimos alguns aspetos essenciais para a tradução audiovisual² – adaptação de linguagem e estilos nas diferentes matérias; glossários; pesquisa; parâmetros de clientes e métodos de trabalho – e as normas fundamentais para o exercício da tradução na vertente da legendagem.³ Apesar de, regra geral, tanto os conceitos como as normas serem genericamente comuns no meio profissional da tradução audiovisual, nós tivemos contacto com a parametrização adotada na Buggin Media, especificamente. Começámos a trabalhar naquele que foi o principal foco do nosso estágio: a legendagem. A revisão das normas de tradução para legendagem foi e, na minha opinião, é sempre, muito útil e benéfica porque relembra questões de tradução que temos de ter constantemente presentes quando estamos a traduzir para legendagem. Se a otimização do tempo é um dos fatores mais importantes neste exercício de tradução, termos estas tecnicidades na ponta da língua, ou dos dedos, é indispensável para um trabalho bem-sucedido.

Passada a primeira semana, já em teletrabalho, recebemos um projeto novo todas as semanas. O grupo foi dividido em duas duplas, sendo que cada dupla ficava responsável por uma peça diferente, composta por um ou dois episódios. O trabalho era recebido como se tivesse sido requisitado por um cliente, sempre à segunda-feira, através do e-mail de empresa que nos foi cedido durante o período de estágio. À quinta-feira de todas as semanas, a nossa função passava por rever o trabalho do nosso colega de dupla e devolver-lhe a revisão. De acordo com os comentários recebidos, tínhamos a oportunidade de retificar e melhorar o que achássemos pertinente no nosso projeto. Tanto a primeira versão como a revisão feita ao nosso colega e a nossa versão final do trabalho eram sempre

² Estes aspetos estão desenvolvidos a secção 2.4.

³ As normas estão apresentadas na secção 2.3.3.

reencaminhadas para a Bárbara, juntamente com os nossos *timings* de trabalho e relatórios diários com descrições, notas e dúvidas.

Do início ao fim do estágio, os trabalhos foram sempre partilhados e revistos neste registo, tirando os dois últimos, que foram feitos individualmente, para serem avaliados pela Bárbara. De todas as peças traduzidas, só o episódio da série *My Sister Skipped a Grade* que foi transmitido com a nossa proposta de tradução, revista pela Bárbara. Todas as outras séries já tinham sido transmitidas e foram revisitadas, trabalhadas e traduzidas por nós, estagiários, como exercício, sendo que não tivemos qualquer acesso às traduções transmitidas tanto na televisão como em plataformas como a Netflix.

As tarefas executadas durante o estágio encontram-se descritas na secção 1.3 do presente relatório.

1.3 – Projetos realizados em contexto de estágio

Como estagiária da Buggin Media, tive a oportunidade de trabalhar num formato idêntico ao do mercado profissional, com os pares de línguas EN-PT e ES-PT. A maior parte do conteúdo veio a partir do inglês, tendo contacto com o espanhol só em duas peças.

Tive acesso a um espólio de matérias específicas, porém diversificadas. Traduzi e legendei programas desportivos; *live-action*⁴ infantjuvenil ou adulto; desenhos animados; *reality shows* e entrevistas. Isto permitiu-me experimentar vários processos e objetivos de tradução, através de diferentes tipos de linguagem, estilo e *timings*, tendo sempre em conta as exigências do público-alvo.

Traduzi e legendei episódios das seguintes peças audiovisuais:

1 – The Secret Life of The Super Rich: A série *The Secret Lives of the Super Rich* foi o primeiro projeto que recebemos para traduzirmos e legendarmos autonomamente. Trata-se de uma série americana televisiva de entretenimento, num formato de *reality show*. A série, com sete temporadas no total, tinha como fim explorar o estilo de vida de pessoas bastante abastadas. Os episódios que traduzi e legendei foram o primeiro e o segundo episódios da sexta temporada.

⁴ Esta expressão significa que, ao contrário dos desenhos animados, este conteúdo é representado por pessoas.

2 – La Liga: A série *La Liga - Top Moments* recorda alguns dos momentos marcantes da Liga Espanhola. É, portanto, um conteúdo de relatos e comentários sobre desporto. No episódio 8, *Entreinadores de Leyenda*, vários interlocutores falam sobre os treinadores que se tornaram lendas, neste contexto.

Este foi o episódio que traduzi e legendei. Comecei o trabalho de forma apreensiva, uma vez que me sinto menos confortável neste idioma, e, principalmente, nesta temática desportiva.

Surpreendentemente, um dos maiores desafios para mim a traduzir espanhol foi ultrapassar o facto linguístico de que há muitas semelhanças com a língua portuguesa – o que me colocava em dúvida se na tradução estava a decalcar o original.

3 – The Secret Diary of a Call Girl: A série *The Secret Diary of a Call Girl* foi transmitida no canal público chileno TVN e trata-se de um *remake* da série homónima originalmente britânica. O *plot* desta peça audiovisual acompanha a vida secreta de uma acompanhante de luxo e podemos ver como a mesma tenta gerir a sua vida dupla.

4 – Amanpour: *Amanpour & Company* é um programa em formato de entrevistas apresentado por Christiane Amanpour, que aborda temas internacionais políticos, sociais e culturais. O episódio nº 41 foi o que traduzi e legendei. Trata-se de uma conversa entre Christiane Amanpour e John Brennan – ex-diretor da CIA. Neste episódio, John Brennan realça a importância dos Estados Unidos da América na resistência por parte dos governos democráticos contra os regimes autocráticos, que estão a ganhar relevância num cenário global.

5 – Property Brothers: O *reality show* canadiano *Property Brothers*, apresentado por Jonathan e Drew Scott, ajuda famílias a encontrarem um imóvel acessível ao orçamento estipulado pelas mesmas. Este imóvel é renovado, de forma a tornar-se a sua casa de sonho. Durante todo o processo, desde a procura imobiliária às obras, são apresentados imprevistos, ajustes e soluções. O episódio que traduzi e legendei foi o segundo episódio da sexta temporada.

6 – Ultimate Braai Master: Um *reality show* de culinária. Neste programa televisivo sul-africano, durante cada temporada, podemos acompanhar equipas de dois a competir entre si, enquanto tentam ultrapassar diversos desafios culinários. Eu traduzi e legendei o quinto episódio da primeira temporada.

7 – Geordie Shore: *Geordie Shore* é um *reality show* britânico, transmitido no canal televisivo MTV, de 2011 a 2022. Como qualquer *reality show* que envolva pessoas juntas numa casa, em *Geordie Shore* podemos acompanhar de perto a vida, os encontros e desencontros e as aventuras de oito jovens que participam nesta experiência durante um verão.

8 – Ligue 1: O programa televisivo *Ligue 1 Show* (2021-2022) acompanha os jogos da Primeira Liga Francesa, com vários comentadores e excertos de vídeos de jogos. No episódio que traduzi e legendei, Round 09, acompanhamos o primeiro *derby* entre o St. Etienne e o Lyon.

9 – Million Dollar Listing New York: *Million Dollar Listing: New York* (2012-2021) é uma série televisiva que acompanha a vida e a rotina de vários agentes imobiliários de luxo, neste caso, de Nova Iorque. O primeiro episódio da sétima temporada leva-nos aos bastidores desta profissão, e mostra-nos a dinâmica não só profissional, mas também pessoal de Fredrik, Steve e Ryan.

Traduzi em formato de guião para dobragem, com acesso a vídeo e guião, episódios das seguintes peças audiovisuais:

10 – No Good Nick: A série televisiva de comédia *No Good Nick* é uma série em *live-action*, que nos conta a história de uma jovem impostora, Nick, que aparece à porta de uma família, afirmando que é uma parente distante. No primeiro episódio da segunda parte da série, Ed – o pai da família – leva a Nick e a Molly para o acompanharem durante um dia de trabalho no banco.

11 – Twelve Forever: *Twelve Forever* é uma série de animação sobre uma rapariga de doze anos, Reggie, que se recusa a crescer, pelo que criou um mundo fantasia, a Ilha Infinita, para o qual viaja sempre com os seus amigos Todd e Esther e onde vivem todo o tipo de aventuras. No episódio *Aniversário Para Sempre*, a Reggie salva os seus brinquedos de uma venda de garagem e leva-os para a Ilha Infinita, onde eles ganham vida.

12 – My Sister Skipped a Grade: Nesta série televisiva em *live-action*, *My Sister Skipped a Grade*, a jovem Michal está ansiosa para viver a vida de secundário, com os seus sonhos, as suas paixões e amizades.... Para estragar a situação, a sua irmã mais nova e superinteligente, Roni, salta dois anos escolares e junta-se a Michal no secundário. No

primeiro episódio da terceira temporada, elas, para além de partilharem a turma, partilham também o quarto, numa tentativa da mãe de as pôr a darem-se bem. A tensão é palpável e há muita discussão à mistura.

Como descrito na tabela que se segue, no total, em contexto de estágio, traduzi 465 minutos sendo que, dos mesmos, 395 foram legendados e 70 foram para formato de guião para dobragens:

| Tabela 1 - Descrição das peças traduzidas em período de estágio | | | | | |
|--|-----------|-----------|---------------------------|-----------------|-------------------------|
| | LP | LC | Duração da peça | Guião | Vertente |
| 1 | Inglês | Português | 2 episódios de 30 minutos | Sim | Tradução e legendagem |
| 2 | Espanhol | Português | 1 episódio de 15 minutos | Sim. Incompleto | Tradução e legendagem |
| 3 | Espanhol | Português | 1 episódio de 50 minutos | Sim. Incompleto | Tradução e legendagem |
| 4 | Inglês | Português | 1 episódio de 56 minutos | Sim | Tradução e legendagem |
| 5 | Inglês | Português | 1 episódio de 44 minutos | Sim | Tradução e legendagem |
| 6 | Inglês | Português | 1 episódio de 45 minutos | Sim | Tradução e legendagem |
| 7 | Inglês | Português | 1 episódio de 45 minutos | Sim | Tradução e legendagem |
| 8 | Inglês | Português | 1 episódio de 26 minutos | Sim. Incompleto | Tradução e legendagem |
| 9 | Inglês | Português | 1 episódio de 54 minutos | Sim | Tradução e legendagem |
| 10 | Inglês | Português | 1 episódio de 27 minutos | Sim | Tradução para dobragens |
| 11 | Inglês | Português | 1 episódio de 21 minutos | Sim | Tradução para dobragens |
| 12 | Inglês | Português | 1 episódio de 22 minutos | Sim | Tradução para dobragens |

1.4 – Programas de Legendagem Utilizados

Durante o período de estágio, tivemos a oportunidade de trabalhar com dois *softwares* de tradução distintos. O SPOT e o Sub+Dub AV Translation Tool.

1.4.1 – SPOT

O SPOT é um *software* de legendagem dos sócios e legendadores Martin Cleaver e Jean Offenberg, e do programador responsável pelo *software*, Mark Raishbrook.

Já me havia familiarizado em contexto escolar com o SPOT, versão 6.3, no seminário de Tradução Audiovisual, lecionado pela Professora Doutora Alexandra Assis Rosa, no Mestrado de Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

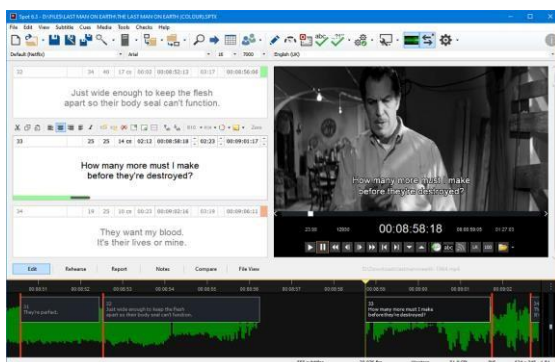


Figura 2 – Programa SPOT, versão 6.3, retirada da internet (<https://www.spotsoftware.nl/>)

O SPOT é conhecido como sendo um dos programas de legendagem mais intuitivos. Facto é que os *softwares* de legendagem devem sempre ter como principal objetivo agilizar ao máximo o trabalho do profissional, através de atalhos, de comandos e do uso (e abuso) do teclado: quanto menos for usado o rato, melhor.

Assim, como é possível verificar na imagem acima, há várias ferramentas integradas no próprio programa que auxiliam o trabalho de legendagem. Orientar-me-ei eu própria pela Figura 1, para mencionar algumas das particularidades do SPOT.

- **A área de edição de legendas**, à esquerda do ecrã, apresenta a lista de todas as legendas da peça audiovisual em questão. Estas legendas estão numeradas e é possível encontrar,

muito explicitamente, os tempos de entrada e de saída de cada uma das legendas. Para além disso, é-nos apresentado um código de cores, que pode ser estipulado por nós na secção das definições do programa e que nos ajuda a ter percepção imediata das imprecisões que cada legenda apresenta. É possível, a qualquer momento, introduzir uma caixa de legenda nova no meio das já existentes, sem causar qualquer transtorno ao trabalho até então realizado.

Na figura acima, podemos observar que está ativo o modo *Edit*. Como o próprio nome indica, este é o modo no qual podemos criar e editar o texto da legenda, bem como definir especificidades como, por exemplo, a posição da legenda ou a grafia da mesma. Apesar de todas as opções estarem visíveis em cima de cada caixa de legenda, acessíveis com o rato, o ideal é, mais uma vez, aceder a todas elas através de atalhos no teclado.

Para além do modo *Edit*, há também o modo *Rehearse*, que podemos encontrar do lado direito do primeiro modo. O *Rehearse* é o modo de temporização. Neste formato, o vídeo é reproduzido sem qualquer pausa e o utilizador vai temporizando as legendas pressionando a tecla do espaço, no teclado. Quando a tecla começa a ser pressionada, a legenda entra. Quando a tecla para de ser pressionada, a legenda sai. Este comando pode ser bastante imediato e útil para otimizar o ritmo de trabalho, mas, tal como com qualquer outro, é preciso que nos familiarizemos com ele. Durante o estágio, a minha orientadora Bárbara mencionou que é uma das ferramentas mais práticas. Eu, contudo, não me consegui habituar a este comando específico.

Existem outras formas de definir os *timecodes*: alterando manualmente o *timecodes* de entrada, o de saída ou a duração da legenda no canto superior direito de cada caixa de legenda; ou temporizando através dos atalhos F11, que marca a entrada da legenda, e o F12, que marca a saída da legenda.

Podemos concluir, então, que o SPOT apresenta um formato dedicado à inscrição de texto, que permite a realização da tradução diretamente no programa, e também um formato que facilita o ato da legendagem em questão.

- Na **área de visualização do vídeo**, do lado direito, encontramos o vídeo da peça audiovisual e o respetivo *timecodes*. Posso constatar que, do material entregue a um tradutor ou a um legendador quando lhes é requisitado um trabalho, o vídeo é o fator mais importante. Neste, conseguimos, por exemplo, acompanhar a narrativa, ter acesso ao texto, perceber as circunstâncias da ação e as personagens, e, tecnicamente, ajustar a

legenda consoante a imagem. Por vezes, o tradutor audiovisual pode receber guiões incompletos ou nem receber o guião de todo. Assim, o vídeo é o nosso fiel amigo e é só a ele que devemos também ser fiéis, em última instância, em toda a tradução audiovisual. Por vezes, podemos ter primeiro acesso ao guião (quando, por exemplo, são programas do dia que ainda não estão editados, mas cujo guião está pronto), para irmos adiantando trabalho, e o vídeo chega posteriormente. O vídeo será o produto final, é importante que tenha uma presença ativa e relevante durante todo o processo. Considere-se que o guião é um material de apoio para o produto final, mas apenas isso.

Também para interagir com o vídeo é importante adotarmos certos atalhos. No *numpad*, temos o 5 associado ao play/pause; o 4 e o 6 que nos trazem um *frame* atrás ou à frente, respetivamente; o 9 faz *fast forward* e o 8 leva-nos à última legenda temporizada.

É importante notar que, tal como o já mencionado código de cores, todos os atalhos e comandos são alteráveis consoante o que for mais prático para o utilizador do programa.

- **A *wavebar***. Esta foi, para mim, a ferramenta mais útil de toda a minha interação tanto com o SPOT como com o Sub+Dub AV Translation Tool, e, acredito, com qualquer outra plataforma de legendagem. Gerada opcionalmente a partir do vídeo, a barra preta em baixo do ecrã com as ondas sonoras a verde visível na Figura 1 é uma ajuda imensurável para o ato de temporização específico da legendagem. Esta barra permite, de uma forma geral, antecipar o início e o fim das falas e, assim, precisar minuciosamente a entrada e a saída de cada legenda.

Depois de todo o projeto estar concluído, é importante considerar as ferramentas de correção presentes no SPOT. É possível gerar um relatório respetivo à correção ortográfica e um outro relatório de erros, que nos aponta falhas específicas em cada legenda. Claro é que só podemos entregar o trabalho quando ambos os relatórios vierem limpos. São funcionalidades muito úteis e indispensáveis que permitem uma garantia de qualidade precisa.

Como conclusão, numa nota um pouco mais pessoal, gostaria de deixar o meu agradecimento e elogio à equipa do SPOT, que facilitou fenomenalmente o uso deste programa não só durante o estágio, mas também durante toda a fase pandémica de quarentena, em que não tínhamos, obviamente, acesso às licenças fixas na faculdade. O Mark Raishbrook, programador do *software* SPOT, mostrou uma disponibilidade incrível na troca de e-mails que permitiu que eu conseguisse aceder à licença durante a pandemia

para realizar os projetos escolares; permitiu que a prolongasse quando a quarentena se prolongou também, essa mais do que o expectável; e permitiu também que tivesse novamente acesso ao programa posteriormente, em contexto de estágio. Muito obrigada a toda a equipa!

1.4.2– SUB+DUB AV TRANSLATION TOOL

O **Sub+Dub AV Translation Tool** foi o segundo e último programa de legendagem que utilizámos ao longo do estágio.

A Buggin Media era *beta tester* do programa, portanto, trabalhámos com a versão Beta do mesmo. Uma empresa de programação criou a plataforma e a minha entidade de estágio comprometeu-se a utilizá-la e a responder com análises e *feedbacks*, para que essa plataforma se fosse aperfeiçoando. Na altura do meu estágio, a Buggin Media experimentava-a há cinco meses, sendo que, em dois desses meses, a utilizaram para traduzir e legendar trabalhos que foram mesmo para o ar.

Free software is also available on the web for use by freelancers, companies, or universities. (...) Also, beta versions of lucrative software can be downloaded without charge, enabling translator trainees to become acquainted with the programs they will be using when they work for subtitling companies. This eventually results in a more homogeneous and global process, since everybody applies the same routines, files are compatible all over the world, and professionals complete the same stages to achieve the final product, thereby making translation more profitable and easier.

(Chaume, 2007, p. 203)

Como já foi referido, o objetivo destas plataformas é agilizar o processo de tradução audiovisual e legendagem, e a Buggin Media já via resultados. Durante o período de experimentação do programa, a maior otimização de tempo da equipa de tradução e legendagem foi de 40% e a pior foi de 10%. Ou seja, demoraram menos 40% do tempo que demoravam antes.

Esta experiência foi muito interessante, na medida em que participámos efetivamente no desenvolvimento de um *software*. No fim do estágio, colaborámos com o desenvolvimento da ferramenta através de um Questionário de Usabilidade.

É importante notar, portanto, que esta versão do programa estava ainda em fase de desenvolvimento e que não condiz com a versão atualizada que será disponibilizada para o mercado.

A nossa orientadora e supervisora Bárbara Silveira cedeu-nos credenciais e deu-nos uma formação de uma manhã para nos ensinar os conceitos fundamentais, para que pudéssemos usar a aplicação autonomamente.

Tais conceitos fundamentais consistiam, de forma geral e entre outros aspetos, em perceber quais são os comandos a utilizar e onde estavam situados os atalhos e as ferramentas da plataforma; num passo-a-passo desde fazer o *upload* do ficheiro a trabalhar, ao *download* do ficheiro já traduzido; em como utilizar a base de dados. Para além da base de dados, da qual falarei abaixo, não considero importante desenvolver detalhadamente os outros conceitos enunciados neste parágrafo, uma vez que se trata de questões práticas relativas à utilização de uma versão da plataforma que, neste momento, se encontra numa fase mais desenvolvida e, portanto, diferente daquela em que se encontrava no decorrer do meu estágio.

A Bárbara pediu que os atalhos fossem definidos em conformidade com alguns que já conhecíamos através do SPOT, para que se começasse a criar uma uniformidade entre programas de legendagem, o que permitirá uma mobilidade entre *softwares* mais eficaz e mais rentável. Apesar deste objetivo de privilegiar a familiaridade com as principais funcionalidades de outras ferramentas, no Sub+Dub AV Translation Tool é possível encontrar uma funcionalidade nova – o Splitter.

Esta nova funcionalidade divide automaticamente por frases o documento de texto que for introduzido no programa, com o intuito de agilizar o processo de legendagem. As frases podem ser mais curtas ou mais longas e a divisão depende da pontuação utilizada no guião original. Apesar de ser necessário gerir esta divisão e corrigi-la – dividir as legendas segundo as normas –, o Splitter é uma ferramenta muito útil.

O facto de ter constantemente acesso ao texto da LP e à minha proposta de texto na LC ajudou-me, sem dúvida, neste trabalho de tradução audiovisual, comparativamente com o SPOT. Ao conseguir ver ao mesmo tempo os dois textos, conseguia tirar dúvidas rapidamente ou relembrar alguma palavra de forma muito mais imediata – o que otimizou de forma notória o meu tempo de trabalho.

Devo salientar que estas funcionalidades, fundamentais para um bom exercício de tradução, já me eram familiares, mas a partir de outro contexto – o contexto de programas de Tradução Assistida por Computador, aos quais tive acesso durante o seminário de Tradução Assistida por Computador – nível avançado, lecionado pela Professora Doutora Sara Mendes na FLUL. As plataformas utilizadas neste seminário, como, por exemplo, o Wordfast, permitiam-nos, também, trabalhar a partir da segmentação automática, com um acesso simultâneo a ambas as línguas.

Para além destas semelhanças, existe um outro fator coincidente e bastante conveniente entre as plataformas de Tradução Automática com as quais tive contacto no Mestrado e o projeto em desenvolvimento, Sub+Dub AV Translation Tool, que facilita o trabalho de forma notória: a criação de uma base de dados que gera uma memória de tradução.

A memória de tradução permite que se vá criando uma biblioteca ou, por outras palavras, um glossário inserido na própria plataforma. Esta funcionalidade facilita o exercício de tradução, na medida em que torna mais ágil a tradução de certas palavras – principalmente quando, por exemplo, estamos a trabalhar numa temática já antes trabalhada, com termos específicos.

Toda esta analogia entre produtos aparentemente distintos permite-me concluir que é realmente vantajoso que a empresa de programação do Sub+Dub AV Translation Tool reúna e aplique diversas ferramentas presentes em plataformas de tradução já estabelecidas e em uso, sejam elas ou não de Tradução Audiovisual, com o objetivo primário de otimizar o exercício de tradução, neste caso, numa peça de tradução audiovisual.

Na fase de exploração da versão do Sub+Dub AV Translation Tool com a qual tive contacto na altura do estágio, apesar de já serem muitas as ferramentas desenvolvidas, ainda tínhamos de abrir a versão final do trabalho no SPOT, para fazer a revisão ortográfica; inserir legendas *ghost*⁵, se necessário; subir legendas e verificar o relatório de erros geral da legendagem. Atualmente, o programa já disponibiliza estas funcionalidades.

Infelizmente, já não tenho acesso ao programa na fase em que o utilizei, uma vez que, enquanto plataforma em desenvolvimento, ele já foi alterado. No entanto, ao falar com a

⁵ A política de *ghost* aplica-se quando a legenda tem de vir inserida num fundo (numa caixa) mais escura, para destoar do fundo.

Bárbara Silveira sobre isto, ela propôs-me que acesse ao atual Sub+Dub AV Translatione a própria equipa do *software* deu-me gentilmente permissão para ser *beta tester*.

Abaixo, deixo uma imagem do programa na sua versão atual, tanto no modo de legendagem, como no modo de dobragem, uma vez que há a opção de alterar o funcionamento do programa consoante a vertente que pretendemos.

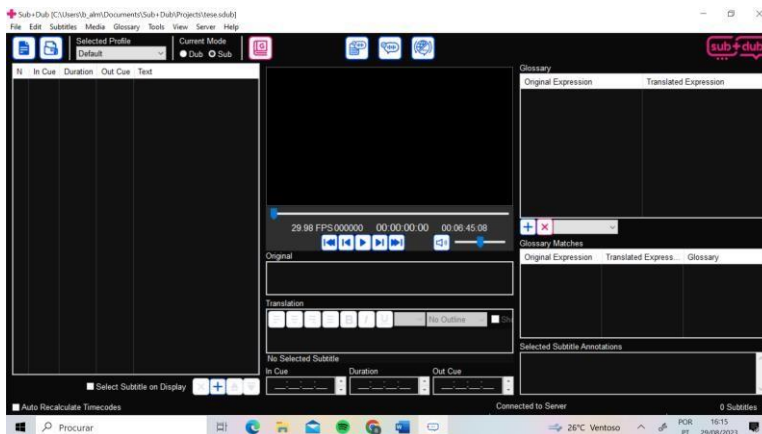


Figura 3 – Programa SUB+DUB, em modo de legendagem, retirado diretamente da plataforma à qual me deram acesso gratuito.

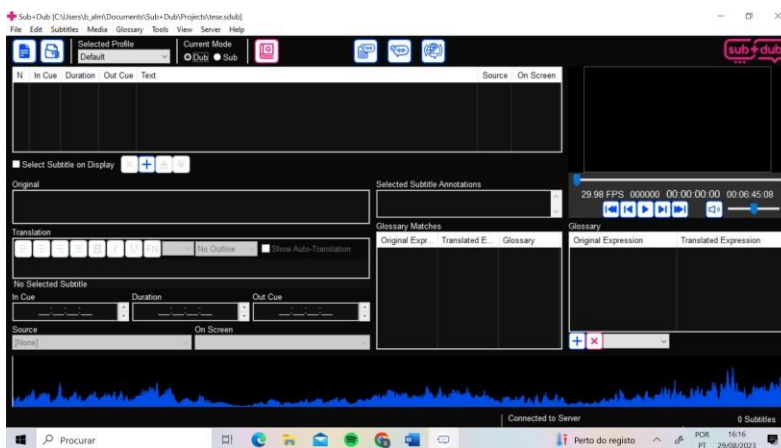


Figura 4 – Programa SUB+DUB, em modo de dobragem, retirado diretamente da plataforma à qual me deram acesso gratuito.

Capítulo 2 – A Tradução Audiovisual

2.1 – O conceito de Tradução Audiovisual

“Audiovisual translation is a branch of translation studies concerned with the transfer of multimodal and multimedial texts into another language and/or culture.” (Perez-Gonzales, 2009, p. 13)

São diversos os formatos *media* traduzidos a que temos acesso diariamente: filmes, programas de televisão, vídeos, jogos, e até mesmo material promocional e/ou de contexto educacional.

Através da tradução audiovisual, é possível criar conteúdo usufruível de uma forma universal e ampliada, ou seja, direcionado a espectadores de diversas línguas e culturas, enquanto são preservadas as referências culturais e linguísticas da peça audiovisual no seu formato original. Assim, este tipo de tradução surgiu inicialmente como um instrumento para esse mesmo fim: uma tradução interlinguística, que envolve duas línguas diferentes, uma língua de partida e uma língua de chegada. Não obstante, é importante referir que a tradução audiovisual pode, cada vez mais, consistir também numa tradução intralinguística. Este exercício de traduzir uma peça audiovisual na qual a língua de partida e a língua de chegada são a mesma língua é sobretudo aplicado quando o objetivo é tornar o produto audiovisual acessível a pessoas com incapacidades visuais ou auditivas (audiodescrição ou adaptação, respetivamente).

Segundo Perez-Gonzales (2009), “a tradução audiovisual depende de vários recursos semióticos, tais como a linguagem, a imagem, a música, a cor e a perspectiva, e apresentam-se ao espectador através da *media*, de uma forma sincronizada.” (p. 13)

Desta forma, é possível constatar que o processo de tradução audiovisual é complexo e extremamente particular. Não só se trata da tradução de um texto, o que, por si só, já tem as suas especificidades, como se trata também de uma tradução intersemiótica, ou seja, uma tradução que implica vários signos diferentes e a forma como dialogam entre si.

De acordo com Machado (2016), “parte-se do pressuposto que a tradução não apenas alimenta o processo de construção de mensagem como também que a intersemiose é sua principal aliada”. (p. 159) O mesmo pode ser defendido, portanto, na tradução audiovisual

– uma tradução que envolve não só a tradução do texto falado, mas também a sincronização do texto com a imagem e com o áudio original. A tradução de uma peça audiovisual requer que seja mantida a integridade da narrativa, das personagens, da mensagem, das intenções e das emoções.

«É fácil concordar que a tradução não deixando de ser uma ciência é, também, uma arte»
(ISO, 17100)

De acordo com a norma ISO 17100 de Serviços de Tradução (ISO, 2015), as competências profissionais exigidas a um tradutor são:

- a) **Competência de tradução**, de acordo com o projeto em questão e o seu propósito;
- b) **Competência linguística e textual**, tanto na língua de chegada como na língua de partida;
- c) **Competência de pesquisa, aquisição de informação e processamento** de forma eficaz;
- d) **Competência cultural**, atentando aos valores, às terminologias e aos *standards* comportamentais da cultura de chegada e da de partida;
- e) **Competência técnica**, na forma de conhecimento, habilidades e capacidades técnicas;
- f) **Competência de domínio**, no que toca ao estilo do texto e às terminologias da temática a tratar.

Como já mencionado, a tradução audiovisual tornou-se um processo essencial na indústria cinematográfica e televisiva. Trata-se de uma tarefa complexa que exige ao tradutor não só conhecimentos linguísticos, mas também culturais, bem como a agilidade na gestão e aplicação das normas e dos parâmetros específicos e indicados para cada modalidade desta área de tradução.

2.2 – Breve Contextualização Histórica da Tradução Audiovisual

Segundo Gaudreault (2013), ainda no limiar do fim do séc. XIX, começa a incorporar-se a linguagem escrita em filmes, através de títulos e subtítulos (posteriormente denominados por “intertítulos”). No ecrã, surgiria texto intercalado com as cenas, em forma de diálogos, títulos, ou informações consideradas relevantes para o entendimento do enredo.

A tradução interlinguística de natureza explicativa surgiu, na verdade, ainda no cinema mudo, no início do século XX. O texto original era substituído pela sua tradução, o que criou não só uma nova forma de tradução, como também novos postos de trabalho para cumprir essa função. (Perez-Gonzales, 2009)

Porém, por questões económicas, este tipo de TAV desenvolveu-se com o aparecimento dos filmes falados, na década de 1920, com o intuito de fazer chegar os produtos audiovisuais ao mercado estrangeiro, para conquistar novos mercados a nível mundial. (Remael, 2010)

A ausência de barreiras linguísticas foi apreciada pelos Estados Unidos da América e pela Europa, mas, com o decorrer da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os países europeus viram-se sem financiamento para projetos artístico-culturais. Consequentemente, os Estados Unidos continuaram a desenvolver-se neste universo, perante uma Europa estagnada.

Já finda a guerra, anos depois, no fim dos anos 20, a América acabou por perder relevância na indústria cinematográfica, uma vez que os grandes estúdios já não conseguiam satisfazer a procura das audiências europeias por filmes apresentados nas suas línguas maternas.

Na década de 1970, os textos em ecrã passaram a estar cada vez mais presentes. Foi então que os estudiosos começaram a debruçar-se sobre novas manifestações textuais (desde *softwares* até, eventualmente, videojogos), inseridas na investigação da tradução audiovisual.

Chaume (2008) defende, porém, que foi na década de 1990 que os estudos sobre o processo da Tradução Audiovisual se tornaram o centro das atenções. Esta área tornava-se, então, um foco de pesquisa, juntamente com todos os fatores que a modalidade envolve: ilustração, descrição, agentes, mercados, distribuidores, empresas de

legendagem e dobragem, tradutores, guionistas, dobradores, diretores de dobragens, engenheiros de som, especialistas no controlo de qualidade, entre outros. Ainda segundo Chaume (2008), a década de 1990 esteve recheada de contributos relevantes para a investigação de peculiaridades e especificidades de uma tradução que difere dos modos convencionais da tradução até então existente.

Atualmente, a Tradução Audiovisual é um ramo que cresce cada vez mais, dentro do contexto teórico-prático da Tradução. Para além da legendagem e da dobragem, que foram consideradas por Gambier, em 2003, as modalidades dominantes, a Tradução Audiovisual inclui já outras modalidades: a audiodescrição para uma pessoa cega/pessoa com baixa visão; a adaptação, para uma pessoa surda/pessoa com deficiência auditiva; a interpretação de língua gestual; a legendagem ao vivo; supralegendagem; entre outras (Szarkowska & Wasylczyk, 2018). A apresentação destas modalidades é o objetivo da secção seguinte.

2.3 – Vertentes de Tradução Audiovisual

A tradução audiovisual é comumente dividida em dois grandes grupos (Chaume, citado por Mejías-Climent 2021): a dobragem e a legendagem. Ainda assim, para além da dobragem e da legendagem, que desenvolverei mais detalhadamente, mencionarei a audiodescrição e a adaptação.

Abordei estas quatro vertentes em contexto de estágio na Buggin Media. Como já referi, trabalhei maioritariamente com a tradução para dobragem e para legendagem, mas tivemos acesso à adaptação e à audiodescrição através de uma breve formação sobre as principais normas destas modalidades. Apesar de a tradução audiovisual acessível não ter sido o meu foco, considero-a uma área felizmente emergente e igualmente necessária.

2.3.1 – Adaptação

A adaptação é a tradução audiovisual e adaptação de conteúdos para surdos ou pessoas com deficiência auditiva, que pode ser feita tanto entre línguas diferentes como dentro da mesma língua. O objetivo deste tipo de tradução audiovisual é, obviamente, fazer chegar a peça audiovisual de forma digna a pessoas com necessidades específicas. Desta forma,

é importante recorrer aos elementos úteis que tenhamos ao nosso dispor, neste caso, os elementos visuais como a imagem e o texto.

É frequente aproveitar para a adaptação o texto de dobragens, uma vez que há semelhanças entre o *modus operandi* das duas modalidades. Assinalo as interjeições e reações. Se, na legendagem, esta informação pode ser dispensada, nas dobragens e na adaptação é absolutamente imprescindível termos esta referência.

Apesar de se apresentar em formato de legendagem, a adaptação pode fugir a algumas normas da legendagem comumente conhecidas. Um conteúdo adaptado pode ter não duas, mas três linhas de legenda, quando, por exemplo, é necessário referir o nome da personagem que está a falar ou fazer algum tipo de comentário relevante para a ação. Nestes casos, o nome surge em cor amarela e o comentário surge em caixa baixa.

2.3.2 – Audiodescrição

A audiodescrição é a tradução audiovisual destinada a uma pessoa cega/pessoa com baixa visão. “The golden rule of audio description suggests ‘describe what you see’.” (Matkivska, 2014, p. 39)

Infelizmente, apesar de necessária, o mercado desta vertente ainda é bastante reduzido. Tal como na adaptação, é preciso identificar e aproveitar os elementos que possam ser utilizados em prol do espectador e da sua compreensão da peça audiovisual.

Se na adaptação, é explorado o suporte visual, na audiodescrição, logicamente, este elemento não será imediatamente útil. Então, na audiodescrição, existe um narrador que, com a descrição desses elementos visuais, preenche os momentos em que não há diálogo. Estas descrições podem ser consideradas, de certa forma e fazendo uma analogia com o Teatro, didascálias – informação (aparentemente) extra que ajudará o espectador a situar-se na ação.

A contextualização e a descrição são dois recursos indispensáveis para a audiodescrição. Deve existir uma contextualização das personagens (ex.: o avô António; a adolescente Ana) e da cena (referir mudanças de cena e o local das mesmas), atendendo sempre ao encadeamento das ações. A descrição deve ser literal e pormenorizada, evitando informações vagas com juízos de valor como “a mulher bonita”, e optando por expressões mais

detalhadas como “a mulher com saia”. É igualmente importante descrever e adjetivar o estado emocional das personagens (agressivo; choroso; feliz), bem como as cores (optar por descrições compreensíveis como: cores mais ou menos vivas).

A gestão do conteúdo e do tempo, do que é ou não informação relevante, tem de estar presente ao longo de todo o exercício da tradução audiovisual porque existem diversos fatores dependentes entre si. Na tradaptação e na audiodescrição, esta atenção é ainda mais premente.

2.3.3 – Legendagem

“Los subtítulos tienen que ser discretos. Quanto más fáciles son de leer, más transparentes. Y cuanto más transparentes menor es su injerencia en el disfrute lúdico del programa” (Díaz-Cintas, 2003, p. 281)

As melhores legendas são aquelas das quais nem damos conta; são aquelas que passam despercebidas, em prol de uma boa experiência ao usufruir de uma peça audiovisual (Assis Rosa, c.p.).

É interessante a gestão que tem de ser feita ao tornar, de forma justa, “transparente” algo que é, ao mesmo tempo, absolutamente indispensável para a acessibilidade interlinguística. Para tal, há que ter em consideração vários fatores técnicos, culturais e linguísticos tão próprios da tradução audiovisual.

Dentro dos fatores técnicos, existem normas a seguir, como por exemplo: divisão das linhas na legenda; estrangeirismos; reticências; itálicos; minúsculas e maiúsculas; aspas; números; travessões; nomes; abreviaturas.

As normas que passo a apresentar são as normas aplicadas pela Buggin Media nos seus trabalhos. Estas foram-nos transmitidas pela Bárbara Silveira, no primeiro dia de estágio.

1 – Divisão das linhas na legenda

Para a divisão das legendas, existem algumas regras que buscam uma segmentação justa e útil, de uma linha para a outra, numa legenda. A quebra de legenda deve ser feita, idealmente:

- Após sinais de pontuação;
- Antes das conjunções;
- Antes das preposições;
- Antes do pronome relativo.

Não devemos separar:

- Nomes de artigos, adjetivos ou apelidos.
- Os verbos dos sujeitos ou os verbos principais dos verbos auxiliares.

Apresento, na Tabela 6, um exemplo de uma legenda que produzi, onde a quebra é feita antes da conjunção causal “porque”.

Tabela 2 - Proposta de tradução para legenda da série *Ultimate Braai Master*

Estou um pouco nervoso/porque nunca cozinhámos este peixe.

2 – Estrangeirismos

Devemos evitar a todo o custo os estrangeirismos, ou seja, um termo na LP que se mantém inalterado na LC. Assim, por mais estranho que soe, palavras como *golf* ou *surf*, apesar de eventualmente compreensíveis na língua de chegada, devem ser traduzidas para “golfe” e “surfe”, respetivamente. Na tabela 7, apresento um exemplo de um caso que trabalhei.

Tabela 3 - Proposta de tradução de estrangeirismo da série *The Secret Life of the Super Rich*

| LP | LC |
|------------------------------|--------------------------------------|
| Can he identify the whiskey? | Conseguirá ele identificar o uísque? |

Apesar disso, é curioso pensarmos em casos que fujam à norma. Por exemplo, em casos onde o estrangeirismo já está normalizado e, por questões de espaço, é mais útil, não deveremos usá-lo na legenda? Analisemos os casos da tabela 8.

| Tabela 4 - Estrangeirismo ou Expressão em Português? | |
|---|-------------------------------|
| Estrangeirismo | Expressão em Português |
| E-mail | Correio eletrónico |
| Shopping | Centro comercial |

Nestes casos, *e-mail* e *shopping* são palavras já introduzidas no nosso vocabulário e, sendo opções mais curtas serão mais felizes para utilizar numa legenda, do que “correio eletrónico” ou “centro comercial”. Apesar de não ter tido nenhum caso concreto de análise em estágio relativo a este aspeto dos estrangeirismos inalterados, quis referir esta possibilidade.

3 – Reticências

As reticências são introduzidas para marcar uma pausa ou uma interrupção súbita com mais de dois segundos. Se uma legenda terminar com reticências, a frase seguinte deve começar também com reticências, com um espaço entre os pontos e o início da frase, estando esta escrita em letra minúscula.

Se a frase for interrompida, por exemplo, com música ou com a intervenção de outro interlocutor, também pode ser grafada com reticências.

4 – Itálicos

O uso do itálico é uma ferramenta comum no exercício da legendagem que pode surgir em várias situações.

O itálico é utilizado sempre que há *voz-off*, ou, por outras palavras, sempre que ouvimos a voz de um locutor que não está em cena, que não está visível na ação naquele momento. Há inúmeros momentos em que podemos ouvir uma *voz-off*, como por exemplo: narração de cena; uma voz que sai de computadores, rádios, telemóveis, altifalantes, etc; monólogos interiores, *flashbacks* e leituras de cartas; música, entre outros.

Durante o período de estágio, surgiram-me algumas dúvidas sobre quando devo ou não colocar uma legenda ou parte de uma legenda em itálico, porque são realmente recorrentes as vezes em que surge uma personagem a falar em *off*. Regra geral, se o locutor começar a falar em cena e o plano mudar a meio da frase, não há itálico. Se a voz começar em *off*, assumimos o itálico.

Não convém termos frases de planos diferentes na mesma legenda, ou seja, uma linha em itálico e a outra linha, da mesma legenda, em contra itálico, ou seja, normal. Quando nos deparamos com esta situação, devemos isolar as legendas de forma a conseguir separar o itálico do contra itálico. No entanto, mais uma vez, há exceções à norma e uma delas é, por exemplo, uma chamada telefónica. Nestes casos, numa conversa em que os interlocutores mudam rapidamente, nem sempre é possível isolar as falas. Assim, defendo que devemos assumir e fazer a distinção, mesmo que visualmente fique mais estranho: pôr a *voz-off* do interveniente em *off* em itálico e a do *on* em formato normal.

5 – Maiúsculas e minúsculas/Caixa alta e caixa baixa

As regras de caixa alta e caixa baixa são maioritariamente definidas pelo cliente ou pela empresa que requisita o trabalho de tradução e legendagem. Mais uma vez, pretendo referir as normas aplicadas na Buggin Media.

As instituições e os representantes oficiais universais são sempre indicados com caixa alta inicial. Por exemplo: o Papa; a Rainha; o Presidente da República; o Primeiro- Ministro; o Tribunal.

É preciso ter em conta, contudo, que esta regra só é aplicada quando nos referimos a um representante específico e, nesse caso, a opção de letra maiúscula ou minúscula depende do contexto do texto a ser traduzido. Ou seja, quando falamos “do Papa”, o nosso entendimento e compreensão da palavra leva-nos imediatamente para o líder mundial e atual da Igreja Católica Apostólica Romana – o Papa Francisco. Ao mesmo tempo, se estamos a falar de um país e referimos “o Presidente”, em princípio é fácil fazer a relação entre o contexto e a pessoa referida.

Se, por outro lado, nos quisermos referir a papas, a rainhas ou a presidentes, num contexto mais generalizado, podemos grafar com caixa baixa. Outros exemplos bastante

reconhecidos e imediatos são as formas Deus e Céu, tal como os pronomes Ti e Ele, referentes a Deus.

Ainda no que diz respeito às normas de legendagem referentes ao uso de letras maiúscula e minúsculas, é também comum grafar com maiúscula os oráculos, escritos por completo em caixa alta; os acrónimos, p.e.: FBI, NASA, EUA, ONU, ...; títulos e subtítulos, grafados tal como os oráculos; cargos quando abreviados, grafados com maiúscula inicial, como, p.e., Dr. House; Sra. Maria; Pres. Trump.

Como anteriormente referi, apesar de estarem estabelecidas estas normas, a versão a produzir depende sempre das indicações do cliente.

6 – Aspas

A utilização das aspas nas legendas, tal como a questão anterior, depende também dos parâmetros estabelecidos pelo cliente. De qualquer forma, as aspas podem ser utilizadas para, entre outros aspetos, citações; títulos de livros, de séries, de episódios, bem como para assinalar palavras relevantes, p.e.: erros ou palavras inventadas.

Quando fazemos uma citação, por exemplo, é necessário grafar as aspas apenas no início de todas as legendas que incluam a citação. Na última legenda da citação, as aspas são colocadas no início e no fim. Ao mesmo tempo, as aspas angulares («») são utilizadas só para citações e as aspas subidas (“”) podem ser utilizadas para tudo, incluindo citações dentro de citações.

Numa nota de curiosidade, e como exemplificativa desta questão, partilho esta tabela:

| Tabela 5 - Legenda do filme <i>Joker</i> de Todd Phillips (06:22) |
|--|
| SÓ ESPERO QUE A MINHA MORTE/ FAÇA MAIS CENTIDO DO QUE A MINHA VIDA |

A frase “just hope my death makes more cents than my life” foi traduzida para a legenda “SÓ ESPERO QUE A MINHA MORTE/FAÇA MAIS CENTIDO DO QUE A MINHA VIDA”. Para além da caixa alta, que, como já foi referido, se deve ao facto de se ter legendado uma frase visível no ecrã, o tradutor optou por abandonar o trocadilho “cents – dinheiro”, e assumir a palavra “centido” como um erro ortográfico na L.C.

Ao analisar este caso, apesar de concordar com a proposta de tradução e apesar de o erro não estar assinalado no conteúdo de partida enquanto imagem, considero que seria importante assinalar o erro, para que seja realçado e para que se torne rapidamente perceptível que não foi um erro do tradutor, mas sim uma proposta intencional.

Comento este caso particular porque quando fui ao cinema ver este mesmo filme, no momento exato em que esta legenda surgiu no ecrã, houve comentários como “‘Sentido’ está mal escrito na legenda”, observando-se que a legenda estava realmente com um erro ortográfico. Esta situação levou-me imediatamente para os fatores transparência e invisibilidade das legendas. Apesar de ser, em princípio, compreensível que o erro foi propositado, uma vez que temos acesso ao texto de partida, para os espectadores que fizeram este comentário, houve um momento em que a legenda os tirou da experiência de assistir ao filme e fê-los distraírem-se da ação para refletir, ainda que brevemente, sobre o que acabaram de ler na sua língua. Neste caso, utilizaria as aspas para realçar o erro.

Refletindo sobre a experiência de um espectador do conteúdo original sem legendas, concluo que os meios intersemióticos presentes (imagem, texto e outros) e todo o contexto da história apresentada até então, faz com que esse espectador na língua de partida depreenda que o erro é não um erro de edição, mas um erro da responsabilidade da personagem. O objetivo da tradução seria fazer com que essa informação fosse igualmente transmitida de forma clara ao espectador da língua de chegada, aproximando-os do enredo. Porém, acabou por fazer com que se distanciassem ainda mais.

O uso das aspas para realçar palavras erradas, inventadas ou fora da norma, depende também, mais uma vez, dos critérios do cliente e poderia ser igualmente feita, por exemplo, através do itálico. Apesar de tudo, a maior exigência para um tradutor é que haja coerência ao longo de toda a peça traduzida. Assim, por exemplo, se for definido que o recurso utilizado para este fim é o itálico, terá de o ser do início ao fim. Se for definido que a ferramenta mais útil são as aspas, passo a expressão, *idem, idem, aspas, aspas*.

7 – Números

Os números devem ser escritos por extenso se estiverem compreendidos entre o um e o dez. Acima do dez, os números apresentam-se através de dígitos (sendo que, por exemplo, o número 11º passa a 11.º, sem espaços). Quando surgem no início da frase, os números devem ser escritos por extenso, ou seja, se for um número demasiado extenso, por vezes é necessário reestruturar a legenda de forma a tirar o número do início da legenda.

A partir dos cinco dígitos, deve ser usado o espaço para assinalar diferentes ordens: 4150 ou 50 300 ou 1 400 790.

As horas são grafadas da seguinte forma: 21h30; 18h ou, por extenso, seis horas. E quando temos de colocar uma medida, o formato é número – espaço – símbolo. P.e.: 13 kg ou 25 km.

8 – Travessões

O travessão é utilizado quando há mudança de interlocutor na mesma legenda, e é grafado com travessão – espaço – letra. Na tabela 9, encontra-se um exemplo retirado de uma peça que trabalhei.

Tabela 6 - Exemplo do uso de travessão na série *Million Dollar Listing New York*

- Vá, vamos ver o terraço.
- Está bem.

9 – Nomes

Os nomes ou as alcunhas traduzem-se quando a sua tradução vai acrescentar informação relevante à ação. Nestes casos, um fator decisivo é o público-alvo. Se a peça audiovisual for mais direcionada para crianças, pode fazer mais sentido traduzir ou adaptar o nome da personagem, do que se o espectador for adulto.

Para além disto, é possível dispensarmos o vocativo, se percebermos que a sua presença não é útil para a intervenção. Por exemplo, se o nome já estiver estabelecido, não é necessário estar sempre a ser repetido. Se, por outro lado, tivermos uma ação em que há várias personagens e o locutor quer referir-se apenas a um grupo restrito, é importante

termos o nome, para, juntamente com o elemento visual, ser mais imediata a compreensão da informação.

Os nomes e alcunhas de gangues não são traduzíveis, mas, em contrapartida, traduzimos, sempre que possível, os nomes e alcunhas de uma tribo. Relativamente a nomes históricos, como, por exemplo, Guilherme Tell, são traduzidos se já houver uma tradução estabelecida na língua de chegada.

Quando surgem nomes de marcas no texto de partida, normalmente, não as traduzimos. Porém, ao longo do estágio debati-me com a possibilidade (ou não) de retirar o nome da marca, nalguns casos (por uma questão de espaço, ou por não ser tão óbvio – nem no texto nem na imagem). Se por um lado, optaria por uma definição genérica do produto (ex.: em vez de “Coppiere Chianti Classico”, colocar “vinho”), por outro, sei que, por vezes, é importante o nome das marcas estar presente (quando se trata de um patrocínio, por exemplo).

10 – Abreviaturas

Apesar de ter constantemente de haver uma atenção redobrada para a contagem máxima de caracteres, as abreviaturas, como, por exemplo, “univ.” para “universidade”, não são recomendadas pelas normas da legendagem, porque podem provocar dificuldade de leitura. Devemos evitá-las no geral, mas usá-las como manobra de recurso, quando é necessário diminuir o número de caracteres na legenda.

Quanto aos dias da semana, podemos escrever “5.^a feira” ou “quinta-feira”. Nunca simplesmente “5^a” ou “quinta”, mais uma vez, para facilitar a leitura.

2.3.4 – Dobragem

A vertente de Dobragem na Tradução Audiovisual é um processo complexo que vai para além da mera tradução de palavras. Este processo, mais uma vez intersemiótico, implica um cruzamento entre tecnologia, linguagem, cultura e arte, que se assemelha, de resto, aos outros moldes de TAV. Porém, a dobragem, por sua vez, molda drasticamente a forma como as peças audiovisuais são apresentadas.

A dobragem está inserida no espectro da “sonorização” (“revoicing” é o termo utilizado em inglês). Para além desta, estão incluídos também o *voice-over* e a narração⁶; o comentário livre⁷ e a audiodescrição.⁸ (Cавко, 2011, citado por Matkivska, 2014)

Charlotte Bosseau (2018) afirma que “dubbing, the process whereby the original dialogue track of an audiovisual text is replaced with a re-recorded version in the target language, has been practiced for many years all over the world”. (p.13)

Na verdade, ainda nos filmes mudos, existiam práticas não mecânicas de dobragem ao vivo, que envolviam a presença de atores atrás da cena ou operadores da casa onde o filme estava a ser apresentado. Estes tentavam ampliar o filme, reproduzindo diálogos e efeitos sonoros, de forma a facilitar a compreensão do realismo. (Klenotic, 2001, citado por Dwyer, 2005)

À medida que os filmes ganharam voz, surgiu a necessidade de os tornar acessíveis a diferentes audiências, nomeadamente audiências de falantes de línguas diferentes. Segundo Loghin (2018), uma das primeiras soluções terá passado por filmar novamente os filmes com os mesmos atores, mas pondo-os a falar em diferentes línguas. Esta ideia, que considero particularmente caricata, foi vetada rapidamente, como seria expectável, ao perceberem que, para além dos custos, “o mau sotaque e a má pronúncia tornavam[os filmes] quase impossíveis para a audiência” (Loghin, 2018)

O nascimento das dobragens, como as conhecemos, remonta às décadas iniciais do cinema sonoro. Nos anos 1920 e 1930, foram realizadas as primeiras experiências de

⁶ Apenas com pequenas diferenças entre um e outro, estes tipos de “sonorização” consistem na introdução de uma voz com o conteúdo traduzido, que soa ao mesmo tempo da voz original – que, nestes casos, é mais abafada, para ter menos destaque. Normalmente, há uma diferença de microssegundos entre a entrada da voz original e a da traduzida.

⁷ O comentário livre, como o próprio nome indica, é uma adaptação com adições, clarificações ou omissões da informação. A sincronização é feita mais através da imagem do que com o som.

⁸ Na secção 2.3.2., encontra-se mais informação sobre a vertente de audiodescrição.

dobragem, principalmente com o objetivo de adaptar filmes estrangeiros a diferentes mercados locais.

Durante as décadas de 1940 e 1950, as dobragens foram ganhando uma maior popularidade. A procura por conteúdo cinematográfico estrangeiro aumentou por todo o mundo, levando à criação de estúdios especializados em dobragens.

Com a evolução das dobragens, acabaram por surgir, inevitavelmente, desafios técnicos e culturais. O desafio passou a ser encontrar vozes que correspondessem às vozes dos atores originais e que transmitissem nuances culturais. Além disso, a sincronização labiale a adaptação dos diálogos ao tempo da cena constituíam desafios técnicos substanciais para o tradutor dos guiões para dobragem.

Com o avanço da tecnologia, surgiram novas abordagens à Dobragem. A introdução de técnicas de sincronização labial assistida por computador e a globalização da indústria do entretenimento contribuíram para uma maior padronização das dobragens.

2.4 – Aspetos a considerar na Tradução Audiovisual

1 – Adaptação do Registo e do Vocabulário

“There has been no comprehensive definition of adaptation. The concept continues to be part of a fuzzy metalangage used by translation studies scholars.” (Bastin, 2011, p. 3)

A “adaptação” é um dos conceitos mais importantes e recorrentes no exercício da tradução e nos estudos sobre a mesma. Bastin (2011) admite que o termo “adaptação” (p.3), em contexto de estudos de tradução, pode estar associado a diferentes tópicos, tais como: estratégia de tradução, género, metalinguagem e fidelidade na tradução – sendo que, na maior parte das vezes, tais tópicos acabam por se interligar ou sobrepor.

Como afirma Gama (2014) “A capacidade de adequar o discurso às situações concretas representa uma das características essenciais da competência comunicativa de qualquer falante, e daí resultam os conceitos de linguagem formal e linguagem informal” (Gama, 2014)

É-nos desde cedo ensinado que existem diferentes registos linguísticos para diferentes situações na vida. Senão vejamos: a forma como falamos numa sala de aula com o professor, enquanto alunos, será obrigatoriamente diferente da forma como falamos no

recreio com os nossos pares. Esta “forma de falar” vai, também ela, acabando por se alterar inevitavelmente ao longo da nossa vida. O discurso de uma criança é normalmente diferente do discurso de uma pessoa adulta.

Também na tradução esta diferença é relevante. Uma das primeiras fases de um trabalho de tradução é, portanto, identificar qual é o registo linguístico que teremos de adotar quando estamos a traduzir aquela peça específica.

São vários os fatores que influenciam o tipo de registo e de vocabulário numa tradução não só audiovisual como também literária e técnica.

O público-alvo é sempre um fator decisivo. Este condicionará tecnicidades da tradução audiovisual, por exemplo, relativas ao número de caracteres por linha e por segundo permitidos numa legenda: se for um público infantil, há menos caracteres do que se for um público jovem/adulto, que tem, em princípio, uma maior destreza na leitura. Esta contagem, que deve ser uma preocupação constante aquando da tradução para legendagem, torna-se ainda mais necessária quando o número de caracteres permitido é mais baixo, porque há um maior condicionamento no que vamos escrever, e na forma como o faremos.

Para além disto, e num prisma mais generalizado da tradução, de uma forma muito primária, é possível deduzir que uma peça dedicada a um público-alvo infantojuvenil deve ter uma linguagem mais cuidada, por exemplo, sem palavrões. Segundo Shavit (citado por Paiva, 2014), é, por um lado, necessário o "ajustamento do texto para o tornar apropriado e útil para a criança", e, por outro, o "ajustamento do enredo, da caracterização e da linguagem às perceções dominantes da sociedade quanto à capacidade da criança para ler e compreender" (p. 38).

Relativamente a todo este exercício de adaptação linguística, é possível fazer uma comparação entre a tradução para a legendagem e a tradução para dobragem.

Tanto na legendagem como na dobragem, existe a preocupação espaço-temporal, ainda que de formas distintas. Se, por um lado, a tradução para legendagem recai, como já foi referido, sobre o espaço permitido para o número de caracteres em cada linha de legenda, a tradução para dobragem exige que o texto de chegada coincida inevitavelmente com o tempo do conteúdo de partida e, ainda, com os movimentos da boca do locutor.

Menciono, em tom de apontamento que, neste contexto, a temática da linguagem tabu (dos ditos “palavrões”) e de como um tradutor se pode ou não posicionar perante a mesma deve ser tida em consideração quando adaptamos o registo e o vocabulário de uma tradução, por causa do público-alvo.

Não é, porém, só a faixa-etária do público-alvo que leva à necessidade de adaptar o registo linguístico. A temática do material a traduzir pode ser importante para identificar o tipo de linguagem a adotar. Quando temos em mãos uma tradução técnica – que implica termos específicos de determinadas áreas –, considero ser essencial familiarizarmo-nos com o tema em questão, para que possamos fazer uma tradução precisa e coerente relativamente ao conteúdo de partida. Nestas situações, existe uma ferramenta que pode ser muito útil ao longo de todo o processo: o glossário.

2 – Glossários e memórias de tradução

“Translation memories are now used to shorten translation processes and avoid repetitive routines in legal, administrative, medical or scientific translation, to mention just a few areas” (Chaume, 2007, p. 203)

Uma memória de tradução é normalmente uma ferramenta que podemos encontrar em *softwares* de tradução, que facilitam o trabalho de tradução, na medida em que armazenam numa biblioteca os termos traduzidos. Isto serve para, quando precisarmos de inserir novamente o mesmo termo, podermos aceder ao atalho dessa tradução previamente registada.

Um glossário serve também como uma base de dados. É uma memória de tradução feita manualmente, que pode ser pessoal ou de uso partilhado entre equipas ou até entre toda a empresa. Em estágio, aprendi que um glossário para uma peça de tradução audiovisual pode ser absolutamente indispensável para um trabalho coerente e eficaz.

O glossário propriamente dito é um documento que pode, inclusivamente, ser feito em ficheiro Word ou Excel, sendo facilmente editável. Não existe um formato universal e obrigatório, mas antes uma necessidade de que seja um ficheiro simples, imediato, acessível e o mais completo possível – sem ser confuso. Por vezes, este documento pode seguir para o cliente.

A criação de um glossário com as palavras técnicas mais comuns será muito útil para harmonização da terminologia utilizada. Desta forma, a longo prazo, o tradutor poderá poupar tempo em trabalhos semelhantes. Estas entradas contam com o termo em cada idioma, a sua definição, exemplos da sua utilização e ilustrações.

(Ibanez, 2015)

Ainda assim, durante o estágio, aprendi que, normalmente, os glossários se organizam por ordem alfabética (de A a Z) e apresentam o termo original, a tradução adotada, a descrição e, se possível, uma imagem. Para além deste conteúdo, todas as informações que possam otimizar a tradução podem (e devem) ser incluídas no glossário. Ou seja, um glossário em contexto de tradução pode não ser simplesmente terminológico. Dou o exemplo das formas de tratamento entre as personagens – uma informação essencial, que, muitas vezes, vejo falhar em peças audiovisuais que assisto enquanto espectadora.

É comum uma peça audiovisual ter traduções partilhadas, ou seja, ser traduzida por várias pessoas diferentes. Basta vermos nos créditos finais de diversas séries, principalmente quando se dá o tão famoso *binge watching* (ver algo seguido, em formato maratona) quando surgem nomes diferentes no fim de cada episódio associados à tradução. Assim, torna-se ainda mais essencial para os tradutores terem acesso a todo o tipo de informação relativamente a personagens ou à relação entre as mesmas.

Ainda assim, mesmo que o trabalho seja feito por uma só pessoa, os glossários mantêm-se uma ferramenta importante para temáticas que exijam um vocabulário técnico e mais específico, sejam elas qual forem. Ao longo do estágio, deparei-me com vocabulário técnico que envolvia conceitos futebolísticos; culinários e imobiliários.

Tive acesso ao glossário interno da série que estava a ser traduzida e dobrada pela Buggin Media, *My Sister Skipped a Grade*, em formato Excel e disponível a toda a equipa. Como a empresa estava a trabalhar a série naquela altura, tive a oportunidade de ver um glossário em crescimento, pois sempre que surgia uma nova personagem ou uma nova informação, os tradutores acrescentavam-na no glossário. Eu própria pude editá-lo.

Senti a necessidade de criar um glossário para a tradução de guião para dobragem da série *No Good Nick*, que, apesar de não ter linguagem técnica, já ia realmente avançada, pelo que precisei de uma contextualização da história e das personagens.

Para um glossário estruturado, contextualizado e fidedigno, que eventualmente levará a uma tradução com qualidade, o ato de pesquisar informação torna-se, em primeira instância, a base de todo o exercício da tradução. Por um lado, o glossário é simplesmente a reunião de toda a informação pesquisada, para que o tradutor possa poupar tempo de trabalho, acedendo à pesquisa que fez uma só vez e que foi devidamente guardada e organizada.

Na tabela que se segue, apresento o exemplo de um excerto de um outro glossário pessoal que criei para me apoiar na tradução do projeto *Ligue 1*, numa temática que me é, particularmente, desconhecida – o mundo futebolístico.

Tabela 7 - Excerto de Glossário para *Ligue 1*

| LP (EN) | LC (PT) | DESCRIÇÃO |
|-----------|-----------|--|
| Derby | Dérbi | Jogo entre dois clubes da mesma cidade. |
| Charges | Ataque | Quando o jogador com a bola investe em direção à baliza do adversário. |
| Full-back | Avançados | Posição de jogo dos que marcam golos. |
| Strike | Golo | ... |
| Hat-trick | Hat-trick | Quando a mesma pessoa marca três golos num só jogo. Nota: A expressão mantém-se igual na LP e na LC. |
| Coach | Míster | Nota: Treinador. Sem itálico. |

3 – Pesquisa

O primeiro passo para uma pesquisa útil e válida é o de verificar a fiabilidade das fontes às quais acedemos. Diria que esta preocupação deve ser transversal a todas as áreas profissionais e intersociais, até. Num mundo em que temos cada vez mais acesso mais informação, torna-se absolutamente essencial certificarmo-nos do que é ou não a verdade.

“A profíleração de informações, de notícias, de fontes, a democratização do acesso a fontes de informação baralharam o planeta *media*. As respostas através do reforço do controlo e da verificação (*fact-check*) tentam moderar os efeitos da disrupção.” (Público - Ao vivo, 2023)

Para além da veracidade das fontes, a pesquisa é importante quando buscamos termos próprios de uma temática específica. Devemos também perceber, através da pesquisa, se

um certo conceito já tem alguma tradução pré-estabelecida que possa, e tenha, de ser utilizada.

Ao longo do estágio, deparei-me com a dúvida se devia ou não traduzir certos termos. Surgiu-me a questão da tradução de títulos e nomes. O tradutor deve perceber se tal palavra ou expressão já foi traduzida e qual é a validade dessa tradução. Isto fará com que se mantenha a coerência de tradução perante o espectador, o leitor e o cliente final (Bárbara Silveira, c.p.).

| Tabela 8 - Exemplo de Proposta de Tradução do Título <i>A Vida dos Super-Ricos</i> | | |
|---|-------------------------------------|------------------------|
| LP (EN) | LC (PT) | PROPOSTA (PT) |
| Secret Lives of the Super Rich | A Vida dos Super-Ricos ⁹ | A Vida dos Super-Ricos |

Os acrónimos, por sua vez, devem ser traduzidos quando há termos como EUA ou ONU, cuja tradução está estabelecida. Porém, quando o acrónimo é conhecido na sua língua original, é importante mantê-lo, como podemos analisar na tabela seguinte (Bárbara Silveira, c.p.).

| Tabela 9 - Exemplo de acrónimo inalterado em <i>Amanpour</i> | |
|---|------------------------------------|
| LP (EN) | LC (PT) |
| The former CIA director, John Brennan. | John Brennan, o ex-diretor da CIA. |

No que toca à posição de um tradutor, relembro a norma ISO 17100 de Serviços de Tradução (ISO, 2015) já mencionada neste relatório, que exige ao tradutor uma **competência de domínio** no que diz respeito ao estilo do texto e à terminologia específica da temática do documento a trabalhar.

Concluo, portanto, que a **competência de pesquisa**, de aquisição de informação e de processamento de forma eficaz (ISO, 2015) é a base dos outros dois conceitos essenciais de tradução, neste caso, audiovisual, mas, no fundo, comuns a todo o exercício de tradução.

⁹ Série exibida entre 2013 e 2019, traduzida e legendada pela Buggin Media.

Apesar de toda a contextualização e da necessidade indiscutível da pesquisa, não devo deixar de mencionar que um fator importantíssimo na decisão de pormenores do produto traduzido passa pelos parâmetros e pelas condições impostas pelo cliente que requisita o trabalho de tradução. Apesar de o tradutor ser o responsável pelo produto traduzido e apesar de poder fazer propostas, o cliente tem sempre a última palavra em questões como, por exemplo, o nome da peça.

4 – Parâmetros de Clientes

Os parâmetros de clientes são requisitos absolutamente relevantes. São previamente estabelecidos e o tradutor deve sempre cumpri-los. Normalmente, os parâmetros são enviados no início do processo, juntamente com o produto a traduzir e podem incluir o nº de *frames* ideal por segundo (e.g.: ideal – 17; crianças – 13); o nº de caracteres por linha (sendo que cada legenda tem duas linhas); a posição da legenda (esquerda, meio, direita); quando usar caixa alta (letra maiúscula) ou caixa baixa (letra minúscula) e, no caso do português, qual o acordo ortográfico a adotar na tradução. Para além das indicações mais gerais, os parâmetros de cliente podem referir situações específicas, como momentos de música, caso em que se indica em que posição deve ocorrer a legenda referente à música; se deve ou não ser grafada em itálico; e, acima de tudo, se o tradutor deve traduzir a música ou mantê-la como no original.

Os parâmetros de cliente aos quais tive acesso durante o estágio referiam a política de ghost, a tradução de oráculos e a tradução de genéricos, como podemos observar na seguinte tabela.

| Tabela 10 - Exemplo de Parâmetros de Cliente em contexto de estágio |
|--|
| Política de Ghost: Subir acima do oráculo, pôr Ghost Boxed Outline se apanhar a cara do interveniente |
| Tradução de oráculos: Nunca |
| Tradução de genérico não cantado: Se houver |

5 – Métodos de Trabalho

Como em qualquer área, qualquer profissão e qualquer função, é inevitável adotarmos um método de trabalho, para que o mesmo se torne mais eficiente. É importante explorar diferentes métodos, de forma a percebermos qual é o que funciona melhor para cada tradutor e, por vezes, para cada projeto em particular.

Esta parte do processo foi bastante abordada ao longo do estágio, para percebermos que é realmente essencial termos consciência do método que estamos a usar, se é útil ou se podíamos encontrar um mais útil.

Em estágio, experimentámos as possibilidades de, por exemplo, passar tudo para o programa e traduzir e legendar diretamente no programa; legendar primeiro e inserir o texto depois; segmentar antes o texto no ficheiro WORD ou PDF, para criar uma estrutura de legenda, e, posteriormente, anotar “conteúdo que é para tirar de ouvido” e perceber o que é utilizável ou não.

Todas estas possibilidades e todos estes conceitos fazem com que o processo da tradução audiovisual seja simplificado, direto e com uma maior qualidade. Portanto, é importantíssimo tê-los em mente durante todo o exercício.

Capítulo 3 – Dobragem

00.10¹⁰

BEATRIZ

(VOZ OFF) Chegou a altura de respirar, refletir e perceber em que ponto estou do meu relatório de estágio, da história que aqui vos conto. (suspira) Estou em pânico, mas orgulhosa. Eu gosto de fazer *zoom-out* para ver como se está a estruturar este trabalho visualmente. Atualizo o índice e a bibliografia, para os ir vendo crescer. Rapidamente me lembro.

(VOZ ON, numa voz mais aguda, jocosa) “Quantidade não é qualidade”. (voz normal, sorridente) Chegámos às Dobragens.

(VOZ OFF) Chegámos, ou seja, eu e o/a leitor(a) destas páginas, se as tiver aguentado até aqui comigo. Desde já, agradeço. Tem sido uma viagem interessante.

Confessei às minhas orientadoras Professora Sara e Professora Anabela que uma das minhas maiores dificuldades está a ser organizar a informação toda, de forma que faça sentido e que contenha toda a informação necessária. Apesar de ter estruturado o projeto e ainda que saiba precisamente as temáticas que pretendo abordar, começo a temer não conseguir passar de forma devida a informação que tinha inicialmente pensado.

(Reação) Neste momento, parada a questionar tanto sobre que caminho seguir neste projeto final, e como o fazer, lembro-me das palavras daquele que já foi o meu escritor de eleição, no qual fiquei viciada e com quem tive, eventualmente, de interromper a relação, porque mais nada do que lia fazia sentido, depois de me ter habituado a lê-lo.

“Não sei com precisão, nem mesmo vagamente, o que quero ou penso que quero, mas imagino que seria uma boa ideia”.¹¹

Bom, sigamos, então.

(VOZ ON) Vamos.

¹⁰ Exemplo ilustrativo do que pode ser um guião para dobragens traduzido.

¹¹ (Saramago, 2002, p. 85)

3.1 – Marcas comuns num guião para dobragens

Na tabela 16, nomeio e descrevo algumas marcas que retirei do exemplo de guião presente no início do Capítulo 3. Estes pontos são recorrentes para um tradutor aquando da tradução do guião para dobragens e têm como propósito facilitar o processo da Dobragem em estúdio.

| Tabela 11 - Marcas comuns num guião para dobragens traduzido | |
|---|---|
| 00:10:34:02 | <p>Todos os vídeos têm um <i>timecodes</i> (ou TC), que indica o tempo de vídeo e está constantemente a mudar. Os primeiros dois dígitos (00) indicam a hora; os seguintes (10), indicam os minutos de vídeo; depois vêm os segundos (34) e temos ainda os <i>frames</i> (02). Esta marca é essencial na dobragem para facilitar e permitir que o revisor, o técnico e o dobrador se consigam situar no texto. Já trabalhei com <i>timecodes</i> de duas formas distintas: Na Buggin Media, a tradução para dobragem era temporizada como se de uma legenda se tratasse, cada fala tinha o teu TC apontado. Noutra caso, em contexto de um trabalho profissional que realizei, ia apontando regularmente os TC, em mudanças de cena, de página em página, ... e bastava colocar os dígitos do meio: os minutos e os segundos.</p> <p>Por vezes, o vídeo já vem com um TC incluído (o chamado TC de janela). Nesta situação, passamos a trabalhar com dois TC à vista (o do vídeo e o do programa). Nestes casos, devemos seguir o do vídeo.</p> |
| Nome da personagem | <p>Logo a seguir ao TC, é obrigatório apontar o nome da personagem que vai falar. Algumas agências de dobragens pedem uma lista de personagens no início do guião, com o número de entradas de cada uma. Isto vai ajudá-los a perceber quantas vezes terão de chamar o dobrador a estúdio e ajudá-los-á também a localizarem-se ao longo das gravações.</p> |
| Notas de Tradutor | <p>As notas de tradutor surgem quando há algo extra que queremos apontar, por exemplo, em termos de interpretação, que achamos relevante ou que percebemos que se prolonga</p> |

| | |
|----------|--|
| | <p>significativamente. Como o trabalho em estúdio é muito rápido, todas as informações que o tradutor possa transmitir de forma rápida e eficaz são úteis. Até porque o tradutor tem acesso ao produto antes do dobrador, pelo que pode antecipar alguns pormenores.</p> <p>Podem ser também apontadas particularidades como a dificuldade de uma personagem em dizer um determinado som, por exemplo, ou outras características de fala.</p> |
| (Reação) | <p>No seguimento do conceito anterior, esta “(reação)” é algo muito frequente num texto traduzido para Dobragem e é tão importante quanto uma palavra. Para generalizar e não ser preciso especificar – até porque isso pode retrair a interpretação do dobrador -, sempre que a personagem tem uma reação, é preciso ser apontada. Um suspiro, um riso, ... O tradutor tem de estar realmente atento porque, por vezes, o áudio pode vir com as reações cortadas. Nestes casos, por já ter sido traduzido para outra língua, por exemplo, aplica-se o tal ditado “mais vale a mais do que a menos”, e a gestão fica, em parte, à responsabilidade do tradutor, para perceber quando é que faz realmente sentido sonorizar uma reação visível no ecrã.</p> <p>Esta nota, de reação, surge ao longo do texto, ao contrário das notas de tradutor anteriores que vão à parte, como se de uma nota de rodapé se tratasse.</p> |
| VOZ OFF | <p>Num produto audiovisual, temos muitas vezes uma personagem a falar fora do plano. Se na legendagem, como já vimos, a <i>voz off</i> é grafada em itálico, na dobragem, é aceitável e útil apontá-la entre parêntesis ao longo do texto, a anunciar um trecho onde a personagem não vai aparecer no plano. Na dobragem, uma fala em <i>voz off</i> pode ser benéfica, pois não deixa de ser texto que não tem a exigência de sincronia com o movimento de boca, e cujo tempo se torna mais flexível, uma vez que não estamos a ouvir quando começa e acaba o TP.</p> |

Considero, cada vez mais, que a história e a arte das dobragens compõem uma jornada fascinante que abrange décadas de evolução técnica, cultural e artística. Desde a sua origem até aos avanços tecnológicos contemporâneos, as dobragens continuam a moldar significativamente a forma como as pessoas, a nível mundial, consomem e apreciam o entretenimento audiovisual. Reconhecer os desafios enfrentados e os debates suscitados pelas dobragens ajuda-nos a compreender a complexidade dessa prática tão rica e em constante transformação.

3.2 – Dobragem, a Bruxa Má da Tradução Audiovisual?

“Era uma vez, contaram-me a mim, amigos talvez, quando o amor se fez, de repente assim.”

“Olá Phineas, estás a fazer o quê?”

“Espelho meu, espelho meu, há alguém mais belo do que eu?”

“Ohana quer dizer família, e família quer dizer nunca abandonar ou esquecer”

Todas estas frases foram retiradas de produtos audiovisuais intencionalmente direcionados para um público infantil. Estas traduções, na minha opinião, incrivelmente felizes, tornaram icónicos estes dizeres. As palavras têm um poder inimaginável. Quando uma sequência de palavras se torna intemporal, quando alguém começa uma frase e nós conseguimos terminá-la por ser já uma referência tão marcante e presente, está aí um feito extremamente valioso.

A Bela e o Monstro, Phineas e Ferb, A Branca de Neve e os Sete Anões e Lilo e Stitch (as peças audiovisuais citadas acima, respetivamente), entre tantas outras, são-nos familiares mesmo, por vezes, sem o serem propositadamente. Suspeito que um(a) adulto(a) sem crianças, que não consuma desenhos animados direta ou indiretamente, muito provavelmente ouvirá “Já passou, já passou” e associará ao filme *Frozen*. O filme *Frozen* não foi, porém, escrito originalmente em português. A princesa Elsa não canta, na versão original, na língua lusitana. Mas a tradução de Pedro Gonçalves e a interpretação da dobradora Ana Encarnação são de tal forma consistentes e fidedignas, que se tornam, conseqüentemente, facilmente aceitáveis aos ouvidos e ao olhar do espectador.

Se, por outro lado, estivermos a ver o filme *The Terminator* e ouvirmos o ator Arnold Schwarzenegger dizer, por exemplo, “Eu estarei de volta”, em vez de “I’ll be back”, é provável que a nossa perceção estranhe e disperse. A verdade é que mais estranho do que saber que o pequeno, frágil e assustado Cole vê pessoas mortas, é ouvi-lo dizê-lo em português.

Decidi realizar uma sondagem simbólica para ter a perceção do público relativamente a conteúdos dobrados para português, através da plataforma social Instagram¹², num contexto de pesquisa para este relatório. As perguntas consistiam em: “Gostam de ver conteúdos audiovisuais dobrados para PT?” e “Se não, nem em desenhos animados?”. Num total de cento e quarenta e uma pessoas, cento e vinte e nove responderam que não gostavam de consumir produtos audiovisuais com tradução para dobragem, sendo que doze responderam que sim. Já na segunda pergunta, com um alcance de cento e trinta e quatro pessoas, 34% dos inquiridos (quarenta e seis pessoas) respondeu que não aceitava conteúdo dobrado nem mesmo em contexto de desenhos animados, e 66% (oitenta e oito pessoas) responderam que fazia sentido para si o conteúdo de desenhos animados ser traduzido e dobrado.

Aquando do debate sobre este tema com público geral (família e amigos), num contexto casual, foram partilhadas opiniões distintas. Houve pessoas que se posicionaram taxativamente contra a produção de conteúdo dobrado fora de um âmbito infantojuvenil, porque achavam estranho ver um/uma ator/atriz com uma voz diferente da original, e sentem que pode tirar grande parte da interpretação imposta pelo mesmo; outras pessoas comentaram ainda que, parecendo que não, as legendas tiram-nos atenção da cena, bem como uma grande parte da imagem em si, e que, apesar de tudo, a opção de ver uma peça legendada implica que percamos outras informações da peça audiovisual. No geral, quando se falava de conteúdos infantis a resposta era sempre a mesma: “oh, isso claro que sim, até é estranho se não for dobrado”.

Surge a questão interessante de quais serão os limites para um conteúdo poder ou não ser dobrado, no entendimento de um espectador. A verdade é que “Dubbing creates the illusion that people on screen speak the same language as the viewer’s by hiding the translation act” (Chorão, 2013 cf. Díaz Cintas e Orero, 2010). Chorão (2013) conclui ainda que “significa isto que estamos perante um produto dobrado com qualidade quando

¹² Disponível nos Anexos deste relatório.

o público se esquece de que está a assistir a uma versão traduzida e adaptada. Diria mesmo que a virtude da dobragem é passar despercebida junto dos espectadores, é existir sem ser notada”. (p.15)

À semelhança desta “virtude” que também já vimos ser exigida nas legendas, concordo que é importante que a dobragem passe igualmente despercebida. No entanto, é impossível negar que, independentemente do esforço de toda a equipa envolvida no processo, é incomparavelmente mais difícil alcançar esta naturalidade numa dobragem, por inúmeros fatores. Doane (1985) defende que o público está “always aware of this divergence, of the inevitable gap between the represented body and its voice” (citado por Dwyer, 2005, p.305).

Creio estar aqui a resposta à questão “porque é que é tão discrepante a aceitação de uma dobragem num produto animado e num produto *live-action*?”. Acontece que neste, temos um movimento de boca muito mais marcado, expressões faciais muito reais e humanizadas (humanas, de facto), e, acima de tudo, uma familiarização perante o comportamento de outro ser humano, ou seja, a comparação do que é real ou não é muito mais imediata. Ao mesmo tempo, naquele, temos a consciência de que não há obrigatoriamente o fator “realidade”, portanto, é tudo muito mais aceite (variações de voz; de expressões; ...). Para além disso, apesar de o avanço da tecnologia permitir cada vez mais um boneco muito mais parecido com uma figura humana, o movimento de boca nunca será tão exato – o que acaba por permitir uma maior flexibilidade no encaixe de outras palavras, noutra língua.

A dobragem é, realmente, o modo de TAV mais complexo e exigente, também em termos de meios, uma vez que envolve muitos meios adicionais que a legendagem, por sua vez, dispensa. Em dobragens temos não só o tradutor, mas também o dobrador, o estúdio, os técnicos, ... “Dubbing is expensive and time-consuming” (Perez-Gonzales, 2009, p. 18). Aliás, Isabel Monteiro, responsável da empresa Dialectus¹³, afirma que “o produto dobrado é cerca de 5,6 vezes mais caro do que um produto legendado” (cf. Picareta, 2009)

Não só o processo de dobragem é exigente, como também o é a própria tradução para dobragem. Esta tarefa exige “um reenquadramento semiótico de toda a obra, ou seja, obriga a reavaliar os códigos verbais, visuais e acústicos.” (Chorão, 2013, p. 50)

¹³ Estúdio de tradução, legendagem e dobragem em Portugal.

As dobragens desempenham um papel significativo na disseminação da cultura e na expansão do alcance global das produções audiovisuais. No entanto, também geraram debates sobre a autenticidade das interpretações, a preservação da voz original dos atores e a perda de nuances linguísticas e culturais. “Whereas new technologies seem to favor globalisation in many areas of translation, dubbing shows a reluctance to embrace this trend of globalisation” (Chaume, 2007, p. 203).

Entendo que a dobragem possa ser considerada o formato de tradução audiovisual mais invasivo e impositivo, uma vez que o texto de partida é totalmente omitido, em prol de uma tradução com o conteúdo de chegada. O espectador deixa, portanto, de ter acesso a uma possibilidade de comparação e passa a ser-lhe imposto apenas o texto traduzido e a interpretação do ator dobrador.

Se, por um lado, os parágrafos acima apresentam parte de uma visão eventualmente negativa relativamente ao exercício de dobragens, por outro, é importante referir desde já que existem também inúmeras vantagens neste tipo de TAV, sendo uma delas, o facto de a dobragem permitir ao espectador assistir a um filme ou a um programa sem ter de dividir a sua atenção entre as imagens e a tradução escrita (Goris, 1993 citado por Perez- Gonzales, 2009).

Para além disto, “Dubbing has enabled foreign films and TV shows to be more accessible to a wider audience base.” (The advantages and disadvantages of dubbing, 2023)

Na realidade, a dobragem de conteúdos audiovisuais é, de facto, um fenómeno global indiscutível que visa superar barreiras linguísticas e culturais, permitindo que produções de diferentes origens alcancem um público mais amplo. Ao traduzir o conteúdo de partida, a dobragem torna a narrativa acessível a espectadores que não compreendem o idioma original e para os quais, por diversos motivos, não seja útil uma outra forma de TAV, como, por exemplo, a legendagem.

Acrescento até que, no Brasil, o Projeto de Lei 6741/06, apresentado pelo deputado Nilson Mourão (PT-AC), previa, em 2006, que “a dublagem para a língua portuguesa das obras cinematográficas produzidas em idioma estrangeiro e exibidas comercialmente no País poderá tornar-se obrigatória” (Pinheiro, 2006). O deputado defendia que “(...) os índices altíssimos de analfabetismo funcional (...) impedem a democratização do cinema como alternativa de entretenimento e cultura para a maioria da população brasileira” (cf. Pinheiro, 2006).

Em tom de curiosidade, partilho que, em 2022, eu estava no Brasil e deparei-me com a novela *Nazaré*, uma telenovela portuguesa produzida pela SP e transmitida pela SIC. A novela estava a ser exibida no Brasil, dobrada de português de Portugal para português do Brasil. No momento, questionei-me se faria sentido existir uma tradução e dobragem intralinguística, apesar de envolver duas variedades distintas. Porém, eventualmente, tomei conhecimento de todo o contexto da dobragem no Brasil, em parte apresentado acima, e compreendi. Apesar de não ser relevante para o que pretendo tratar neste capítulo, deixo apenas a nota de que não devemos descuidar de que a realidade envolve muitas motivações distintas, históricas e até mesmo políticas (como o patriotismo, ou seja, a defesa de uma adaptação a um contexto nacional), que levaram o país a esta cultura intensiva de dobragem.

Não é, no entanto, só no Brasil que encontramos uma preferência pelo exercício de dobragem na cultura cinematográfica e/ou televisiva. Na Europa é igualmente comum, nalguns países, termos acesso a uma quantidade considerável de produtos audiovisuais dobrados.

Entre as várias barreiras que separam a Europa, esta é uma das menos importantes. Mas não deixa por isso de ser perceptível e indicadora de um processo e de uma história. Há os que preferem as dobragens, os que defendem as legendas e, minoritários, os que optam pelo voice-over — um narrador a traduzir as falas, mantendo-se o som original. O mapa está mais ou menos definido, com os países nórdicos, a Holanda, os Balcãs, o Reino Unido, a Grécia e Portugal a optarem claramente pelos subtítulos, e a Espanha, a França, a Itália e a Alemanha a preferirem a dobragem. A Bélgica que fala francês gosta de ouvir os filmes dobrados, enquanto a metade flamenga do país aprecia ouvir a língua original. Países como a Polónia e a Rússia servem-se do voice-over, a alternativa mais barata de tradução audiovisual.

(Leiderfab & Gonçalves, 2019)

Temos, portanto, no continente europeu, países como a Espanha, a França, a Itália e a Alemanha, onde a vertente de dobragem na TAV foi tida como preferência. À semelhança do que foi visto no Brasil, fatores histórico-políticos também pesaram, em parte, nesta decisão. A dobragem acabava por ser uma forma possível de censura, porque o produto

era mais facilmente manipulado, uma vez que deixava de haver acesso ao conteúdo original. Na Alemanha, por exemplo, “os diálogos eram ajustados à mentalidade da sociedade do pós-guerra de forma suave e discreta” (Thomas Bräutigam citado por Luciana & Gonçalves, 2019).

It is possible to conclude that the prevailing dominance of one form of film translation or another different European states is not based on the grounds of being a rich or poor country, but rather on having a large population or a small one.

(Díaz-Cintas, 1999, p. 36)

Existe, de forma geral, um confronto notório entre as duas grandes e principais modalidades de tradução audiovisual recorrentemente referidas neste relatório: a dobragem e a legendagem. Há uma comparação constante entre ambas e, de certa forma, vemos uma preferência comum pela legendagem, por ser um modo que está associado a um público mais autónomo e desenvolvido. Em Portugal, como fui analisando ao longo deste capítulo, a dobragem é normalmente associada a um público-alvo mais infantil, que não tem ainda a capacidade de ler legendas.

Apesar de tudo, deixo aqui a reflexão de Díaz-Cintas (1999): “Confronted with both translation methods, we should do away with the current aprioristic negativism surrounding synchronization and accept that both approaches can have their place in the world of film translation”. (p.37)

Sendo eu uma fervorosa espectadora de filmes animados infantis dobrados e defensora do exercício de dobragem em Portugal, bem como admiradora da qualidade existente no mercado de tradutores e dobradores do nosso país, concordo com as palavras de Díaz-Cintas (1999), no sentido em que, no limite, existe uma oferta tão vasta e diversificada que acredito haver, de facto, um espaço legítimo, tanto para a dobragem como para a legendagem – cada uma com as suas vantagens, em situações distintas.

Mas, afinal, onde se situa Portugal no mundo da dobragem?

3.3 – Portugal e o mundo da Dobragem

A primeira experiência de dobragem em Portugal ocorreu no ano de 1936, “numa época em que o cinema português vivia a sua temporada de ouro com excelentes resultados quer artísticos, quer de aceitação do público”. (Bomba, 2020, p. 21)

O filme onde a dobragem se estreou em Portugal foi “O Grande Nicolau”, realizado por Charles-Félix Tavano, e contou com as vozes das “caras” conhecidas do cinema português da época, como, por exemplo, Vasco Santana. (Pereira R. C., 2019)

Bomba (2020) comenta que o “insólito viria a acontecer”. Eis senão quando “tendo sido estes os nomes anunciados [dos atores conhecidos], houve protestos por parte do público (...), por pessoas que exigiam ver estes nomes (...) a trabalhar ao vivo e a cores e não apenas com as suas vozes” (p.21).

O público não estava habituado e, naturalmente, Portugal não teria ainda condições monetárias ou tecnológicas para apostar num processo de dobragens com qualidade – que pudesse ajudar esta nova vertente a ser mais bem aceite pelos espectadores nacionais.

Chorão (2013) realça que, numa audiência “predominantemente iletrada” (p.83), a dobragem seria, de facto, uma solução muito eficaz. No entanto, depois do fracasso da experiência, todos os conteúdos estrangeiros que chegavam a Portugal vinham legendados. Eventualmente, começaram a chegar a Portugal algumas longas-metragens dobradas para Português do Brasil, principalmente de desenhos animados. (Bomba, 2020)

A 18 de fevereiro de 1948, o governo Salazarista aprova a Lei nº2:027, que proíbe filmes dobrados em português. Na Figura 6, podemos observar um excerto da lei referida.

IV

Dobragem e legendas de filmes estrangeiros

Art. 13.º Para garantir a genuinidade do espectáculo cinematográfico nacional, não é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa, salvo os produzidos em regime de reciprocidade, superiormente reconhecida.

Art. 14.º Fica proibida a importação de filmes de fundo estrangeiros falados em língua portuguesa, completos ou incompletos, com excepção dos realizados no Brasil e dos reconhecidos superiormente como produzidos em regime de reciprocidade.

Figura 5 – Lei nº2:027 de proibição da dobragem, retirada de: https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/4330/1/TD_%20Gra%C3%A7a%20Chor%C3%A3o_2013.pdf

Com o argumento nacionalista tão característico da época, esta lei surgiu com o suposto intuito de defender o produto nacional. Porém, Ana Casimiro, tradutora audiovisual, numa conversa com o Jornal Expresso (Leiderfab & Gonçalves, 2019), faz a seguinte declaração:

Sabe-se hoje que esta lei, ainda que camuflada pela ideologia política da época, serviu para favorecer a legendagem em comparação com outros métodos de tradução. Ou seja, através da legendagem, a Comissão de Censura de Salazar tinha a possibilidade de controlar e filtrar a informação que chegava aos telespectadores através da censura prévia dos seus conteúdos, para que os cidadãos não fossem influenciados por ideologias 'desviantes' provenientes sobretudo dos países europeus mais próximos.

(Ana Casimiro cf. Leiderfab & Gonçalves, 2019)

Para além do fator “defender o que é nosso”, Ana Casimiro aponta ainda o fator monetário. Sendo as dobragens um processo realmente dispendioso, as legendas e a consequente diminuição de gastos, iam ao encontro da “mentalidade do Estado Novo”. (Ana Casimiro cf. Leiderfab & Gonçalves, 2019)

Desta forma, Portugal passou a ser o aluno castigado no canto da sala, que não pode sair para brincar com os outros. Num cinema em global expansão, Portugal manteve-se com a promessa da defesa da sétima arte nacional, enquanto a mesma sofria represálias com esta proibição. Como os filmes legendados não podiam ser consumidos por grande parte do público¹⁴, as receitas que sustentariam o cinema nacional diminuiriam consideravelmente. “O resultado final só podia ser uma anemia da produção cinematográfica nacional e uma frequência das salas de cinema diminuta” (Pereira P. H., 2014, p. 31).

¹⁴ “Nos primeiros 60 anos deste século, a taxa de alfabetização dos portugueses com idades iguais ou superiores a 7 anos, passa de 26% para cerca de 70%, um ganho que não chega aos 50%.” (Candeias & Simões, 1999)

No ano de 1961, foi permitida a tradução de texto falado em contexto exclusivo de publicidade, para a televisão portuguesa (RTP). Bomba (2020) defende que “nem era de dobragem que se estava a falar neste caso, mas sim de locução publicitária¹⁵”. (p.22)

É interessante refletir sobre o contexto “dobrado” em publicidade, uma vez que é conteúdo várias vezes estrangeiro traduzido para português, que consumimos naturalmente, muitas vezes sem questionar se estamos a assistir a uma boa tradução ou não. É um exemplo concreto de tornar “nosso” o que originalmente não o era, de forma a simplificar a mensagem e torná-la acessível a todos. Nestes casos, é de facto um conteúdo traduzido que passa despercebido, sendo esse o intuito.

A primeira série de desenhos animados dobrada para português foi a série *Carrossel Mágico*, emitida pela RTP, em 1966. A dobragem era agora autorizada em programas infantojuvenis. Esta versão portuguesa, com as vozes de João Perry, Luís Horta e Maria de Lurdes de Carvalho teve realmente muito sucesso. Apesar disso, só voltou a haver conteúdo dobrado depois da Revolução dos Cravos, em 1974. (Bomba, 2020)

Foi então que, nos anos 80, começaram a surgir mais séries dobradas, como *Heidi*, *Marco*, *A Abelha Maia*, *Tom Sawyer*, *Dartacão e os Três Moscãoteiros*, entre outras. Apesar de a dobragem começar a ser muito bem vista e consumida, já aqui se estabelecia a preponderância para um público-alvo infantojuvenil, sendo que tudo o resto (conteúdo para um público adulto) se mantinha com legendas.

Em 1994, a Disney decide apostar numa versão portuguesa do filme *O Rei Leão*. Numa conversa com o público, Carlos Freixo relembra que “foi uma espécie de tudo ou nada” (cf. Picareta, 2009), na medida em que, se o resultado não fosse feliz, voltar-se-ia às dobragens em português do Brasil.

Com a tradução de Ana Maria Guedes e Rui Guedes, a direção de atores à responsabilidade de Carlos Freixo e vozes como o próprio Carlos Freixo, o Telmo Miranda, o Tiago Caetano, a Cláudia Cadima e o Fernando Luís, entre outros, esta dobragem foi um sucesso e, a partir dela, “tornou-se impensável lançar um filme de animação que não fosse dobrado em português de Portugal” (Carlos Freixo cf. Picareta, 2009).

¹⁵ A locução nem sempre exige sincronização labial, na medida em que pode surgir mais como uma voz “narradora” de um excerto audiovisual. É o termo normalmente utilizado em publicidade.

Cristina Basílio (cf. Pereira R. C., 2019) defende que, atualmente, o exercício de dobragem em Portugal está entre os melhores do mundo. Uma vez que só traduzimos e dobramos conteúdo infantojuvenil, e não um conteúdo em massa, é possível dar uma maior atenção a cada projeto. Para além deste, há também outro tipo de produtos que são dobrados e que podem ter públicos-alvo mais diversificados: os videojogos. Apesar de não ser um assunto que pretenda desenvolver neste relatório, gostaria de deixar esta adenda relativa ao tema.

Não sendo dobragem propriamente dita no sentido de criação de uma versão portuguesa de uma série de ficção estrangeira, a gravação de versões portuguesas de jogos do computador e para outras consolas, os videojogos, são um dos campos incontornáveis do mercado para grande parte dos atores especializados em dobragem.

(Bomba, 2020, p. 99)

Como em todo o setor da cultura em Portugal, é importante sublinhar a precariedade de salários e de condições de trabalho. Considero que seja comumente aceite que a Dobragem é uma arte fascinante, quer para quem consome conteúdos dobrados, quer para quem passa por ela superficialmente. Mesmo o público que não consome conteúdos dobrados, não deixa de se sentir admirado pelo ato de “dar voz a”. Infelizmente, a admiração não paga contas. Escrevo-o de forma mais direta, num tom mais pessoal, uma vez que este estado de coisas lamentavelmente é transversal, como já referi, a todo o setor cultural e artístico, neste caso, do nosso país.

Em contexto de Dobragem, Bomba (2020) afirma que “definitivamente, nem sempre são feitas de glamour, as gravações das vozes que fazem a nossa infância”. (p.110)

Face à instabilidade já tão conhecida não só do maravilhoso mundo das artes, mas também do próprio modo de trabalho *freelancer*¹⁶, Cristina Basílio (cf. Pereira R.C., 2019) confessa que há fases em que não tem nenhuma previsão de trabalho num futuro próximo e que, inevitavelmente, tal como muitos dos seus colegas, acaba por acumular trabalhos, de forma a conseguir alcançar alguma estabilidade financeira. Se no passado as dobragens eram uma profissão consideravelmente bem remunerada, atualmente, apesar de haver

¹⁶ Um trabalhador *freelancer* trabalha por conta própria, sem qualquer vínculo empresarial, e faz, maioritariamente, trabalhos a curto prazo. Por não estar vinculado a nenhuma entidade, o *freelancer* tem obrigatoriamente de trabalhar para ser ressarcido monetariamente.

uma maior oferta de trabalho, há também uma maior oferta de profissionais e “as remunerações caíram a pique”, comenta Cristina Basílio (Pereira R. C., 2019). Admite ainda que “idealmente, num mundo perfeito, cada ator faria uma personagem. Mas, por questões orçamentais, não é assim. Numa série que tem 30 personagens, nós não podemos ter 30 atores”.

“Se há uma satisfação enorme na nossa atividade – quem pode queixar-se por trabalhar naquilo que ama? – não significa que ela seja isenta de sacrifícios” (Bomba, 2020, p. 107).

Na realidade, nem sempre é verdade que “quem corre por gosto, não cansa”. Se conjugarmos todos os fatores anteriormente apresentados, percebemos que os profissionais da arte da Dobragem têm, portanto, a necessidade de se desdobrarem em inúmeros trabalhos, inúmeras personagens e inúmeras vidas. O seu instrumento de trabalho – a voz – acaba por ser inevitavelmente afetado tanto pelo cansaço e esforço, como pelas poucas horas de sono. Isso impede-os de irem trabalhar, e, eventualmente, encontramos aqui um infeliz “ciclo sem fim”¹⁷ que dificulta em grande parte a profissão, o bem-estar e a vida dos dobradores nacionais.

¹⁷ Referência ao primeiro filme da Disney dobrado para português de Portugal, *O Rei Leão* (1994).

Capítulo 4 – Análise de casos práticos de Tradução

4.1 – Análise de casos de tradução para Legendagem

Constantemente dependente de questões espaço-temporais, de número de caracteres e da tal “transparência”, a tradução para legendagem tem a obrigatoriedade de oferecer ao público-alvo uma legenda de compreensão o mais imediata possível, para que este possa acompanhar a peça audiovisual sem percalços. É necessário, portanto, simplificar a informação sem fazer com que a mesma empobreça ou deixe de fazer jus à mensagem na língua de partida – de resto, como em qualquer outra área de tradução.

Uma das coisas que mais me fascina na tradução é pensar em qual será o limite de liberdade que temos, enquanto tradutores, para tomar este tipo de decisões, ainda que mínimas. Qual é a liberdade que tenho ao traduzir uma expressão que seria, sem tradução, facilmente entendível pelo contexto, ainda que na sua língua de partida, por exemplo? Ao mesmo tempo, acho importante tomarmos decisões que achamos coerentes e justificáveis defendermo-las. Estas decisões por mais simples e imediatas que possam parecer agora, por vezes, durante o estágio, tiravam-me muito tempo, por questões de insegurança.

A **omissão do TP** é uma prática recorrente na tradução audiovisual para legendagem, maioritariamente porque, como já referi, o tradutor está constantemente depende do espaço limitado que tem para escrever a legenda. Na tabela que se segue, encontra-se um exemplo de um caso de omissão do texto de partida, com o qual me deparei durante o estágio.

| Tabela 12 - Caso de omissão na tradução de <i>Ligue 1</i> | |
|---|--|
| LP (EN) | PROPOSTA DE TRADUÇÃO |
| But having not played a full season of football with Liverpool for 3 years. | Mas não jogava uma época inteira com o Liverpool há três anos. |

Nesta proposta, optei por colocar apenas “uma época” em vez de especificar “uma época de futebol”. Estas decisões podem ser tomadas se o tradutor concluir que a informação omitida pode ser recuperada pelo contexto, mesmo não estando explicitamente apresentada. Uma vez que este é um programa que fala só de futebol, e cujo contexto está,

portanto, bastante sólido, decidi eliminar a informação adicional que especificava o desporto.

Existem ainda outras estratégias que podem contribuir para uma tradução de texto para legendas com qualidade. Uma delas é a **estratégia de substituição** através do uso da relação semântica de **hiperonímia**.

Um hipónimo é uma palavra cujo significado é hierarquicamente mais específico que o doutra. (...) Hiperónimo é sinónimo de superordenado, nome que se dá ao termo cujo sentido inclui aquele (ou aqueles) de um ou de vários outros termos, chamados hipónimos.

(Prada, 2005)

Se por um lado o uso de uma expressão mais genérica na língua de chegada pode acabar por levar a perdas de informação do conteúdo de partida, por outro, pode enriquecer o contexto de chegada, captando de melhor forma a essência do texto de partida.

Tabela 13 - Caso de substituição na tradução de *Secret Lives of the Super Rich*

| LP (EN) | PROPOSTA DE TRADUÇÃO |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| The raw dish costs a cool grand. | O prato cru custa uma pipa de massa. |

Com a frase “the raw dish costs a cool grand”, o narrador estava efetivamente a dizer que o prato custava “a grand”, o que, traduzido de forma literal, significa “mil dólares”. Ao mesmo tempo, e atentando a todos os sinais semióticos apresentados no momento, o locutor tinha a intenção de comentar que o prato era realmente muito caro e não de apresentar um valor exato do seu custo, até porque este já tinha sido apresentado algumas vezes antes desta intervenção. Assim, optei por omitir a informação do valor “mil dólares”, em prol da expressão comumente conhecida na LC: “uma pipa de massa”.

De facto, ao longo de todo o meu trabalho de estágio, aprendi a importância de me responsabilizar pelas minhas escolhas e, acima de tudo, de saber justificá-las. Na tabela 7, abaixo apresentada, tive de trabalhar com **valores e conversões**.

| Tabela 14 - Exemplo de conversão de valores na série <i>Million Dollar Listing New York</i> | |
|---|------------------------------------|
| Língua de Partida (EN) | Proposta de Tradução (PT) |
| \$2.311 / SQ. FT. | METRO QUADRADO POR 2488 DÓLARES |

Primeiro, devo realçar que este exemplo de legenda corresponde a um oráculo. Os oráculos são texto escrito em ecrã e são grafados em caixa alta.

Neste caso, o preço da casa apareceu no ecrã como sendo 2.311 dólares por *square foot*. *Square foot* foi um termo bastante utilizado neste episódio e eu senti sempre necessidade de o converter para metros quadrados – a medida que seria utilizada neste contexto na língua de chegada. Uma vez que todas as medidas e valores podem (e devem) ser convertidos, exceto quando se trata de uma moeda, a única medida a ser convertida neste caso seria o do *square foot*, sendo o custo em dólares mantido.

Se eu converter um *square foot* para metros quadrados, o resultado é 0.09 metros quadrados – o que não é minimamente natural de utilizar. Ficaria 2.311 dólares por 0.09 metros quadrados. Então, decidi arriscar e converter a expressão de forma a ficar x dólares por metro quadrado.

O produto final traduzido e legendado acaba por apresentar dois valores e medidas (o da língua de partida e o da língua de chegada) ao mesmo tempo e da mesma forma – em oráculo -, porém, acredito que para o espectador que está atento à informação veiculada na língua de chegada, a informação não se torna confusa.

No seguimento do que pode ou não tornar-se confuso para o espectador, apresento um caso em que fugi à norma, de forma a tornar a frase mais imediatamente compreensível.

Em contexto escolar e mesmo de estágio, como já apresentado, aprendemos que não devemos traduzir, por exemplo, interjeições numa legendagem para consumidores sem necessidades específicas, porque serão entendíveis e para otimizar espaço.¹⁸

¹⁸ Esta questão não se aplica a uma adaptação, caso em que seria, sim, necessário incluir esses elementos.

Neste caso, porém, considere que fazia sentido interpretar e traduzir o conteúdo veiculado por uma **onomatopeia** com a motivação básica de conseguir criar uma frase simples rapidamente compreensível.

Tabela 15 - Exemplo de tradução de uma onomatopeia da série *Million Dollar Listing New York*

| Língua de Partida (EN) | Proposta de Tradução (PT) |
|---|---|
| New York can be a little *onomatopeia que representa barulho* | Nova Iorque/pode ser um pouco barulhenta. |

Voltemos à peça audiovisual *Secret Life of The Super Rich* e atentemos ao exemplo da tabela abaixo.

Tabela 16 - Tradução do título *Secret Life of The Super Rich*

| Língua de Partida | Língua de Chegada |
|--------------------------------|------------------------|
| Secret Lives of the Super Rich | A Vida dos Super-Ricos |

Como já referi, é importante haver um conhecimento constante e geral do historial do produto que estamos a criar.

Muitas vezes ao longo do estágio, deparei-me com a questão se devia ou não traduzir certas expressões. Por exemplo, se estamos a ver uma peça em inglês e é feita uma referência numa outra língua, em princípio traduzir-se-á tudo para a língua de chegada. Já a tradução de genéricos depende do pedido do cliente.

Surgiu-me, no entanto, também, a questão da **tradução de títulos e nomes**. Por exemplo, os acrónimos, em princípio, devem ser traduzidos quando há nomes como EUA ou ONU, cuja tradução está estabelecida. Mas quando o acrónimo é conhecido na sua língua original, é importante mantê-lo – como podemos verificar no seguinte exemplo.

Tabela 17 - Acrónimo inalterado na série *Amanpour*

| Língua de Partida (EN) | Proposta de Legendagem (PT) |
|--|------------------------------------|
| The former CIA director, John Brennan. | John Brennan, o ex-diretor da CIA. |

Mas e quando se trata de títulos ou nomes numa série? Nestes casos, devemos sempre apelar à já referida memória de tradução geracional. Perceber se a palavra ou expressão já foi traduzida e qual é a validade dessa tradução. Isto fará com que se mantenha uma

coerência de tradução perante o espectador, o leitor e o cliente final. Vejamos o exemplo dos filmes *live-action* que estão a trazer uma nova roupagem aos filmes de animação. Todos eles respeitam, acima de tudo, a tradução das canções para dobragem que já se tornaram icónicas aos ouvidos do público de diversas gerações. Apesar de ser noutra vertente, o mesmo acontece no título da série que estamos agora a considerar. Assim sendo, no caso de *Secret Lives of the Super Rich*, optei pela tradução já existente *A Vida dos Super-Ricos*.

4.2 – Análise de casos de tradução para Dobragem

Para perceber e conhecer mais sobre a dinâmica do que é “ser um dobrador”, e de como o trabalho de um tradutor para dobragens pode influenciar esta profissão, convidei dois colegas atores para uma conversa, via GOOGLE MEET – a Marta Lopes Correia e o Gonçalo Lima.

Eu, a Marta e o Gonçalo cruzámos caminhos, ainda que indiretamente, num projeto muito específico: a tradução e dobragem da série *A minha irmã é um génio*.¹⁹ Esta série é uma série originalmente iraniana²⁰ que chegou até mim em contexto de estágio. Porém, o próximo subcapítulo, no seguimento do capítulo anterior, será sobre os seus louváveis dobradores.

4.2.1 – O Dobrador

A **Marta Lopes Correia** iniciou a sua formação em 2011-2014 na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Em 2015, iniciou a sua licenciatura enquanto atriz na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou com o Teatro Experimental de Cascais, com a Mala Voadora, e com Elmano Sancho. Trabalhou também com a Plano 6, com o teatroafaca, com o Teatro Infantil de Lisboa, onde protagonizou o espetáculo, Heidi - O Musical, entre outros. Em 2021, estreou-se nas dobragens com a Buggin Media, onde dobrou duas séries, *A Minha Irmã é Um Génio*, onde deu voz à personagem Micas; e a série *Ruby & The*

¹⁹ Título traduzido do inglês *My Sister Skipped a Grade*.

²⁰ Em Portugal, estreou na SIC K, em fevereiro de 2022.

Well, onde deu voz à Mina. Neste último ano integrou o elenco do espetáculo, A Nova Cinderela no Gelo, da Am Live.

O **Gonçalo Lima** iniciou o seu percurso artístico aos 10 anos, estreando-se profissionalmente como ator em 2005 na série televisiva "Clube Das Chaves". Iniciou, em 2007, o seu percurso em Teatro. Em 2016, integrou a equipa do Teatro do Biombo, companhia de teatro para bebés, em paralelo com a peça "Hakuna Matata: O Musical", onde fazia a personagem Timon. No Teatro Musical já conta com mais alguns espetáculos como "Romeu e Julieta: Do Ódio ao Amor", "A Conquista: O Musical", "Peter Pan no Gelo", etc. Aliado ao seu trabalho como ator/cantor em Teatro e Televisão, trabalha ainda como ator de Teatro de Improviso, locutor e dobrador, sendo que já conta com trabalhos de dobragem e locução para marcas como a Worten, a PlayStation, o Burger King, a Disney e a Netflix, entre outras.

Em 2022, nos estúdios da Buggin Media, o Gonçalo e a Marta deram voz ao Dinis e à Micas, respetivamente, na série *A minha irmã é um génio*. Na conversa que tivemos, que se encontra transcrita na íntegra nos Anexos deste relatório, falamos sobre como se cruzam as artes de tradução e dobragem; quais são as particularidades do exercício da dobragem; como funciona este meio e mercado profissional; de que forma é que todos os outros trabalhos podem influenciar a interpretação na cabine; como foi a experiência de dobrar duas personagens principais n'*A minha irmã é um génio*; entre outros temas relacionados.

O Gonçalo e a Marta partilharam, na conversa, um pouco de como foi o processo de gravar a série *My Sister Skipped a Grade*, nos estúdios da Buggin Media. Apesar de falarem de um processo específico, que melhor se enquadra no contexto deste relatório, grande parte dos passos apresentados neste processo são transversais a todos os processos de dobragem em estúdio.

O texto é apresentado em formato Excel, no mesmo ecrã do vídeo. Ter o vídeo e o ecrã juntos foi uma alteração particularmente recente (implementada na altura da pandemia). Anteriormente, o texto estava num tablet numa estante e o vídeo era então transmitido num ecrã em frente, posicionado à altura dos olhos, ligeiramente mais acima.

Já em estúdio, o dobrador vê-se acompanhado de um técnico, que está fora da cabine a tratar da captação, e de um diretor de dobragens. Mário Bomba (2022) compara um diretor de dobragens a um “treinador de futebol, que avalia cada jogada, e volta a avaliá-

las mesmo depois do jogo terminar” (p.174). De uma forma mais concreta, Bomba (2020) conclui que o trabalho de direção passa, muitas vezes, por:

Prever (...) problemas que podem vir desde a realização dos castings, até à estruturação base de elenco, estrutura de textos e da sua tradução e adaptação, conhecimentos sobre a série – a sua backstory, contextualização e pré-visualização dos vídeos – até cadência de entrega de episódios, etc.

(p. 175)

Por vezes, o diretor de dobragem não está presente, e o técnico assume um pouco esse papel de guia, juntamente com o dobrador. Este mesmo técnico começa a sessão de dobragem a resolver as questões técnicas do processo: “acerta micro, retifica níveis [de som] e percebe se o retorno [para o ator na cabine] tanto do original, como da voz do dobrador está bom, tendo em conta as preferências de cada um” (Gonçalo, 2023).

Uma vez pronto o *set-up* da cabine, começa a magia. O Gonçalo, que já tem alguma experiência enquanto dobrador, confessa que “se já conhecer a personagem”, tenta fazera dobragem no primeiro *take*. Quando vê que é uma fala maior, ouve primeiro e deixa-se experimentar em vários *takes*, nos que forem necessários. Ainda assim, quando são intervenções mais curtas, tenta sempre fazê-las à primeira tentativa, reforçando que o faz “quando já conhece a personagem”, o que, conseqüentemente, acontecia “a partir do segundo episódio”.

A Marta oferece-nos outra perspetiva da experiência de gravação – uma perspetiva de alguém que está a começar. Comenta que ainda não se sentia à vontade para “se mandar de cabeça” e tentar logo no primeiro *take* – uma vez que, tentar no primeiro *take*, implica não ouvir antes a versão original. A Marta começou a fazê-lo eventualmente com algumas expressões que “já começava a apanhar da Micas”.

Surge novamente o facto de o tempo ser precioso em estúdio. A Marta confessa que sentiu pressão às vezes de conseguir fazer tudo rapidamente, quando percebia que os seus colegas já tinham acabado a sessão e ela ainda não.

Como vemos, “engane-se quem pensa que dobrar um filme é um processo fácil, ou que implica só colocar a voz do actor num personagem animado” (Picareta, 2009). Para chegarmos à fase que descrevi nos parágrafos acima, é preciso também que haja um

casting aos atores, para que a empresa consiga perceber quem são então as vozes ideais para o projeto.

Tanto a Marta como o Gonçalo admitem que os *workshops* são, para além de úteis e divertidos, uma boa porta de entrada para o meio profissional das Dobragens. Quase todas as agências, atualmente, disponibilizam estes cursos em grupo ou mesmo individualmente. Essa é uma forma direta e didática de deixar um registo de voz²¹ para que depois fique no banco de vozes da agência em questão. Existem outras formas de deixar um registo de voz. A Buggin Media, por exemplo, abre regularmente sessões de *scouting*, que consistem em lançar o desafio a que os interessados vão lá diretamente apenas com o intuito de fazer um registo. Por vezes, basta contactar a agência e esta possibilita o envio de gravações. A partir daqui, as vozes ficam guardadas e a empresa pode ir buscá-las quando precisar de uma voz. Normalmente, segue-se o processo de *casting*. O ator chamado vai presencialmente à agência fazer um registo específico para o produto em questão. Essa gravação segue para o cliente e é o cliente que tem a palavra final. Normalmente, o objetivo é encontrar a pessoa cuja voz se pareça o máximo possível com a voz do conteúdo original.

Apesar de ser um processo de seleção longo, nada é garantido até ficar, de facto, fechado. O Gonçalo confessa que, apesar de adorar e querer muito continuar a trabalhar nesta área, não deixa de ser “um mercado muito ingrato, com fases de muito pouco trabalho”. Fase essa que, felizmente, não se fez mostrar na pandemia, apesar do contexto caótico e instável que se instalou não só em Portugal, mas em todo o mundo. O Gonçalo trabalhou ao longo da pandemia e comenta que a possibilidade de fazer dobragens em modo remoto, “salvou-o durante meses”. Ao longo dos meses de confinamento, o ator “estava com duas, três séries com a Buggin”.

Em termos tecnológicos, o avanço foi notório. O processo foi adaptado para ser exequível através de uma aplicação remota que se ligava ao microfone do dobrador, o que fazia com que este só tivesse de colocar os fones, posicionar-se no microfone e fazer o seu trabalho. O técnico, do outro lado da chamada, enviava um sinal que transmitia o vídeo e o texto ao dobrador e recebia o sinal de áudio e fazia a gravação.

²¹ Os registos de voz ficam no banco de voz das agências e consistem em gravações de diferentes tipos. É importante demonstrar a voz falada com vozes de desenhos animados; voz falada com voz natural e, se possível, uma de voz cantada.

O Gonçalo comenta ainda que atualmente foi gravar uma série que dura há algum tempo e um dos atores que dá voz a uma personagem já não vive em Portugal. Tem, no entanto, a possibilidade de gravar em remoto. O dobrador vai a um estúdio espanhol e é gravado no estúdio da Buggin, com uma diretora de dobragens a acompanhá-lo a partir de Portugal. A Marta acrescenta que a atriz Susana Raposo (que dá voz à personagem da Moni na série *A minha irmã é um génio*) gravou a série inteira em modo remoto e que a Buggin Media foi a única agência em Portugal que lhe permitiu trabalhar dessa forma. Ambos concordam que foi uma “revolução tecnológica muito grande” e que “salvou a vida a muita gente na pandemia”.

Para concluir, o Gonçalo afirma com segurança que, para além do fator “sorte”, como, de resto, em todas as áreas, o importante é “trabalhar para o melhor produto possível” e acredita que “um bom trabalho vai trazer mais trabalho, mesmo que não seja imediato”.

Gostava de realçar a diversidade no currículo destes atores. Tanto um como outro têm experiência não só em dobragens como em teatro e, especialmente, teatro infantil. Na nossa conversa, perguntei-lhes se achavam que esta vertente tão específica de teatro poderia influenciar exercício de dobragens.

“A primeira vez que fui à Buggin, foi para fazer um *workshop* [de desenhos animados] com o Mário Bomba, e ele falava muito disso. (...) Ajuda muito quando tens de olhar para um boneco e criar a partir daquilo. No teatro infantil, fazemos muitos bonecos. Isso ajuda a desinibir quando estás ali sozinha em estúdio”, comenta a Marta. O Gonçalo concorda e acrescenta “ganhamos essa desinibição ao soltarmo-nos e a dobragem precisa disso. Temos de ter a voz no sítio certo para darmos mais do que daríamos se dessemos voz e corpo, porque a pessoa só vai ouvir a voz. Tens de te sentir livre e disponível para isso”.

O Gonçalo realça um fator indispensável na Dobragem, que é igualmente exigido no teatro infantil: o sentido de escuta. Acrescenta ainda uma opinião curiosa: “A dobragem tem muita coisa rítmica e melódica que facilita muito a vida a quem tem algum domínio musical. Sinto cada vez mais que um ator/cantor tem mais facilidade em dobrar do que simplesmente um ator”.

No seguimento desta importância da escuta e da atenção ao produto que é proposto aos dobradores, apresento agora a sua opinião relativamente a uma particularidade não tão

comum para um ator: contracenar sem contracena. A Marta explica que gravou quase sempre com a voz original da contracena e que era, realmente, “estranho”, mas que acabou por se habituar. O facto de estarem sozinhos em cabine, fazia com que sentissem mais liberdade para adotar uma expressão corporal que facilitasse as inflexões e a intenção das intervenções. O Gonçalo confessa que “contracenar sozinho pode ser uma coisa muito ingrata, porque estás a contracenar com o original e, às vezes, neste caso não, mas dobra-se em cima de um produto já dobrado”. Quando o ator se sente mais à vontade com a equipa, acaba por pedir para colocarem a voz do que já tiver sido gravado, “para não se sentir tão sozinho”, assumindo que pode ajudar o facto de a língua ser mais familiar.

A língua pode, de facto, ser uma dificuldade, não só para o tradutor para dobragens, como para o próprio dobrador. *A minha irmã é um génio* é uma série iraniana. As línguas apresentam inúmeras diferenças, para além da óbvia que se resume à compreensão (ou não) de uma língua que nos é estrangeira. Cada idioma tem as suas características linguísticas que envolvem “questões *segmentais* e *prosódicas* como a aplicação da geometria de traços à identificação dos segmentos, a análise do acento da palavra e da estrutura interna da sílaba” (Viana, 1989, p. 183). Cada língua tem a sua personalidade, a sua forma de ser, de dizer, de viver e de ser ouvida e, acima de tudo, interpretada. Dobrar em cima de uma língua com um ritmo diferente do nosso é desafiante. Pior se torna quando não temos qualquer referência, como foi o caso da Marta e do Gonçalo ao dobrarem uma série em língua iraniana, com a qual sentiram, inevitavelmente uma grande distância entre a LP e a LC em questões como o batimento de boca e o ritmo da frase. Para eles, por vezes, as intervenções originais demonstravam-se mais longas do que a proposta de tradução em português.

Apesar disso, confirmam que, no geral, foi uma experiência bastante positiva. Relembrem, entre risos, os momentos particulares em que gravavam os *bloopers* – algo não tão comum num produto dobrado. A Marta exclama: “Eu sentia-me eu a gravar os meus próprios *bloopers*!” e o Gonçalo afirma:

A série era toda muito engraçada, mas a minha parte favorita eram realmente os bloopers, e, além disso, era a parte mais desafiante, porque estás a dobrar a naturalidade, não estás a dobrar um produto que se pretende sem erros. Estás a dobrar o erro, e isso é das coisas mais difíceis de dobrar: o erro.

(Gonçalo, 2023)

4.2.2 – O Tradutor

A série *My Sister Skipped a Grade* ou, em português, *A minha irmã é um génio*, apresentou-se como último projeto de tradução para dobragem em contexto de estágio, e única peça audiovisual que foi para o ar após a nossa proposta de tradução – todas as outras já haviam sido transmitidas e serviram simplesmente como “treino” para nós, estagiários de tradução.

Eu traduzi um episódio da série, *O Quarto* – o primeiro episódio da terceira temporada – , cuja tradução constitui parte dos Anexos deste relatório. Neste episódio, as irmãs Micase Moni partilham o quarto, por sugestão da mãe, que achou que seria uma forma de as filhas aprenderem a socializar uma com a outra. Se a Micas já sentia o seu espaço e o seu mundo ameaçado na escola, com a irmã mais nova sobredotada na sua turma, ter de partilhar o quarto com a mesma, tornou-se um desafio ainda maior – sem sucesso.

Ao traduzir uma peça que iria para o ar, tive a oportunidade de perceber realisticamente como é traduzir uma série para dobragem no mercado profissional. Tive acesso ao glossário da empresa relativo a este produto e ao ritmo de trabalho da equipa. Para além disso, pude contribuir para a decisão de tradução de nomes, sendo que a Bárbara pediu a cada um de nós para enviar uma lista com uma proposta de tradução dos nomes das personagens. Na tabela seguinte, é possível observar a proposta que enviei e os nomes que acabaram por ficar.

| Tabela 18- Proposta de tradução de nomes/nomes definitivos para a série <i>A minha irmã é um génio</i> | | |
|---|-----------------------------|--------------------------|
| NOMES ORIGINAIS | PROPOSTA DE TRADUÇÃO | NOMES DEFINITIVOS |
| Roni | Romi | Moni |
| Michal | Isabel | Micas |
| Udi | Iuri | Iuri |
| Dan | Dé | Dani |
| Mali | Amália | Amália |
| Smadar | Marta | Marta |
| Bachar | Gaspar | Gaspar |
| Hadas | Ana | Aida |
| Kobi | Toni | Tobi |
| Coral | Carol | Concha |

Depois da minha proposta de tradução do episódio em questão, a tradução seguiu para a revisão já habitual da Bárbara e a equipa de tradução da Buggin Media (Bárbara Silveira, Frederico Quintela e Marina Tavares) responsabilizou-se pela tradução definitiva desse e de todos os outros episódios da série.

Neste subcapítulo, pretendo descrever um pouco do processo de tradução para dobragem, com base na minha experiência profissional, em testemunhos que ouvi ao longo da minha (ainda) curta carreira como tradutora e em materiais bibliográficos.

O processo de tradução para um tradutor audiovisual que trabalhe por conta própria tem o mesmo início que todos os outros trabalhos *freelancer* têm: há um contacto entre o profissional e a entidade que requisita os serviços. Assim, é frequente (e útil) que um tradutor *freelancer* reúna vários contactos, para poder obter um maior fluxo de trabalho, uma vez que é independente e pode trabalhar para diferentes empresas ao mesmo tempo.

Para além do tradutor e da tal entidade, que normalmente se configura, por exemplo, numa agência para dobragens – como é o caso da Buggin Media –, está, no topo da cadeia, o cliente. Estes clientes podem ser “produtoras, cadeias televisivas, empresas de publicidade (...)” (Ibanez, 2015). Suponhamos que eu tinha sido contratada pela Buggin Media para fazer a tradução da série *A minha irmã é um génio*. Eu seria a tradutora, a Buggin Media seria a entidade requisitante e o cliente seria a SIC.

Uma vez combinados valores, prazos e conteúdos a traduzir, os ficheiros são enviados ao tradutor. Estes ficheiros consistem, idealmente, no guião original²², no vídeo a traduzir, no glossário referente à série (se já existir) e nos parâmetros de cliente. Como já foi referido, nalguns casos, a empresa pode não ter um guião disponível ou pode ter-lhe sido disponibilizado um guião incompleto.

Assim, começa então o processo de tradução e adaptação de um texto para ser dobrado. “A tradução também pode ser vista como leitura e interpretação” (Rozenfeld & Faria, 2015, p. 148). Se por um lado sabemos que os verdadeiros intérpretes desta área não somos nós, tradutores, por outro, será que não temos também o dever (e o direito) de o sermos, em parte?

²² Por vezes, não recebemos o guião original e sim um guião traduzido para inglês, como foi o caso da série iraniana *My Sister Skipped a Grade*.

O estágio de tradução da Buggin Media, atualmente, oferece a possibilidade de os tradutores terem uma experiência “de cabina”. Este processo consiste em ir a estúdio e dar voz a uma personagem. Na minha opinião, esta vivência “do outro lado” é absolutamente essencial para o próprio exercício de tradução, porque oferece uma outra perspectiva do que é a Dobragem e alerta-nos para elementos importantes que podem facilitar o trabalho do dobrador na sua *performance*, uma vez que manter um bom ritmo de dobragem é essencial em estúdio.

Depois da fase de tradução e adaptação de um texto para dobragens, segue-se o momento de revisão. Esta deve ser feita pelo próprio tradutor, numa primeira fase, e refere-se não só à revisão lexical e ortográfica, mas também à revisão em termos de *timecodes*, quando os há, ou seja, de entradas e saídas da fala, e em termos de quantidade de falas e reações. O tradutor deve ser coerente em relação ao número de reações e falas, relativamente, em último caso, ao vídeo. Para além disso, é importante para o tradutor rever o seu trabalho e perceber se concorda realmente com as decisões que tomou ou se haverá melhores soluções.

“A revisão é a análise de uma tradução em termos da sua adequação à finalidade acordada, através da comparação entre os textos de partida e de chegada e da realização de correções, se necessário.” (Revisão de traduções, s.d.)

Tal como qualquer outro trabalho beneficiaria de uma revisão exterior, também na tradução esta ação é essencial e recorrente. Ou seja, o trabalho de “revisor” é, efetivamente, uma tarefa que uma pessoa, para além do tradutor, assume. Esta pessoa deve estar a par de todo o contexto da peça a ser traduzida, para além das línguas e culturas de partida e de chegada. Normalmente, tem acesso ao vídeo, ao glossário e ao texto traduzido.

Durante o estágio, tive a oportunidade de experienciar a função de revisor e foi bastante desafiante. É necessário encontrar um equilíbrio entre o que achamos que realmente deve ser alterado, e o que é, de facto, só uma opinião ou uma questão de gosto pessoal.

(...) Da mesma forma como os tradutores precisam respeitar os autores, os revisores precisam respeitar os tradutores. As interferências [por parte do revisor] só devem acontecer quando houver erro de tradução, intervenção indevida no conteúdo ou no estilo ou construções erradas de frases.

(Bastianetto, 2004, citada por Vieira, 2011, p.2)

Feita a revisão interna e externa, o guião segue para estúdio. Isto não significa que o texto está estanque. No seguimento da partilha de Bomba (2020) aos seus alunos, já aqui citada, este admite ainda que “o texto é uma ferramenta do nosso trabalho, precisa de manutenção” (p. 87). Isto demonstra que o texto é realmente um elemento moldável e alterável. A questão que eu coloco é: até que ponto há a liberdade de, em estúdio, alterar um texto trabalhado por um tradutor?

O Gonçalo e a Marta (2023) confirmaram que na Buggin Media, se houvesse alguma coisa que toda a equipa (dobrador, técnico e diretor de atores) concordava em alterar, a equipa de tradução era chamada a estúdio para dar apoio nessa alteração, ou propor, eventualmente, uma alternativa. Quando a equipa de tradução não estava disponível e, também, com o intuito de agilizar o trabalho em estúdio, a própria diretora de atores (neste caso, a Susana Farrajota) assumia esse papel, pontualmente.

A partir da conversa com a Marta e o Gonçalo, posso apontar dois elementos presentes nas traduções para dobragem que vão ao encontro do trabalho do dobrador: as **reações** e a **pontuação**.

Como já foi referido no terceiro capítulo, é muito frequente encontrarmos “**(reação)**” num guião traduzido. Este parêntesis assinala, obviamente, uma reação que a personagem tem no vídeo. Partilhei com os dobradores que, muitas vezes, na qualidade de tradutora, sinto dúvidas se coloco um genérico “reação” ou se posso especificar a reação (p.e.: “suspira”) e quis saber o que lhes é mais útil, em estúdio.

A Marta comentou que, durante o trabalho, lhe aconteceu encontrar a indicação “(reação)” e ficar à espera ou à procura de uma reação que não conseguiu identificar. Nem ela, nemo técnico em estúdio. Desta forma, “talvez tivesse ajudado dizer: a reação é isto” (Marta, 2023). O Gonçalo acrescentou ainda que, por ser o tradutor a inserir a reação, ou seja, não

vem no guião original, muitas vezes acabam por colocar mais reações do que as que são audíveis ou perceptíveis. “Muitas vezes há realmente uma boca que abre, ou a pessoa põe a boca em descanso, isto também acontece na vida, mas isso não quer dizer que eu vá continuar a falar” (Gonçalo, 2023).

Relativamente à especificação da reação, ambos concluíram que depende dos casos. Numas vezes, admitem que saber qual é a reação que vem no fim da frase pode ser benéfico para influenciar a inflexão da frase desde o seu início. Noutras vezes, sentem que o facto de ter apenas a indicação de uma reação genérica faz com que estejam obrigatoriamente mais ligados ao vídeo e ao conteúdo original, de forma a imitá-lo o máximo possível.

Na minha proposta de tradução do episódio *O Quarto* da série *A minha irmã é um génio*, noto, hoje, que optei por especificar a maior parte das reações, como se pode observar nos exemplos seguintes.

| Tabela 19 - Proposta de apontamento de reações na série <i>A minha irmã é um génio</i> | |
|---|--|
| TIMECODES | APONTAMENTO DE REAÇÃO |
| 00:01:26:24 - 00:01:32:07 | (grito) Foi só um sonho. (respiração ofegante) |
| 00:10:27:23 - 00:10:38:08 | (suspiro) Desculpa. |
| 00:15:04:20 - 00:15:08:00 | (riso irónico) Quem? O Dinis? |

Outro ponto onde o tradutor pode facilitar a interpretação do dobrador é, precisamente, nas escolhas de **pontuação**. Num texto para ser interpretado, ou seja, num texto cujo propósito será a oralidade, muitas vezes a vírgula pode insinuar a necessidade de uma respiração, uma pausa, uma suspensão, que seja. Apesar disso, nem sempre quando lemos um texto fazemos as pausas ou o ritmo da frase consoante a pontuação. Em contexto de dobragens, sempre me questioneei se a pontuação poderia influenciar positiva ou negativamente o trabalho do dobrador, e, principalmente, a sua rapidez de leitura e de interpretação de texto.

“Como temos de acompanhar a boca o máximo possível, o jogo de olhos é sempre texto e ecrã, e a intenção é ser uma coisa rápida.”, comentou o Gonçalo (2023). “Sinto que às vezes as traduções vêm como se fossem um texto literário e não são, estamos a falar de oralidade, e traduzir para a oralidade é diferente”. Suponho que não se trate de escrever tudo sem pontuação, pois isso poderia também dificultar o trabalho de leitura, mas

encontrar um equilíbrio e assumir, inevitavelmente, um pouco da nossa própria interpretação enquanto tradutores/dobradores de *backstage*²³. A tabela 19 apresenta alguns exemplos de como tentei utilizar a pontuação a favor da interpretação e do ritmo da oralidade.

| Tabela 20 - Proposta de pontuação na série <i>A minha irmã é um génio</i> | |
|--|------------------------------|
| TIMECODES | PROPOSTA DE PONTUAÇÃO |
| 00:01:10:14 - 00:01:12:15 | Mas... Tu estás aqui? |

Constato que, mais uma vez, podemos realçar esta fase de adaptação²⁴, uma das mais importantes na tradução para dobragem. É importante que se adapte o texto para um discurso que seja acessível ao dobrador, num contexto em que ele tenha de o decorar rapidamente e sem entraves, pois isso irá ao encontro do verdadeiro propósito de um texto para dobragem: um texto que apresente uma oralidade natural e realista, quando interpretado.

Ainda neste sentido, gostaria de apresentar um conceito que constitui uma estratégia de tradução amplamente reconhecida e discutida na literatura: a **domesticação**.

Antoine Berman foi tradutor do alemão e espanhol e filósofo, crítico textual e teórico da tradução. Os seus estudos fizeram com que se tornasse uma das figuras mais importantes dos estudos modernos da tradução e focaram-se maioritariamente em duas temáticas coligadas: estrangeiro e estranho. Com a tradução de Lawrence Venuti, *Translation and the trials of the foreign* é um ensaio na obra de Berman (1985): *L'Épreuve de l'étranger* (O teste, a prova, o desafio do estrangeiro). Heidegger – um filósofo e escritor alemão –, usou, primeiramente, a expressão que veio a ser o mote de Berman para esta obra: a tradução como experiência do estrangeiro. Heidegger usou esta expressão relativamente à tradução de Sófocles por Holderlin – um escritor alemão. Podemos ver o ato de tradução como uma experimentação do estrangeiro através de duas direções não contrárias:

Heidegger elogia Holderlin por ter acentuado a estranheza da obra clássica ao invés de a ter atenuado ou cancelado para facilitar a LC. A natureza do TP mantém-se no TC ainda que o torne estranho, estrangeiro.

²³ Termo relativo ao que se passa fora de cena, “atrás das câmaras”.

²⁴ Conceito desenvolvido na secção 2.4.

Ao mesmo tempo, apresenta a imagem de uma desenraização: a língua é retirada do seu próprio solo para ser plantada longe de si mesma – noutra solo, no solo da LC. Podem surgir revelações que até então, no seu *habitat* natural, não eram visíveis. Pode revelar a sua essência velada.

Através de um excerto de Foucault, um teórico francês, são apresentados dois métodos de tradução, estes sim um pouco contrários entre si:

- 1- Aceitabilidade – estratégia de domesticação que faz prevalecer a fluência do texto traduzido.
- 2- Adequação – estratégia que respeita a LP e a CP e dá visibilidade ao autor. Quando aplicado este procedimento, o tradutor chega a um entendimento entre as línguas de partida e de chegada.

Em Portugal, na tradução para dobragens, com um público-alvo maioritariamente infantojuvenil, é importante esta ideia de retirar a língua de partida do seu solo para a adaptar, domesticar e trazer para a língua e para a cultura de chegada. Quero apontar um caso muito notório de uma domesticação relativamente à cultura portuguesa: o sotaque da personagem Shrek, na versão traduzida do filme de animação homónimo, *SHREK*, produção original da PDI/Dreamworks (2001).

Este filme, que faz parte do repertório tão conhecido de filmes de animação dobrados, apresenta, em português, na voz de José Jorge Duarte, um ogre com um sotaque idêntico ao que podemos ouvir em Viseu, no nosso país. Logicamente, o Shrek norte-americano, dobrado pelo ator Mike Myers, não terá optado por um sotaque da Beira Alta. Optou, porém, também por uma diferença interpretativa, com um sotaque escocês. Na tabela 20, é possível analisar uma tradução e adaptação de uma expressão muito típica do calão irlandês para uma expressão muito típica do calão português.

| Tabela 21 - Tradução de uma expressão calão no filme <i>Shrek</i> | |
|--|--|
| EXPRESSÃO IRLANDESA | EXPRESSÃO PORTUGUESA |
| Can't we just settle this over a <i>pint</i> ? | Não querem resolver isto com uma <i>bejeca</i> ? |

Antes de passar para o próximo exemplo, deixo como curiosidade que a legendagem desta cena na plataforma Netflix é a seguinte: “Não podemos resolver isto/com umas canecas?”.

Apesar de estar adaptado e de ser uma forma de o dizer em português, é sempre mais generalizado do que o que deve ser na dobragem.

Ainda neste enquadramento, gostaria de apresentar mais um caso de como a adaptação é importante para uma dobragem bem-sucedida. A tabela 21 contém o exemplo de uma tradução que adotou uma expressão muito direcionada para um público-alvo específico, símbolo de uma oralidade atual e casual. Muitas vezes, na tradução, quanto mais simples, mais real se torna. Se o público-alvo é infantojuvenil, porque não utilizar palavras que o público-alvo comumente utiliza? Não se torna também mais fácil para um dobrador encarnar um texto adaptado às circunstâncias?

| Tabela 22 - Proposta de tradução de expressão em <i>My Sister Skipped a Grade</i> | |
|--|-------------------------------|
| EXPRESSÃO EM INGLÊS | EXPRESSÃO EM PORTUGUÊS |
| Good. | Fixe. |

Apesar disso, tudo depende do cliente. A Marta comenta que ao longo do processo de dobragem da série *A minha irmã é um génio* percebeu que a expressão “okay” é totalmente evitada e apenas aplicada em casos de planos muito fechados, com aproximação na boca da personagem, quando não dá mesmo para substituir, pois o batimento de boca ia ser demasiado notória. O Gonçalo acrescenta, porém, que, “o mercado está a evoluir nesse sentido” e que “há cada vez mais liberdade para introduzir certas expressões como ‘ya’ ou ‘fixe’”.

Conclusão

Chegámos ao fim da nossa história. Uma história que, para mim, foi muito feliz. Não estou emocionada ainda, confesso, por saber que me esperam dias de revisão, alterações e um inevitável *stress*. Mas, ao pensar em toda a viagem que foi este curso, esta história na Tradução que, apesar de estar a concluir, acaba de começar, sinto um aperto no estômago.

Primeiro, tive a sensação de que ia beneficiar com o curso de Mestrado em Tradução na Faculdade de Letras. Afinal, “não queria ser adulta já”. O que seguiu foram anos (e anos!) de um crescimento pessoal, intelectual e profissional bonito e enriquecido por todos os fatores exteriores, todas os seminários a que assisti, todos os desafios que me confiaram e todas as pessoas, colegas, amigos, docentes e orientadoras (no mais íntegro sentido da palavra) que me acompanharam com carinho e paciência. Fosse esta outra página de agradecimentos e enchia-a, num só *frame*.

A minha experiência de estágio, que descrevo neste relatório, foi o culminar de todo este processo. Gostaria de louvar, uma vez mais, o empenho com que toda a equipa da Buggin Media nos recebeu e guiou. A única aprendizagem que acrescentaria e que vejo que me faz falta hoje, enquanto *freelancer* no mercado profissional, era a de perceber e conhecer valores de mercado e de como fazer orçamentos para cada uma das vertentes. Agora que escrevo e constato, tomo a decisão de que vou fazer esta partilha com a minha orientadora Bárbara Silveira.

Infelizmente, não tenho referência bibliográfica para o que se segue. Não estou certa se oli ou ouvi, mas creio que possa ter sido comentado em contexto de estágio. De qualquer forma, gostava de deixar aqui esta partilha: a Dobragem é uma área particular de Tradução que não passa só pelo tradutor e pelo leitor, ou destinatário.

A Dobragem é uma área de tradução que vive e que respira a partir de várias pessoas, várias visões, várias vozes. É uma arte que passa por tantos e desagua nos olhos, nos ouvidos e na perceção de um público que, em princípio, acredita no Pai Natal. Essa, para mim, é a maior magia de todas. Sinto-me grata e muito honrada por poder estar neste mundo, seja de que lado for.

Aquando das sondagens e de conversas casuais, percebi que toda a gente se posicionou taxativamente numa posição contra ou a favor das Dobragens, sendo que a maior parte

estava contra. O ator Gonçalo Lima mostrou-me uma nova perspectiva: é importante termos o poder de escolha e o nosso mercado de Dobragens tem, realmente, muita qualidade. Pode coexistir. Deve.

Acima de tudo, quero aproveitar para realçar o inacreditável e incansável trabalho dos atores portugueses, face a toda a conjuntura político-económica do nosso país. É importante termos cada vez mais consciência da importância que os profissionais desta área têm na nossa cultura e de tudo o que nos dão, muitas vezes, com condições precárias.

O compromisso entre um ator dobrador e um tradutor é crucial e completamente indispensável. É essencial que estas duas áreas se cruzem cada vez mais e que tanto uma como outra tenham perceção do que é viver de cada lado da cabine. São duas profissões muito corajosas e valiosas, que eu admiro e respeito.

No prefácio do livro que me apoiou bastante ao longo deste relatório, *A Falar para o Boneco*, de Mário Bomba (2020), Diogo Morgado diz o seguinte: “Será talvez das primeiras coisas que, em crianças, instintivamente fazemos para invocar as personagens do nosso imaginário” (p.13). Se pudesse pedir um desejo a uma estrela, pedia que continuássemos sempre a alimentar o nosso instinto, que nos mantivéssemos sempre conectados com o nosso imaginário, que deixássemos viver a Dobragem. Sempre.

Fim.

Referências Bibliográficas

Amberscript. (2023) *The advantages and disadvantages of dubbing*. Retirado de: <https://www.amberscript.com/en/blog/advantages-and-disadvantages-of-dubbing/>

Bastin, G. L. (2011). Adaptation. Em G. S. Mona Baker, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 3-6). Retirado de: [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge Encyclopedia of Translation Studies 2nd ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Berman, A. (1985). *Translation and the trials of the foreign*. Retirado de: <https://pt.scribd.com/doc/214821625/Antoine-Berman-Trials-of-the-foreign>

Bomba, M. (2020) *A Falar para o Boneco – O manual de dobragens de vozes para desenhos animados*. Lisboa: Lisbon Internation Press.

Bosseaux, C. (2018) Investigating dubbing – Learning from the past, looking to the future. Em L. Pérez-González, *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (p.13). Retirado de: [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge Encyclopedia of Translation Studies 2nd ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Candeias, A., & Simões, E. (1999). *Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso*. Retirado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/129515779.pdf>

Centro de Tradução de Organismos da UE. (s.d.). *Revisão de Traduções*. Retirado de: <https://cdt.europa.eu/pt/revision-translations>

Chaume, F. (2007). Dubbing Practices in Europe: Localisation Beats Globalisation. Em *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6. Retirado de: <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.188>

Chaume, F. (2018). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1. (pp.40-63). Retirado de: <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.43>

Chorão, G. (2013). *A Dobragem em Portugal: Novos Paradigmos na Tradução Audiovisual*. Vigo.

Díaz-Cintas, J. (1999). *Dubbing or subtitling: The eternal dilemma, Perspectives: Studies in Translatology*. Retirado de Research Gate: <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961346>

Díaz-Cintas, J. (2003) Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés – Español. Barcelona: Ariel España.

Dwyer, T. (2005). Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*. Retirado de: <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/143/85>

Gama, B.N. (2014). *Linguagem (ou registo) formal e informal*. Retirado de: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/linguagemregisto-formal-e-informal/32750#>

Gaudreault, A., & Barnard, T. Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation. *Film History*, pp. 81-94. Retirado de Research Gate: https://www.researchgate.net/publication/259734023_Titles_Subtitles_and_Intertitles_Factors_of_Autonomy_Factors_of_Concatenation

Ibanez, F. (2015). *7 Conselhos sobre a Tradução Técnica*. Retirado de Alphatrad Portugal: <https://www.alphatrad.pt/noticias/7-conselhos-traducao-tecnica>

Ibanez, F. (2015). *Segredos da tradução para a dobragem*. Retirado de Alphatrad Portugal: <https://www.alphatrad.pt/noticias/traducao-para-a-dobragem>

International Organization for Standardization. (s.d.) *Termos e definições que associam qualidade à tradução*. Retirado de: <https://blog.apportugal.com/pt/iso-17100-terminos-e-definicoes-que-associam-qualidade-a-traducao>

International Organization for Standardization. (2015). *Translation services — Requirements for translation services*. (ISO 17100:2015). Retirado de: [ISO 17100:2015 - Translation services — Requirements for translation services](#)

Leiderfab, L., & Gonçalves, L. (2019). *Dobrar o cabo das legendas*. Retirado de Expresso 50: <https://expresso.pt/cultura/2019-07-07-Dobrar-o-cabo-das-legendas>

Loghin, D. (2018). *Audiovisual Translation: dubbing or subtitles?* Retirado de Terminology Coordination European Parliament DG TRAD: <https://termcoord.eu/2018/05/audiovisual-translation-dubbing-or-subtitles/>

Machado, I. (2016). *Lugar da tradução intersemiótica na comunicação intercultural*. Revista USP. (pp.157-168). Retirado de: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p157-168>

Matkivska, N. (2014). *Audiovisual Translation: Conception, Types, Characters' Speech and Translation Strategies Applied*. Em *Studies about Languages*. Retirado de: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.25.8516>

Mejías-Climent, L. (2021). *Between audiovisual translation and localization – The case of Detroit: Become Human*. Em *Empirical Studies in translation and discourse*. Berlin: Language Science Press. Retirado de: https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/48441/1/external_content.pdf

Murch, W. (1992). *In the blink of an eye: A perspective of film editing*. Retirado de: [https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Walter%20Murch%20-%20In%20the%20Blink%20of%20an%20Eye%20Revised%202nd%20Edition%20\(2001%2C%20Silman-James%20Pr\).pdf](https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Walter%20Murch%20-%20In%20the%20Blink%20of%20an%20Eye%20Revised%202nd%20Edition%20(2001%2C%20Silman-James%20Pr).pdf)

Paiva, A.B. (2014). O Estatuto do(a) Tradutor(a) de Literatura Infantil: O Caso das Traduções Portuguesas de Roald Dahl. Retirado de: <http://hdl.handle.net/10362/13511>

Pereira, P.H. (2014). *Uma hipótese de democratização cultural: a dobragem audiovisual*. Retirado de Repositório do Iscte: <http://hdl.handle.net/10071/8823>

Pereira, R. C. (2019). *Será um unicórnio? Será um dragão? Não, é o maravilhoso mundo das dobragens*. Retirado de TSF – Rádio Notícias: <https://www.tsf.pt/sociedade/sera-um-unicornio-sera-um-dragao-nao-e-o-maravilhoso-mundo-das-dobragens-10804313.html>

Perez-Gonzales, L. (2009). Audiovisual translation. Em G. S. Mona Baker, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. (pp.13-20). Retirado de: [https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge Encyclopedia of Translation Studies 2nd ed.pdf](https://ssu.elearning.unipd.it/pluginfile.php/422897/mod_folder/content/0/Routledge_Encyclopedia_of_Translation_Studies_2nd_ed.pdf)

Picareta, S. (2009). *A realidade das dobragens em Portugal*. Retirado de: <https://www.publico.pt/2009/12/03/culturaipilon/noticia/a-realidade-das-dobragens-em-portugal-1412451>

Pinheiro, L. C. (2006). *Dublagem de filme estrangeiro pode tornar-se obrigatória*. Retirado de Câmara dos Deputados – Agência Câmara: <https://www.camara.leg.br/noticias/87094-dublagem-de-filme-estrangeiro-pode-tornar-se-obrigatoria/>

Prada, F.d. (2005). *Hiperónimos e hipónimos + holónimos e merónimos*. Retirado de Ciberdúvidas da Língua Portuguesa: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/hiperonimos-e-hiponimos--holonimos-e-meronimos/14453>

Público (2023). *O mundo digital, entre o excesso de informação, a desinformação e a banalização da informação*. Público – Ao vivo. Retirado de: <https://www.publico.pt/aovivo/detalhe/mundo-digital-excesso-informacao-desinformacao-banalizacao-informacao-378>

Remael, A. (2010)- *Handbook of Translation Studies Online – Audiovisual Translation*. Retirado de John Benjamins Publishing Company:
<https://benjamins.com/online/hts/articles/aud1>

Rozenfeld, M.C., & Faria, C. C. (2015). *Leitura, interpretação e Transcrição: Concepções do ato tradutório entre estudiosos da filosofia alemã*. Retirado de:
https://www.researchgate.net/publication/350298022_Leitura_interpretacao_e_transcricao_concepcoes_do_ato_tradutorio_entre_estudiosos_da_filosofia_alema

Saramago, J. (2002). *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho

Szarkowska, A. & Wasylczyk, P. (2018). Five things you wanted to know about audiovisual translation research but were afraid to ask. *Journal of Audiovisual Translation*. (pp.8-25). Retirado de: <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.41>

Viana, E. A. (1989). Ainda sobre o acento e o ritmo em português Em *Actas do IV Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: APL. Retirado de:
<https://apl.pt/wp-content/uploads/2017/12/1998-14-1.pdf>

Vieira, E. V. (2011). *Sobre os desafios e os limites da legibilidade da Tradução: a tarefa do revisor de textos traduzidos*. Retirado de: https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/vertentes/v.%2020.%20n.%201/Erika_Vieira.pdf

Wiki Dobragens Portuguesas (s.d.). *A minha irmã é um génio*. Retirado de:
https://wikidobragens.fandom.com/pt/wiki/A_Minha_Irm%C3%A3_%C3%A9_Um_G%C3%A9nio







Xavier, C. D. (2009). *Esbatendo o tabu: estratégias de tradução para legendagem em Portugal*. Retirado de:
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1974/1/ulfl078315_tm.pdf

Anexos

Anexo 1. Glossário com imagens da série *No good Nick*.

- Desenvolvido por mim em contexto de estágio.

| Tabela 23 - Anexo 1, Glossário <i>No Good Nick</i> | | | |
|--|-------------------------|------------------------|--|
| No Good Nick (trad: O Segredo de Nick) é uma série live-action que conta a história de uma rapariga de 13 anos cheia de segredos. | | | |
| EPISÓDIO | TÍTULO TRADUZIDO | TÍTULO ORIGINAL | RESUMO |
| Temporada 2 – Episódio 1 | O trabalho no banco | The Bank Job | Ed leva as filhas para conhecerem o seu trabalho no banco. A Nick está muito interessada porque precisa de dinheiro para dar à máfia e salvar o pai. |
| FOTOGRAFIA | ID TRADUZIDO | ID ORIGINAL | INFO |
|  | Nick (Nicole) | Nick (Nicole) | Personagem principal |
|  | Tony | Tony | Pai biológico da Nick |
|  | Ed | Ed | Pai adotivo da Nick |

| | | | |
|---|-----------------------------|---------------------------------|---|
|  | Liz | Liz | Mãe adotiva da Nick |
|  | Molly | Molly | Irmã adotiva da Nick |
|  | Jeremy | Jeremy | Irmão adotivo da Nick |
|  | Dorothy | Dorothy | Assistente social (está feita com a Nick) |
|  | Helen Louis (Sra. Louis) | Helen Louis | Chefe do banco onde trabalha o Ed |
|  | Sra. Chang | Miss Chang | Cliente do banco |
| FORMAS DE TRATAMENTO | FORMAS DE TRATAMENTO | FORMAS DE TRATAMENTO | FORMAS DE TRATAMENTO |
| Nick <-> pais adotivos e pai biológico – tu (Nick trata os pais biológicos pelo nome próprio) | Nick para Sra. Louis – você | Liz e Jeremy <-> Dorothy – você | Ed para chefe – você |

Anexo 2. Sondagens retiradas da plataforma Instagram



Figura 6 – Anexo 2: Imagem publicada no Instagram para sondagem (1)



Figura 7 – Anexo 2: Imagem publicada no instagram para sondagem (2)

Anexo 3. Transcrição da conversa com os atores Marta Lopes Correia e Gonçalo Lima e documentos de autorização de ambos.

BEATRIZ

Então, antes de mais, queria agradecer-vos muito por terem alinhado nisto. Espero não vos tirar muito tempo e espero que seja uma conta tranquila. Vai ser. Vou explicar mais ou menos o que é que se passa. Eu estou a acabar o Mestrado em Tradução, na Faculdade de Letras, e vou entregar o relatório de estágio em setembro. Eu fiz estágio na Buggin Media – empresa com a qual vocês trabalharam. A minha série é especificamente sobre a tradução para a dobragem. O meu objetivo seria conseguir fazer um contraponto ou perceber como é que dentro das dobragens, a tradução e a dobragem em si se podem conjugar. Todo o meu trabalho se baseou em bibliografia relativa à parte de Tradução e agora gostava muito de ter um testemunho da vossa experiência enquanto dobradores.

Eu traduzi um episódio da série *A minha irmã é um génio* em contexto de estágio. O episódio que a traduzi foi o primeiro episódio da terceira temporada, chama-se *O Quarto*, porque as irmãs Micas e Móni estavam a partilhar o quarto. Esse episódio começa com a Micas a sonhar com o Gonçalo, e, logo a seguir, ela acorda e discute com a irmã, para variar. Eu gostava de saber, **Marta, como foi contracenar sozinha?** No sentido em que estás sozinha na cabine. É que só no início deste episódio tiveste cenas de amor, cenas de raiva, cenas instrospectivas,... Como é gerir estares a contracenar com uma imagem gravada, em que muitas vezes, suponho eu, pode acontecer de a outra voz ainda não estar dobrada?

MARTA

Eu nunca fiz com a voz do Gonçalo, por exemplo. Fiz sempre com a voz do Dinis. Eu acho que como nunca tinha dobrado nada, quando cheguei à terceira temporada, já estava mais habituada. Mas eu olhava para o Dinis e pensava “é um miúdo giro” e ia por aí, como se eu fosse realmente a Micas, e tivesse uma paixão pelo Dinis – tentava fazer com que isso transparecesse na minha voz.

BEATRIZ

E ao estarem sozinhos na cabine, sentem-se mais à vontade, em termos de expressão corporal, por exemplo?

MARTA

Olha, falando por mim, sim, senti-me mais à vontade. Ninguém me estava a ver, ou a julgar. Senti-me com liberdade para me expressar. Eu usava o corpo para influenciar a voz.

GONÇALO

Sim, a tua expressão corporal também vai influenciar as intenções e as próprias inflexões, sendo que nos tentamos sempre aproximar ao máximo das do original. Mas, puxando um bocadinho atrás, estar a contracenar sozinho pode ser muito ingrato porque estás a fazer a versão portuguesa, mas estás a contracenar com a voz do original, ou, às vezes, neste projeto não, mas já estás a dobrar por cima de uma dobragem. Então, às vezes, em coisas específicas ou quando tenho essa liberdade e esse à-vontade com os técnicos, até faço um exercício para não me sentir tão sozinho e peço para porem as vozes em português, só para uma pessoa sentir que há qualquer coisa. Já é um bocadinho mais familiar e aí já tens mais contracena, apesar de ser só com a voz. Mas é um trabalho muito “solitário”, no máximo tens ali três pessoas: o técnico, o diretor e o ator.

BEATRIZ

É engraçado falarem no “familiar”, porque, nesta série então, que é uma série iraniana, deve ser muito estranho porque não nos é minimamente familiar. No inglês, conseguimos apanhar as coisas. Pelo menos para mim, enquanto tradutora, foi muito mais complicado. Eu traduzi com o vídeo original com legendas em inglês e com um guião em inglês. Ainda assim, a questão de sincronia, de movimentos e de batimentos de boca, eu tinha de me seguir pelo vídeo, e isso para mim foi mesmo estranho. Para vocês, essa questão da sincronia, por ser uma língua estranha, também pode influenciar?

MARTA

Muito. Eu como nem sequer tinha escola de Dobragem, fiquei ali meio... Às vezes, tinha de dizer três palavras e ela mexia a boca em dois batimentos e eu ficava... Sim, foi difícil. Muitas vezes ficava horas numa fala com a Susana a dirigir porque depois já não ia bater certo, não ia fazer sentido, sim. Isso eu achei muito difícil.

GONÇALO

Eu acredito que seja bem mais complicado quando é a primeira vez. Porque tens toda a envolvente do que já é, por ser uma dobragem: muita coisa a acontecer ao mesmo tempo. Ainda para mais, numa língua tão estranha. Foi a primeira vez que eu dobrei com uma língua que não entendo minimamente. Já tinha dobrado com francês, com espanhol, com inglês, ... Até algumas coisas em alemão que eu não entendo, mas a pessoa segue ali algumas coisas. Mas... foi a primeira vez em que me deparei com uma situação mesmo mesmo fora. E é muito engraçado como uma tradução realmente bem feita, e mesmo a parte da adaptação, pode ser muito bem conseguida. Por exemplo, eu lembro-me de a Susana me ter explicado porque é que o Dinis era Dinis. Era porque, em termos de boca, era o som mais aproximado no português para o... como é que era o original?

BEATRIZ

Idish, qualquer coisa assim.

GONÇALO

Exatamente. Por isso, em termos de boca, acho que isso é que é interessante. Encontrares um som que naquela boca faça imenso sentido, mas na língua em que tu estás.

BEATRIZ

Agora imagina, nós sozinhos a traduzir feitos malucos a repetir: Dinis, Dinis, Dinis. À procura do som ideal. E Dinis até foi rápido, é mais ou menos previsível.

GONÇALO

A Micas também tinha um nome estranho. Mical, ou assim uma coisa. Pronto, aí, lá está, já é um compromisso. Pronto, tens um som que é cá para trás, um “s”, mas tens um “l” no original. À partida não se vai ver grande coisa da língua. Isso são aqueles pormenorzinhos.

MARTA

Eu que não tenho muita experiência nisso, eu, pelo menos, ia pelos técnicos, pelo que eles estavam a dizer. Acredito que aquilo seja mesmo difícil. Às vezes havia coisas de... sei lá... ela dizer três ou quatro palavras e estar traduzido para “talvez”.

GONÇALO

Por isso é que eu acho que este trabalho que a Beatriz estava a dizer é mesmo muito importante. Acho que, na Dobragem, as pessoas não podem ser só tradutores. Acho que têm de ser aquilo que a própria Buggin chama: “traduadadores”, ou uma coisa assim semelhante. Acho mesmo importante que estás duas coisas se juntem, precisamente por isso, para evitar ter uma boca que abre duas vezes e que no português nós temos de dizer quatro palavras.

BEATRIZ

Quando vocês encontram essas dificuldades na tradução, vocês mudam em estúdio? Isso acontece?

MARTA

Sim. Também acontecia de o técnico falar para a tradução. Só mesmo se não der, é que mudávamos nós.

GONÇALO

Sim. No caso de haver direção, e aqui havia a Susana, normalmente os diretores têm carta branca para fazer alterações. Seguindo sempre os regulamentos, porque há palavras que não se podem mudar, ... Há tudo isso, que tu sabes. O glossário, ou não sei como é que chamam. Para cada série, há sempre um elenco de palavras. Imagina, quando é um produto que vai implicar ter *merchandising*, há coisas que não podes alterar, porque no mundo inteiro vai ser aquele nome. Portanto...

BEATRIZ

Ou questões que já apareceram noutra episódio.

GONÇALO

Sim! E às vezes o problema de ser mais do que uma pessoa a traduzir é esse. Por exemplo, tens uma cena num episódio, e no episódio seguinte tens um *recap* do episódio e a tradução já vem diferente. Nem todos os estúdios têm o *modus operandi* de ir repicar esses *takes*, porque às vezes na edição também não vão caber, então faz-se em sala outra vez. E isso também dificulta. Até porque eu acho que é importante que a própria pessoa que esteja a fazer a parte da tradução fique mesmo dentro do universo. E com todas as coisas

que vá recebendo daqui e dali, ela própria pode melhorar o seu trabalho. Por isso é que acho que deve mesmo ser uma coisa circular e não hierárquica, ou assim. É ser um global para chegarmos todos a um produto com qualidade e que pareça, dentro do possível, o mais possível, que é mesmo falado naquela língua para a qual se está a dobrar.

BEATRIZ

Que é o objetivo das dobragens. É que as dobragens passem despercebidas.

MARTA

Mas também para ti foi logo um desafio, teres de traduzir iraniano.

BEATRIZ

Este foi o último projeto de estágio e foi o que eu gostei mais de fazer. Tive desafios de trocadilhos e tudo. E, por exemplo, quando traduzo do inglês para o português, por vezes tenho dificuldade, porque o português é muito mais comprido. Nesta, eu senti que o iraniano era muito mais comprido que o próprio português. Eles ficavam imenso tempo a dizer uma coisa que podíamos dizer, lá está, num “talvez”.

Em relação a esta questão de “passar despercebido” vocês sentem que quando vão a estúdio e têm uma tradução que não provoque muitos impasses, vocês sentem que é realmente bom para o vosso trabalho? Dá-vos liberdade, estabilidade?

GONÇALO

Sim, e eu até posso acrescentar que, para além de uma boa tradução em termos de ajuste das bocas, e tudo o mais, muitas das vezes, e para tornar o trabalho mais expedito, a pontuação é essencial. Essencial. Muitas vezes noto que é uma coisa que pode ser ligeiramente desleixada. Porque para nós que estamos a ouvir aquilo, e ouvimos uma vez, e está ali aquela vírgula... Se calhar, aquela vírgula faz todo o sentido naquela frase, mas vai implicar o ator a ter a intenção de que tem ali uma respiração. E se calhar essa respiração não existe, porque ele faz aquilo tudo de seguida.

BEATRIZ

Eu, por acaso, sempre tive um bocado essa questão, porque eu sinto que, quando nós traduzimos um texto para alguém dobrar... Acho que não estão tão em causa as questões... Claro que não vamos escrever tudo mal, mas não é um texto escrito. É um texto que tem de ser fácil e acessível para a pessoa que vai ter de ler no momento. E a questão da pontuação, é isso mesmo que estás a dizer...

GONÇALO

É que às vezes é muita informação. E como a intenção é tu acompanhares o máximo possível a boca. O jogo de olhos é o máximo possível: texto, ecrã. É suposto ser uma coisa rápida, e o texto é bom que seja uma ótima referência. E é engraçado que eu também às vezes sinto e que concordo contigo. Sinto que às vezes vejo traduções que parece que foram feitas para um texto literário, mas é diferente. Isto é para a oralidade. Eu talvez não digo “pelo que”... Sinto que nalgumas coisas há muita formalidade. Estamos a falar de oralidade. Nesta série então, era tudo pessoal jovem. Se bem que às vezes o cliente é mais difícil com essas coisas, porque não permite algumas utilizações de palavras e isso dificulta o vosso trabalho e o do diretor.

MARTA

Como, por exemplo, o “okay”. E a Micas dizia imensas vezes “okay”, e em iraniano era mesmo “okay”.

BEATRIZ

“Está bem”, já demora muito mais. E o “okay” já se diz imenso, na vida.

GONÇALO

Agora, pensem lá numa coisa mesmo em termos de forma. Um “está bem” tem este “b” de bilabial que um “okay” não tem. Nem sequer juntas os lábios. Como é que tu aproximas isto? Não aproximas. Mas pronto, aí lá está, já toca nas exigências dos clientes. Acho que o mercado também está a evoluir nesse sentido. Há uns anos, não dizias “ya” ou “fixe” com tanta frequência como dizes agora. Entendes qual é o público-alvo da série e adaptas o vocabulário para isso. E também acho que isso pode salvar a vida a um tradutor, entre aspas. Deve facilitar um bocado o vosso trabalho, no sentido de saber que há uma maior liberdade, e que podem usar as expressões da oralidade.

BEATRIZ

Sim, sim. Há uma questão que me ocorre muitas vezes quando estou a traduzir. Quando colocamos “reação”. Quando vocês têm essa informação, como é que é? Às vezes, apetece-me pôr uma coisa mais específica. Preferem ter só “reação” e vocês podem explorar como quiserem? Sendo que o objetivo é imitar o original. Ou preferem ter um apontamento específico?

MARTA

Olha... eu lembro-me que havia episódios em que estava lá “reação” e eu e o técnico ficávamos tipo... Mas a reação está onde? Por isso sim, talvez tivesse ajudado dizer: a reação é isto. Porque nós inventávamos ou muitas vezes não fizemos, porque não víamos mesmo o que era. Outras vezes, era muito óbvio.

GONÇALO

Posso fazer uma contra pergunta para suprir a minha curiosidade? Sempre que vocês recebem um guião original para traduzir, as reações vêm assinaladas nesse guião?

BEATRIZ

Não. A maior parte das vezes, não vêm.

GONÇALO

São colocadas pelo tradutor, ou seja, tu vês o vídeo e identificas os momentos em que há uma reação.

BEATRIZ

Sim, sim. Eu acho que no máximo vem às vezes quando é chorar ou assim. Mas eu acho que nunca apanhei muitas reações escritas. Eu há pouco tempo traduzi uma série para a Buggin, e eles fazem uma coisa muito boa, que é entregar notas depois de cada episódio. Isso é muito para ter esse *feedback*. E nos primeiros episódios eu enviava guiões com muitas reações em falta, e a revisora alertou-me: “Sempre que eles abrirem a boca, mesmo que não saia som, aponta”. Porque eu acho que há vídeos em que o som das reações está mesmo cortado. Eu depois comecei a pôr sempre reação, até que ela disse “Okay, puseste demasiadas reações. Mas mais vale a mais do que menos”.

GONÇALO

Eu fiz esta pergunta precisamente pelo que a Marta estava a dizer. Às vezes, estão duas ou três pessoas em sala a gravar e ninguém consegue perceber a reação que está apontada. E a maior parte das vezes é mesmo em situações dessas. Muitas vezes há realmente uma boca que abre, ou a pessoa pôs a boca em descanso, isto também acontece na vida, mas isso não quer dizer que eu vá continuar a falar. Pronto, só que em dobragens as pessoas esquecem-se que essa realidade existe. Mas, em relação à especificação das reações, eu tenho uma opinião um bocadinho dúbia. Às vezes ajuda ter uma reação específica. Às vezes não é. Porque já me aconteceu de ver uma reação mais específica, mas depois não era bem aquilo. E se calhar mais valia ter posto só “reação”. E, ao mesmo tempo, acho que dizer só “reação” permite que as pessoas que estão ali continuem conectadas e a fazer o mais importante que é continuarmos ligados ao original. Se eu vir um suspiro, eu já vou antecipar o suspiro e se calhar quando chegava o momento não era nada daquilo. Eu digo isto porque, por exemplo, eu, a partir do terceiro episódio, já consigo tentar gravar coisas à primeira. E, lá está, se me aparecer “reação”, eu já estou à espera de reagir a uma reação. Em vez de estar a planear uma coisa que ainda nem ouvi.

BEATRIZ

Já agora, vocês podiam falar um bocadinho de como é o processo a partir do momento em que entram na cabine. Recebem o texto e...

GONÇALO

Então, o texto aparece no mesmo ecrã do vídeo. Isto foi implementado na altura do COVID, porque gravávamos em remoto e punha-se tudo no mesmo ecrã, e eles acabaram por fazer sempre assim. Deixou de haver o tabletzinho e tudo. Dependendo se há ou não diretor, há de haver sempre uma comunicação do técnico. Eu, pelo menos, tento sempre fazer isto: já gravei isto com esta pessoa alguma vez? É a primeira pessoa desta pessoa a gravar isto? Tento confirmar, já gravaste isto alguma vez? Acho que nunca gravei isto contigo. Pronto, só para instalar e perceber o *mood*, no sentido de: estamos os dois na mesma página e está tudo bem. Às vezes até pode ser a primeira vez do técnico a gravar aquela série em particular, e se nós não tivermos direção, há sempre necessidade de, em parceria, os dois conseguirmos ir-nos ajudando. Portanto, o técnico acerta micro conforme tem de acertar, retificar níveis, perceber se o retorno para nós, tanto da nossa voz, como do original está ok, tendo em conta as preferências de cada um. E depois, eu... se

já conhecer as personagens. Eu vou... Eu mando-me, pronto. Ou então, se vejo que é um *take* muito grande, penso: “okay, deixa-me ver primeiro, não vou assim à bruta”. Porque também pode ser uma coisa mais intensa emocionalmente ou com mais variações. Mas quando são coisas pequenas, eu normalmente tento sempre à primeira. Quando já conheço a personagem. Nunca faço isto no primeiro episódio. No primeiro e segundo episódios vejo sempre tudo tudo tudo.

MARTA

Eu também como era nova, a única coisa que tentava à primeira era só mesmo algumas reações que comecei a apanhar da Micas, porque de resto... Ela tinha sempre tiradas muito grandes e eu também não me sentia à vontade para me atirar de cabeça. Mas eu às vezes sentia que havia técnicos que queriam despachar aquilo (risos). E eu “mas eu não consigo!” Eu lembro-me do dia em que alguém entrou no estúdio e disse “O Gonçalo já acabou” e eu a ver a minha vida a andar para trás e a quantidade de episódios que ainda tinha de gravar. (reação) Mas acabávamos sempre por encontrar um equilíbrio entre equipa em estúdio.

BEATRIZ

Vocês vão a estúdio e despacham logo imensos episódios?

GONÇALO

É o máximo possível. Normalmente, fazes marcação duma sessão de três ou quatro horas, dependendo da tua disponibilidade. E é tentar gravar o máximo possível. Isto quando já há episódios para fazer, às vezes, não há. Às vezes acontece “olha, tenho três episódios para esta semana, vamos marcar uma hora e meia para aqueles três e pronto”.

BEATRIZ

E isso depende também dos tradutores.

GONÇALO

Sim, também, mas nem sempre. Às vezes o próprio cliente ainda não enviou as coisas, ou envia aos bocadinhos, e aí também é difícil. Mas, na *Buggin*, acho que me aconteceu muito poucas vezes ir gravar poucos episódios. Normalmente, quando vou, é para fazer sessões de quatro horas e despachar o máximo possível.

MARTA

Pois, comigo foi sempre assim.

GONÇALO

Mas eu percebo, Marta, para primeira vez, já é tudo tão stressante, que teres ali aquela pressão extra do técnico...

MARTA

Mas também há uns que são mesmo fixes. Dão imensas dicas. Dizem mesmo “e se tentasses mais assim? Olha bem para ela”

GONÇALO

Eu acho que esses são os mesmos técnicos que se deviam juntar aos tradutores que gostam de adaptar com prazer, porque essa seria a melhor equipa possível, para conseguirmos o melhor produto possível. E há técnicos que já fazem isto há anos e conseguem perceber: “vê lá que eu acho que ele estava mais chateado aqui” ou “faz mais para longe que ela está mais longe”. Isto são pequenas coisas que fazem toda a diferença numa dobragem. Toda a diferença.

MARTA

Eu acho ajuda muito o facto de seres ator, ou seja, vês com outros olhos.

GONÇALO

Sim, sim.

BEATRIZ

Eu ia falar-vos disso, era uma das perguntas que eu tinha. Se vocês sentem que isso é um bem necessário para o trabalho de dobragem? E ainda ia especificar mais, no sentido de que vocês os dois têm experiência em teatro infantil. Sentem que isso vos dá mais à vontade a dobrar? Não só a questão de ser ator, mas também essa questão de ter experiência em teatro infantil, que é muito mais complexo e desafiante do que parece. Tal como as dobragens.

MARTA

A primeira vez que fui à Buggin, foi para fazer um *workshop* de desenhos animados com o Mário Bomba, e ele falava muito disso. Ajudava imenso a conseguires criar. Sei lá, quando tens de olhar para um boneco e criar a partir daquilo. No teatro infantil, fazemos muitos bonecos. Depois, quando vês a figura real, já estás mais confiante. Pelo menos, eu fui super a medo e nervosa, mas já não me sentia tão... O facto de estar ali sozinha e habituada a criar bonecos, já não me sentia tão inibida. Por isso, sim, dá uma escolinha.

GONÇALO

Eu acho que é mesmo sobre isso que disseste: a desinibição, que se ganha muito a fazer teatro infantil e teatro para bebés, e a ter contacto direto com aquilo que podem ser reações de todo o género. E tu ganhas essa desinibição precisamente a soltares-te, e a dobragem precisa disso. Tu para conseguires ter a voz no sítio certo, vais ter de dar mais do que darias com a voz e com o corpo, porque a pessoa só vai ouvir a voz, não vai conseguir ver. Portanto, tens de te sentir livre e disponível para isso. E, além disso, acho que o teatro infantil, por todas as razões e mais algumas, cria um sentido muito apurado de escuta – o que para a dobragem, é mel. E ainda vou acrescentar uma coisa que é: nós os três cantamos, e nós os três de certeza que temos um ouvido para a dobragem mais aguçado do que uma pessoa que não cante. A dobragem tem muita coisa rítmica e melódica que facilita muito a vida a quem tem algum domínio – não precisa de ser um Pavarotti –, mas eu sinto cada vez mais que atores cantores têm mais facilidade a dobrar do que simplesmente atores.

BEATRIZ

Isso é muito interessante. Agora estava a lembrar-me de que esta série tinha uma coisa que eu nunca tinha traduzido que eram os *bloopers*. Eu gostava de vos perguntar se para vocês é diferente estarem a gravar uma coisa que de repente deixa de ser personagem e passa a ser o próprio ator, ou se é a mesma coisa porque acabaram de dobrar um episódio inteiro e aquilo é só mais uma parte. Eu nunca tinha traduzido *bloopers* e foi mesmo interessante. O Dinis partia-se a rir imensas vezes. (risos) Ele saía da personagem imensas vezes. E no episódio que eu traduzi, a Micas estava a fazer qualquer coisa e bateu com o joelho.

MARTA

Eu sentia que era eu a gravar *bloopers*. Pareciam os meus próprios *bloopers*! (risos)

GONÇALO

(risos) Aquilo era realmente a parte mais... A série era muito divertida, o Dinis era completamente passado daquela cabeça, mas, a minha parte favorita, eram realmente os *bloopers*. E acho que era a parte mais desafiante do episódio todo, porque tu estás a gravar a naturalidade. Não estás a gravar um produto que se pretende sem erros, estás a gravar o erro. E isso é das coisas mais difíceis de gravar de forma natural.

BEATRIZ

E, ainda por cima, vocês tiveram de gravar a transição da personagem para o erro. Ou seja, aquele momento em que quebra. Um riso, uma distração.

GONÇALO

Exatamente. Ou alguma coisa que sai mal na boca, e tu tens de dobrar aqui. E tens de tornar natural a cena do: “Sim, Micas, mas tu sabes que...” e tem de ser incrível, tem de ser muito natural, porque estás a gravar uma coisa que é real. N

Não é a coisa do rapaz que está ali a dizer aquilo todo fanfarrão, ele diz aquilo dez vezes e se tu quiseres vai ser sempre igual, mas na vez em que ele se engana é completamente diferente e aí é que vais buscar a real natureza.

MARTA

Era muito giro. Às vezes ela ria-se e eu ria-me e eles diziam: não, mas olha, tens mesmo de rir, ela está mesmo a rir. Não é um riso de personagem “ahah”, não! Ela está mesmo a rir.

GONÇALO

Eu adorava isso, que saudades.

BEATRIZ

Acho que já passámos assim em conversa um bocado por tudo o que eu queria ver convosco. Tinha uma pergunta tensa para vos fazer, mas nós de certa forma também já passámos por aí, que é a questão de serem ou não atores a fazer – como em tudo na vida do

nosso setor artístico. Sendo que estamos a criar um produto comercial, qual é a vossa opinião em relação a pôr pessoas que não têm qualquer tipo de formação, experiência, ... enquanto dobrador, a dobrar? Como muitas vezes se tem visto agora, que é só por ser uma voz conhecida. Eu acho que não deixa de ser um fator legítimo. Gostava de saber a vossa opinião.

MARTA

Olha, eu gosto muito de ir ao cinema e ver a versão original e a versão dobrada, porque adoro ouvir algumas vozes. Mas eu sinto que, às vezes, está só a ouvir a voz daquela figura pública porque é uma figura pública. E acaba por sair da personagem que é. Agora não me lembro de nenhum exemplo, mas é isso. Não é que seja mau, se calhar para um tipo de público até resulta, mas, para nós, que conseguimos ter perceção, passa a ser só a voz daquela pessoa.

BEATRIZ

Sim, é isso, acho que acaba por nos distrair do que vamos ver. O objetivo da tradução audiovisual é passar despercebida, tanto na dobragem como na legendagem, e nesse caso, é um bocado inevitável, se nós conhecemos. Eu sou a fanática de filmes da Disney dobrados, acho que temos uma qualidade gigantesca nas dobragens, mas há muitas vozes que já reconheço. João Lagarto, Fernando Luís, ... Essas são vozes muito recorrentes em filmes, então eu às vezes estou a ver e a tentar adivinhar a voz.

MARTA

Eu faço muito isso também, e se não descobrir depois tenho de ir à *internet* ver porque quero mesmo saber.

GONÇALO

Wiki dobragens! (risos)

MARTA

Exatamente.

GONÇALO

Olha, em relação a esse assunto, um bocado como desculpa, não o sendo: há muita coisa que é pedida. Não sei se já alguma vez tiveram a oportunidade de ver a ficha de pedido de um cliente, por exemplo, no filme da Disney, a personagem X tem de ser uma figura influente no país em questão. E isso são coisas que o diretor tem de cumprir, ponto. E não há muito por onde fugir, apesar de tentarem sempre ao máximo aproximar a voz ao original, às vezes, com essas diretrizes, é muito complicado. Mas, ao mesmo tempo, tens situações em que pode correr muito bem, e situações em que pode correr muito mal. Eu lembro-me de há uns anos, por causa do Madagáscar, cá queriam muito que os pinguins fossem os Gato Fedorento a fazer, porque fazia todo o sentido cá. Quando chegou lá fora, o cliente recusou. Quando foi para justificar cá, eles disseram que fazia todo o sentido, em Portugal, que fosse assim. As pessoas iam identificar-se com aquelas personagens porque há um historial no país que valida aquilo. Pronto, e acho que acabaram por ser eles a fazer. Mas depois tens situações, que a mim me deixam muito triste, como por exemplo a Dolores Aveiro (nada contra a senhora, mesmo) a fazer uma dobragem e aquilo é injusto para as pessoas que estudam para fazer este tipo de trabalhos. Já ouvi muitos diretores a dizer “dobrar é um trabalho para atores, ponto”.

BEATRIZ

Aliás, desculpa interromper, mas em toda a bibliografia que tenho lido sobre Dobragem, eles falam sempre de “atores que dão voz a”.

GONÇALO

Exatamente. Às vezes há alguma distinção entre o que são atores e *voice-actors*, mas está tudo bem. Por exemplo, há pessoas nos EUA, que são exclusivamente *voice-actors*, mas são atores, formaram-se para aquilo. Agora, há pessoas que não são atores e que são ótimos a dobrar. Eu vou ser sincero, adoro ouvir o Vasco Palmeirim. Acho que ele entrega muito bem, acho que traduz, entre aspas, muito bem. Acho que faz um muito bom trabalho em Dobragem. Faz sentido – agora já entramos numa zona mais polémica – eles recebem cinco, dez vezes mais do que um ator que estudou para aquilo? Não acho que faça. Mas, mais uma vez, é o mercado que temos neste momento e, enquanto as coisas forem um negócio pelo negócio que são, é assim.

BEATRIZ

E não só nesta vertente. Aliás, é por isso que nós, artistas, lutamos todos os dias.

GONÇALO

Sim, é complicado, mas... Olha, eu falo por mim. Gosto quando sou surpreendido e vejo a dobragem de algum *talento* a resultar muito bem. Fico mesmo contente, porque ao menos não fez um mau trabalho. Porque, se tivesse tirado, entre aspas, o trabalho a um ator, se tivesse recebido cinco vezes mais do que o ator receberia e ainda tivesse feito porcária, aí eu ficaria muito chateado. Agora, se cumpre, se faz um trabalho, já dou um bocado de barato. Porque eles também não têm culpa. A verdade é essa. As propostas injustas e ingratas são feitas por alguém.

BEATRIZ

Sim, claro. É um mal maior. Uma questão social e hierárquica.

MARTA

Se fossemos nós a receber, íamos aceitar também.

BEATRIZ

E qual é a vossa opinião... Também é uma opinião polémica em Portugal. Qual é a vossa opinião em relação à cultura de dobragens?

MARTA

Eu consumo a dobragem portuguesa, pelo menos da Disney, desde pequenina. Comecei por ver as versões brasileiras, mas rapidamente passei para as versões em português.

BEATRIZ

Tu ainda apanhaste as versões brasileiras?

MARTA

Os Aristogatos para mim é em brasileiro.

GONÇALO

Os Aristogatos é em brasileiro.

BEATRIZ

Eu vi agora que a primeira dobragem da Disney para português de Portugal foi *O Rei Leão*, em 94. Mas, até então, era tudo em brasileiro.

MARTA

As músicas todas que eu sei da Disney já são em português e são da minha infância. Eu acho que nós temos um bom mercado. Tem vindo a crescer muito, claro. Mas acho que nos podemos gabar de que é bom. Eu, pelo menos, se for desenhos animados, até prefiro ver em português.

GONÇALO

Sim, eu, normalmente, escolho ver em português. Não desfruto tanto como gostaria porque sofro do mesmo síndrome da Beatriz e estou a cada dois segundos a dizer “este é não sei quantos, aquela é a não sei quantos”.

MARTA

Ou então não estás a ver a cara, mas reconheces a voz.

BEATRIZ

Ou associas a outra personagem, não é? Tipo, esta voz também fez aquela personagem.

GONÇALO

Sim, isso acontecia-me antes de começar a dobrar! Mas agora que já conheço as pessoas, já consigo dar uma cara.

MARTA

Eu não consigo ouvir a Maria Camões e não pensar na Hannah Montana.

GONÇALO

Completamente, completamente. Mas é muito engraçado porque eu acho que nós temos cada vez mais e mais e mais qualidade no produto que estamos a fazer. Acho que, por um lado, podíamos ser um bocadinho mais desafiadores. No sentido de... e a Buggin já tem feito produtos nesse sentido, que é: não dobrar exclusivamente coisas para faixas etárias mais jovens. A Buggin dobrou o *The Boys* que é para jovens, mas não é para miúdos onze,

doze anos, que gostariam de ver aquela série dobrada. E há algumas plataformas que já estão a fazer algum *forcing* nesse sentido. Eu acho bem. Acho bem haver a escolha, a possibilidade de a pessoa escolher. Mas, ao mesmo tempo, sinto que a falta de termos tudo dobrado como tem a Espanha, como tem o Brasil, como tem a Polónia... nos facilitou a aprender línguas. Isso eu tenho a certeza de que foi chave para isso acontecer. E acho que se hoje em dia há muitos portugueses que dominam tranquilamente o inglês, o castelhano, acho que é por causa disso. Mas, ao mesmo tempo, acho que devíamos ter um mercado, mas inclusivo, e a dobragem também tem essa possibilidade. A possibilidade de uma pessoa que não domina inglês, tem uma deficiência visual, até pode não ser completamente cega, mas não consegue ler legendas, mas vai poder desfrutar daquele filme com uma dobragem. Já nem digo uma audiodescrição, mas, pelo menos, consegue ouvir os diálogos. Acho que podemos caminhar cada vez mais nesse sentido e tornar o nosso mercado ainda melhor. Temos uma dobragem muito, muito boa, com muita qualidade.

BEATRIZ

É interessante isso que dizes porque toda a gente com quem eu falei tinham uma resposta muito taxativa. Diziam: “ainda bem que não dobramos tudo como países como França. Itália, Espanha, etc.”. Mas a questão de podermos ter escolha é importante, acho que as pessoas não pensam tanto nisso. Porque nunca foi uma cultura nossa e é estranho para o público no geral ver coisas dobradas.

GONÇALO

O que eu acho mais importante é precisamente isso, é poder ser uma escolha. As plataformas de *streaming* hoje em dia facilitam muita coisa. Eu às vezes estou a ver uma série coreana e até quero estar a fazer outra coisa ao mesmo tempo, e ponho aquilo em português do Brasil e pronto vou acompanhando. Não poderia fazê-lo, se não houvesse aquela dobragem.

MARTA

Mas, lá está, porque é que a série *Rabo de Peixe* está dobrada em não sei quantas línguas e porque é que a *Elite*, que é espanhola, não está dobrada em português?

GONÇALO

Pois, lá está, isso é do mercado. Porque o mercado não diz: “ok, nós queremos esse produto nas nossas plataformas de cá, mas então temos de fazer uma dobragem disso para português de Portugal”. Portugal não exige isso, e eu sinto que é, essencialmente, por questões culturais. Mas havendo escolha, cada um pode seleccionar o que pretende. E toda a gente é feliz. Toda a gente pode ter a possibilidade de ver da forma que mais gosta.

BEATRIZ

Não sei se vocês sabem a questão histórica da dobragem, mas, em muitos países, como a Alemanha, optaram pela dobragem por uma questão de censura – era muito mais fácil controlar a informação. Portugal seguiu outro caminho, mas exatamente pelo mesmo motivo. Claro que foi sob a desculpa, que também era válida na altura, de que só devíamos consumir produtos audiovisuais nacionais – saiu mesmo uma lei. Até porque a dobragem era (e é) mais cara do que a legendagem. Mas também era uma forma de censura, porque, o facto de não haver acessibilidade – como dizias, Gonçalo. Na altura, tínhamos uma taxa altíssima de analfabetismo em Portugal e a censura partia daí. Depois, demorámos imenso tempo até nos conseguirmos estabelecer como estamos.

GONÇALO

Eu acho que não vou cometer nenhum erro com o que vou dizer. Mas exatamente como estavas a dizer em relação à Alemanha, a dobragem na Polónia era feita exclusivamente por homens. Era a mesma voz o filme todo, de um homem a fazer os filmes todos. E aí sim, havia um grande controlo da informação que passava.

BEATRIZ

Bom... chegando ao fim, gostava de vos perguntar: vocês têm algum conselho? Como é que vocês entraram para este mundo? O que é que aconselham. Sei que há vários *workshops* a acontecer, em várias agências, e acho que é uma experiência interessante, mesmo para pessoas que não tenham o intuito profissional.

MARTA

Eu só fiz dois *workshops* de Dobragem. Fiz o do Mário Bomba na Buggin de desenhos animados, e fiz um de Canto para Dobragem com o Pedro Bargado.

BEATRIZ

Eu fiz um de canto para dobragens convosco!

GONÇALO

Foi este! Mas não fizemos com a Marta.

MARTA

Eu gostei muito desse do canto para dobragens, ainda por cima dobrámos *A Pequena Sereia*, foi muito giro dobrar a *Fora do Mar*. (risos) E no *workshop* de desenhos animados foi muito engraçado, tirando eu e uma amiga minha, era tudo pessoal de outras áreas. E havia uma miúda que tinha acabado de tirar tradução acho que era em japonês, e ela queria aprender a dobrar em japonês. E aquilo era o sonho dela e ela ficava mesmo frustrada. E eu lembro-me de olhar e pensar “isto é mesmo desafiante”. E eu estava ali só para me divertir, mas a rapariga estava mesmo ali com um sonho e eu acho que isso é fixe, vinda de outra área. Okay, não tem formação nem nada, mas é fixe tentar explorar isso e ir fazendo e ir procurando. E eu acho que é muito difícil entrar neste meio – eu só trabalhei com a Buggin, não trabalhei em mais sítio nenhum – e depois do *workshop*, o Mário chamou-me para um *casting*, não fiquei. Passado três anos, chamaram-me para registo. E só passado um ano é que fui ao primeiro *casting*, para esta série *A minha irmã é um génio*. Mas, lá está, eu acho que é uma questão de tentativa-erro.

GONÇALO

Sim, eu acho que consegue ser um mercado muito ingrato. E há fases. Neste momento, está a haver uma fase de pouquíssimo trabalho, não há trabalho para ninguém. Mas a dobragem também é uma coisa fechada há muitos anos.

MARTA

Mas acho que a Buggin está a mudar isso.

GONÇALO

Sim, sim. Aliás, a primeira série que dobrei foi na Buggin, uma série para a Netflix, há muitos anos. E lembro-me que na altura fiquei tipo: “okay, eu fiz uma dobragem e agora? Agora o que é que eu faço mais?” Já tinha feito *workshops* uns anos antes, andava há sete ou oito anos a tentar fazer o meu primeiro trabalho em dobragens, ia fazendo locuções, mas é uma coisa diferente. É um mercado completamente diferente. Mas dobragem dobragem nunca tinha feito. Então olha, fui fazer *workshop* na Audio In, acabaram por me chamar para *casting*, mas acho que nem passei nos primeiros dois, e depois acabei por ficar com um. E depois, a coisa para mim resultou porque... eu considero que tenho uma coisa específica. Há poucas vozes masculinas jovens, e a minha voz tem um *range* muito grande, especialmente para vozes mais agudas. Tenho um médio-agudo bastante confortável, e isto é pouco comum. Isto porque a maior parte dos rapazinhos é feito por raparigas. Mas há clientes que não querem que as vozes sejam feitas por rapazinhos, então, das duas, uma: ou têm de ser crianças, ou têm de ser rapazes mais maduros com vozes mais agudas

Acho que isto me deu alguma sorte nesse sentido. Porque depois com o passa palavra, saltitas de um sítio para o outro. Já me aconteceu ficar com um trabalho por disse “boa tarde” no corredor de um estúdio. “Diz lá boa tarde outra vez? Olha lá, queres ir ali fazer um teste?” Portanto, há muita sorte envolvida, claro que sim. Mas mais do que isso, acho que, como nós trabalhamos sempre – mesmo nas primeiras séries, cheios de medo – para o melhor produto possível. E... um bom trabalho à partida vai-te dar mais trabalho. Às vezes não é imediato, porque não há conteúdo suficiente, há muita gente, cada vez há mais, felizmente. E a Buggin tem feito um trabalho incrível nesse sentido, com as portas muito, muito abertas. Mas pronto, lá está, acho que continua a ser um meio muito fechado.

BEATRIZ

Eu não tenho mais nada a dizer a não ser agradecer-vos muito, e dar-vos os parabéns – ainda não tinha dado, mas adorei ouvir a vossa dobragem. Eu consegui identificar as vossas vozes, mas não enquanto Marta e Gonçalo. Tinham uma naturalidade que não era vossa.

GONÇALO

Mas depois também tens outras situações em que é muito óbvio. Mas em relação ao que estavas a dizer, também acontece, e em Portugal acontece muito por questões de *budget*, ter de ser a mesma pessoa a dobrar mais do que uma personagem. E é bom isso que dizes, porque significa que em *live-action* também é possível.

MARTA

Mas isso ainda agora aconteceu, a Mariana Rebelo esteve também a gravar na Buggin e a Susana chegou a um episódio em que a Mariana tinha de contracenar com ela própria (Mariana). E a Susana estava a dizer: “eu não vi os episódios até aqui para perceber que ias ter uma conversa gigante contigo própria”. É um grande desafio, e ela conseguiu, claro.

GONÇALO

Pois, e isso é chato de perceber só não sei quantos episódios depois, porque, se calhar, se soubesses de início, tinhas feito alguma alteração tímbrica na personagem que te permitia levar isso até ao fim, a sério. Isso é que é pior, quando se descobre a meio. Mas é o que é, não há *budget*. E mesmo assim, temos uma qualidade incrível. Imaginem se o investimento fosse mais forte. Acho que tínhamos tudo para estar no topo do mundo das dobragens, acho que temos matéria-prima muito boa. Mesmo tecnicamente. O que a Buggin fez durante a pandemia foi...

BEATRIZ

Eu ia perguntar-te isso, Gonçalo, como é que tinha sido essa experiência.

GONÇALO

Olha, eu vou-te ser sincero, salvou-me durante meses. Enquanto havia muita gente em casa a pensar porque não tinha trabalho, eu estava com duas ou três séries com a Buggin. Portanto, eu não parei, literalmente, de trabalhar, durante as alturas mesmo mesmo

intensas de pandemia. E a verdade é que fez muita coisa avançar. Hoje em dia, haver uma aplicação remota que se liga ao teu microfone e que a pessoa que está do lado de cá não tem de fazer nada, é só meter os fones e o técnico do lado de lá faz o seu trabalho e eu do lado de cá faço o meu. Isto é incrível.

BEATRIZ

E tu tens acesso ao vídeo através da transmissão deles?

GONÇALO

Sim. Ou seja, eles enviam sinal para mim com o vídeo e o texto.

BEATRIZ

Como se estivesses em estúdio.

GONÇALO

Precisamente. E recebem o meu sinal com a informação do áudio. Ou seja, eu tenho o meu microfone e a minha *interface* e tudo o mais ligado diretamente à aplicação, seleciono aquilo na aplicação e eles recebem a informação daí e depois gravam como têm de gravar. E isso é maravilhoso. É a tecnologia a fazer coisas maravilhosas.

Eu ainda hoje fui dobrar uma série que já existe há muito tempo, para aí há três anos. E a pessoa que faz a voz do apresentador, neste momento, está em Espanha. Então, eles gravam em remoto num estúdio espanhol, com a diretora cá. A diretora está cá e ele grava lá em Espanha.

MARTA

A Susana Raposo, que fazia a Moni, também gravou tudo assim. E ela disse que a Buggin foi a única que a permitiu estar a gravar não estando em Portugal.

GONÇALO

Sim, gravava em horários loucos, duas e três da manhã, mas... Eu também acabei por gravar, diria, uns 90% da série em casa.

MARTA

Eu tentei, mas estava com um ruído que não estávamos a perceber de onde era e, pronto, eu moro a dez minutos do estúdio.

GONÇALO

Claro, mas acho que foi uma revolução muito importante. E a mim salvou-me uns meses. A mim e a muita gente que trabalhou com a Buggin durante essa altura, porque eles quiseram fazer diferente. Apesar de tudo o que se dizia no mercado de: “Não, isto é um atentado às dobragens” e “Estão a dobrar sem diretor”. Quem disse? Eu gravei sempre tudo com a Susana.

MARTA

A Susana comigo nunca estive em estúdio, estive sempre remoto.

GONÇALO

Pronto. Portanto, nada impede nada.

BEATRIZ

Malta, muito obrigada mesmo. Assim me despeço. Quando estiver em Lisboa, estamos juntos.

GONÇALO e MARTA

Muito obrigado!!

Anexo 3.1. – Documentos de autorização dos dobradores

DECLARAÇÃO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Marta Lopes Correia, portadora do cartão de cidadão nº 14849997, declaro que autorizo que a conversa via GOOGLE MEET que tive com a Beatriz Almeida de Pina Cabral, portadora do cartão de cidadão nº 15085639, seja transcrita e utilizada em contexto do seu projeto final de Mestrado em Tradução, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Lisboa, 14 de setembro de 2023




Figura 8 – Declaração de autorização Marta Lopes Correia

DECLARAÇÃO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, Gonçalo David Oliveira Gonçalves Lima, portador do cartão de cidadão nº 14313196, declaro que autorizo que a conversa via GOOGLE MEET que tive com a Beatriz Almeida de Pina Cabral, portadora do cartão de cidadão nº 15085639, seja transcrita e utilizada em contexto do seu projeto final de Mestrado em Tradução, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Lisboa, 14 de setembro de 2023

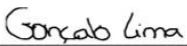


Figura 9 – Declaração de autorização Gonçalo Lima

Anexo 4. Tradução para dobragem do episódio *O Quarto* da série *A minha irmã é um génio*

00:00:10:13 00:00:12:20 LEGENDA DE ECRÃ Yes Kidz apresenta

00:00:29:13 00:00:32:04 DINIS (M) Micas, estás acordada, minha querida?

00:00:35:00 00:00:40:17 MICAS (F) O que ouço eu? É mesmo o Dinis, ou é só a minha imaginação?

00:00:41:00 00:00:41:24 DINIS (M) O quê?

00:00:42:03 00:00:43:13 MICAS (F) És mesmo tu ou isto é um sonho?

00:00:43:15 00:00:45:24 DINIS (M) É um sonho, mas aproveita enquanto estamos aqui.

00:00:46:01 00:00:49:07 MICAS (F) Okay. Parece-me bem. Prossegue.

00:00:49:20 00:01:00:20 DINIS (M) Minha querida, bem sei que nos vamos encontrar na escola, ao chegar a manhã, mas não podia esperar mais. Tinha de contemplar a tua beleza, uma vez mais, antes de cair a noite.

00:01:01:05 00:01:05:07 MICAS (F) Oh, Dinis! Isso é tão romântico!

00:01:04:22 00:01:10:12 MÓNÍ (F) Achas que podes fantasiar em silêncio? Há pessoas aqui a tentar estudar.

00:01:10:14 00:01:12:15 MICAS (F) Mas... Tu estás aqui?

00:01:12:17 00:01:15:20 MÓNÍ (F) Eu moro aqui. Nós agora partilhamos quarto.

00:01:26:24 00:01:32:07 MICAS (F) (grito) Foi só um sonho. (respiração ofegante) Que pena. Mas ainda bem.

00:01:33:18 00:01:38:00 MÓNÍ (F) Podes acordar em silêncio? Há pessoas aqui a tentar estudar.

00:01:37:07 00:01:40:07 MICAS (F) Tu estás aqui?

00:01:38:10 00:01:43:03 MÓNÍ (F) Eu moro aqui. Nós agora partilhamos quarto.

00:01:41:21 00:01:57:08 MICAS (F) Okay. Já percebi. É um sonho. Dá-me um minuto para acordar. Não é um sonho, pois não?

00:01:56:07 00:01:58:12 MÓNÍ (F) Não.

00:01:58:14 00:02:06:18 MICAS (F) Okay. Tudo bem. (grito)

00:02:09:06 00:02:10:08 LEGENDA DE ECRÃ Maya Bachowski

00:02:10:13 00:02:11:15 LEGENDA DE ECRÃ Bar Miniely

00:02:12:05 00:02:13:05 LEGENDA DE ECRÃ Oded Menashe

00:02:13:18 00:02:14:20 LEGENDA DE ECRÃ Talli Oren

00:02:16:21 00:02:17:24 LEGENDA DE ECRÃ Yonathan Gottlieb

00:02:18:02 00:02:19:04 LEGENDA DE ECRÃ Yuval Segal

00:02:19:06 00:02:20:05 LEGENDA DE ECRÃ Yael Levental

00:02:20:15 00:02:21:16 LEGENDA DE ECRÃ Omer Hazan

00:02:22:05 00:02:23:07 LEGENDA DE ECRÃ Nuel Berkovich

00:02:23:21 00:02:24:22 LEGENDA DE ECRÃ Amit Moreshet

00:02:25:06 00:02:26:08 LEGENDA DE ECRÃ Micas Manor

00:02:26:11 00:02:27:11 LEGENDA DE ECRÃ Dean Hefner

00:02:27:13 00:02:30:19 LEGENDA DE ECRÃ Produzido por: Zafrir Kochanovsky, Miri Ezra

00:02:31:12 00:02:33:07 LEGENDA DE ECRÃ Realizado por: Yoni Gera

00:02:33:09 00:02:35:01 LEGENDA DE ECRÃ Criado e escrito por: Chen Kleiman-Gal

00:02:35:08 00:02:37:00 LEGENDA DE ECRÃ A minha irmã é um prodígio

00:02:37:21 00:02:40:01 LEGENDA DE ECRÃ O QUARTO

00:02:40:09 00:02:42:22 MICAS (F) Móni! (guincho agudo e irritado)

00:02:41:09 00:02:45:17 MÓNI (F) O que é? Não precisas de gritar. Nós agora partilhamos quarto, lembraste?

00:02:45:14 00:02:49:13 MICAS (F) Como se conseguisse esquecer! O que raio é que fizeste aos meus pincéis?

00:02:48:21 00:02:53:20 MÓNI (F) Analisei impressões digitais. Para descobrir quem comeu as pepitas do gelado afinal de contas.

00:02:53:14 00:02:55:22 MICAS (F) E tinhas de fazer isso com os meus pincéis?

00:02:55:24 00:03:01:09 MÓNI (F) Não. E quem é que meteu glitter no meu frasco com Penicilina?

00:03:00:14 00:03:11:17 MICAS (F) "(gargalhada surpreendida) Peço imensa desculpa por ter tentado limpar as coisas por aqui. E o frasco diz literalmente "Glitt..." "...Cilina". Oh. Ew (som de nojo)"

00:03:10:17 00:03:21:07 MÓNI (F) E já que falamos nisto... (riso impaciente). Quem é que usou os meus suspensórios para atirar cartinhas de amor ao Dinis nas aulas? Tu estragaste-os e nem sequer acertaste no alvo.

00:03:20:20 00:03:25:21 MICAS (F) Não é assim tão fácil e, tecnicamente, eu salvei-te de os usares, por isso... de nada.

00:03:26:06 00:03:30:09 MÓNI (F) Okay, então eu salvei-te de usares os teus sapatos prateados horrorosos.

00:03:30:09 00:03:33:11 MICAS (F) Como assim?

00:03:32:21 00:03:36:20 MÓNI (F) Experiências. Limpa-os antes de os calçares.

00:03:36:13 00:03:41:00 MICAS (F) (grunhido impaciente e abafado) Já não bastava ter-te metida na vida e na minha turma?

00:03:40:13 00:03:44:04 MÓNI (F) Espera! As cobras não gostam de surpresas.

00:03:43:21 00:03:48:15 MICAS (F) (som de medo) Okay. Eu posso ter de partilhar contigo a minha vida, a minha turma e o meu quarto. Mas eu não tenho de falar contigo.

00:03:51:01 00:03:55:07 MÓNI (F) Oh, não. Como é que eu vou sobreviver sem os nossos debates tão inteligentes?

00:03:55:06 00:03:58:18 MICAS (F) Okay. Começa agora.

00:03:57:16 00:03:59:22 MÓNI (F) Combinado.

00:03:59:05 00:04:01:18 MICAS (F) Existe mais algum animal aqui?

00:04:01:13 00:04:04:09 MÓNI (F) Não abras a gaveta das meias.

00:04:08:22 00:04:21:13 AMÁLIA (F) Minhas queridas, é tão bom ver-vos unidas sem se chatearem uma com a outra. Eu sabia que se iam resolver se partilhassem quarto. É tão bom ter uma mãe tão incrível. (risos)

00:04:32:24 00:04:42:12 MICAS (F) O que é isto? Móni. Okay, tréguas. O que é isto?

00:04:42:02 00:04:45:21 MÓNI (F) Não tinha espaço na mochila. Não verteu, pois não?

00:04:45:18 00:05:09:12 MICAS (F) (som de nojo) Estás na minha turma, no meu quarto. E agora na minha mochila também? Basta. A partir de agora, esta é a tua metade e esta é a minha. Onde é que está o meu telemóvel? (grunhido) Que injustiça! (suspiro)

00:05:08:02 00:05:12:02 AIDA (F) Adivinhem só! Vai entrar um aluno novo para a escola.

00:05:12:02 00:05:15:01 MICAS (F) Oh, por favor! Espera. Isso até pode ser bom.

00:05:18:02 00:05:21:03 MÓNI (F) O quê? Quem é ele? É bom aluno?

00:05:20:15 00:05:22:18 AIDA (F) É um ás do desporto.

00:05:22:18 00:05:24:01 MICAS (F) (risos e guinchinhos)

00:05:23:01 00:05:27:17 MÓNI (F) (Risos) Desporto? Isso não vale nada.

00:05:27:10 00:05:30:10 AIDA (F) Ouvi dizer que ele é cinturão negro em Karaté.

00:05:30:04 00:05:35:05 MICAS (F) Uau. E o preto está tão na moda. Sabem o que é que isto significa?

00:05:35:23 00:05:39:17 AIDA (F) Ai. Vou ter de renovar o meu guarda-roupa todo outra vez?

00:05:39:08 00:05:45:23 MICAS (F) Não. Chegou a minha oportunidade. Posso-me apaixonar por alguém novo!

00:05:45:21 00:05:49:24 MÓNI (F) "(som de desdém) Qualquer coisa que te faça parar de murmurar ""Dinis"" enquanto estás a dormir."

00:05:53:18 00:05:56:18 DINIS (M) Diz-me, Tobi, já conhecestes o miúdo novo?

00:05:56:18 00:05:56:18 TOBI (M) Não, mas disseram-me que na escola antiga, ele era campeão de barco à vela.

00:06:01:03 00:06:05:10 DINIS (M) Uou! Eu sempre quis velejar. Achas que ele me leva?

00:06:05:10 00:06:07:06 TOBI (M) Hã... não.

00:06:07:06 00:06:09:12 DINIS (M) Não? E porquê?

00:06:08:12 00:06:10:06 TOBI (M) Confia em mim. Eu sei.

00:06:09:22 00:06:16:08 DINIS (M) Ai é? Pois olha que o que eu sei é que ele é o meu novo melhor amigo e que me vai levar no barco dele. Sem ofensa, Tobi (risos)

00:06:16:03 00:06:22:15 TOBI (M) Não me ofendeste. Mas se for para ele ter algum melhor amigo, vou ser eu. (pequeno gaguejar) Sem ofensa, Dinis.

00:06:21:15 00:06:27:03 DINIS (M) Não ofendeste. E não o vais encontrar antes de mim. Sem ofensa, okay?

00:06:26:24 00:06:28:09 TOBI (M) Não fiquei ofendido.

00:06:28:05 00:06:29:06 DINIS (M) Ainda bem.

00:06:28:23 00:06:30:09 TOBI (M) Fixe.

00:06:29:09 00:06:31:01 DINIS (M) Fixe.

00:06:39:02 00:06:41:14 MICAS (F) Aida, sabes o que é que eu percebi?

00:06:41:07 00:06:42:11 AIDA (F) O quê?

00:06:42:1100:06:48:01MICAS (F) Que nós não saímos o suficiente. Nem temos tempo para pôr a conversa em dia.

00:06:47:1800:06:51:07AIDA (F) Uau, Micas! Eu não sabia que te importavas com isso!

00:06:50:1900:06:57:05MICAS (F) Claro que sim. (risos) Mas então, fala-me mais sobre este novo miúdo fixe.

00:06:57:0000:07:02:12AIDA (F) Então, o nome dele é João Íris, e ele é mesmo muito muito bom a...

00:07:02:0100:07:03:05ÍRIS (F) Olá.

00:07:03:0500:07:06:10MICAS (F) Olá. É mesmo bom....

00:07:06:0400:07:07:15AIDA (F) É mesmo bom a...

00:07:06:0300:07:12:05MICAS (F) (inspiração, bater de dente impaciente) Se não te importas... Nós estamos aqui a planear como vamos ser queridas para o miúdo novo, por isso... Xô! (risos)

00:07:13:1700:07:16:06ÍRIS (F) Eu também sou nova aqui.

00:07:16:0600:07:18:05MICAS (F) Certo, mas fazes desporto?

00:07:18:0100:07:19:02ÍRIS (F) Sim.

00:07:19:0300:07:24:12MICAS (F) (riso de desdém) Sim, e aposto que te chamas João Íris. (risos)

00:07:22:0100:07:24:10AIDA (F) (risos)

00:07:23:1200:07:28:09ÍRIS (F) Não. Sou a Íris João. Que grande coincidência.

00:07:28:0900:07:30:07MÓNI (F) É uma grande coincidência.

00:07:29:18 00:07:42:08 MICAS (F) (pequeno suspiro impaciente) Okay, okay, okay. Eu admito que é uma coincidência engraçada, mas... Só tenho espaço para um miúdo novo na minha vida, então... Espera!

00:07:40:2300:07:43:07MÓNI (F) Cá está ela.

00:07:43:0700:07:45:07MICAS (F) Tu podias ajudar-me!

00:07:44:2400:07:46:08MÓNI (F) O quê?

00:07:45:0900:07:50:02MICAS (F) Ensina-me tudo o que sabes sobre desporto, para eu me conseguir aproximar do miúdo novo!

00:07:50:0300:07:52:11MÓNI (F) Uau...

00:07:52:1100:07:54:06ÍRIS (F) Ba-boom!

00:07:53:1300:07:54:22ÍRIS (F) (guincho agudo e abafado)

00:07:55:0100:07:57:23 IURI (M) É o espaço ideal para as suas próximas férias. Tem duas portas, uma ótima localização ao pé da casa de banho, um...esqueleto estiloso... E deseja comida? Acha que uma sandes é suficiente? Okay, ficamos assim combinados. Abraço.

00:08:13:0500:08:14:22 AMÁLIA (F) Iuri, o que é que estás aqui a fazer?

00:08:14:2200:08:18:02 IURI (M) Estou só impressionado com a tua astúcia.

00:08:18:0200:08:22:00 AMÁLIA (F) Estás? Eu agradeço. Mas estás mesmo?

00:08:20:0400:08:30:07 IURI (M) (risos) Claro! Pôr a Micas e a Móni a partilhar quarto foi uma ideia genial. Ficamos com um quarto livre para arrendar... e elas estão a dar-se mesmo bem.

00:08:30:04 00:08:35:10 AMÁLIA (F) Realmente. Foi das melhores ideias que eu já tive. Devia dizer à Móni para voltar para aqui.

00:08:38:0100:08:39:24 IURI (M) Mas eu arrendei o quarto até novembro.

00:08:40:0400:08:45:06 GASPAS (M) Móni, bom trabalho, como sempre. E muito interessante. Eu pus-me mesmo a ler.

00:08:44:0600:08:46:20 MÓNI (F) Não lê sempre?

00:08:46:0800:08:52:08 GASPAS (M) (risos) Claro que não. Fazes ideia de quantas páginas têm os teus trabalhos?

00:08:51:2400:08:53:10 AIDA (F) (risos) Mesmo!

00:08:52:1900:09:03:20 GASPAS (M) (risos) Quer dizer... Eu... claro que leio... Leio sempre tudo. Sempre, palavra por palavra.

00:09:05:0500:09:13:21 MÓNI (F) O que é isto? Isto nem sequer é o meu trabalho! (grunhido revolta) Preciso de encontrar um sítio para viver sem a Micas.

00:09:15:2000:09:20:16 MARTA (F) É claro que podes vir morar comigo. Estava a ver que não me ias pedir.

00:09:20:1600:09:22:02 MÓNI (F) Eu não pedi.

00:09:21:0200:09:24:19 MARTA (F) Não precisaste. Eu percebi o silêncio.

00:09:23:1900:09:37:08 MÓNI (F) (riso) É que... Obrigada, mas é que eu... Prometi à... Aida que ia morar com ela.

00:09:37:0600:09:44:08 AIDA (F) A sério? Quando? Quer dizer...quando é que te mudas? Quanto mais cedo, melhor.

00:09:45:1500:09:49:05 MICAS (F) Ouve, preciso que faças de mim a melhor atleta.

00:09:48:05 00:09:50:15 ÍRIS (F) Okay. Sabes alguma coisa?

00:09:49:15 00:09:53:12 MICAS (F) Não. Mas não estou tão bem vestida? (guincho agudo abafado)

00:09:53:12 00:10:01:16 ÍRIS (F) Okay. Isto não vai ser fácil, mas... Quem corre por gosto, não cansa. Exceto na corrida com barreiras.

00:09:59:16 00:10:04:19 MICAS (F) (suspiro) Vai ser incrível. Já consigo imaginar.

00:10:07:08 00:10:08:23 ÍRIS (F) Imaginar?

00:10:15:20 00:10:18:21 MICAS (F) A minha vida a fazer desporto.

00:10:21:02 00:10:22:13 DINIS (M) Olá, Micas.

00:10:23:06 00:10:27:11 MICAS (F) E tu és? (som de dor)

00:10:27:11 00:10:29:21 ÍRIS (F) Estás bem?

00:10:27:23 00:10:38:08 MICAS (F) (suspiro) Desculpa, estava a pensar no Dinis. Mas prevejo que não tarda muito, nem sequer vou saber quem é que ele é. (risos)

00:10:33:15 00:10:39:21 ÍRIS (F) (risos) Mas quem é o Dinis?

00:10:39:21 00:10:44:21 MICAS (F) É um rapaz da turma. Eu estou, neste momento, a tentar não pensar nele.

00:10:44:21 00:10:48:13 ÍRIS (F) Estás a pensar nele?

00:10:46:13 00:10:49:19 MICAS (F) Sim.

00:10:54:17 00:11:01:03 AIDA (F) Olá, mana. Comprei isto para nós. Agora que vivemos juntas, vais ser a irmã que eu sempre desejei.

00:11:00:03 00:11:02:08 MÓNIA (F) Tu tens quatro irmãs.

00:11:02:08 00:11:09:21 AIDA (F) Sim, mas agora tenho-te a ti. E já planeei que vamos ver imensos vídeos de animais fofos vestidos com camisolas. (riso agudo)

00:11:08:21 00:11:14:06 MÓNIA (F) Uau. É mesmo... uau...

00:11:13:13 00:11:15:08 AIDA (F) É, não é?

00:11:15:00 00:11:19:01 MÓNIA (F) Hã... Aida... sobre eu ir viver contigo...

00:11:17:12 00:11:21:12 AIDA (F) Mal podes esperar? Eu também (pequeno riso)

00:11:21:12 00:11:36:16 MÓNIA (F) Eu... hã... Eu não posso viver contigo. Hã... por causa dos... unicórnios. Sou tão viciada em unicórnios, e quero afastar-me. Acho que compreendes a minha situação.

00:11:35:1600:11:42:17AIDA (F) Uou... Móni, não fazia ideia. Lamento. Faz o que for melhor para ti.

00:11:41:1700:11:45:16MÓNI (F) Sim, obrigada. Vou ter de procurar outro sítio.

00:11:45:1600:11:51:11MARTA (F) Olha, podes parar já de procurar. E nem precisas de levar escova dos dentes. Já comprei para ti.

00:11:50:1100:11:56:07MÓNI (F) Perfeito! Daqui a nada, dou-lhe uma resposta.

00:12:03:0500:12:05:08MÓNI (F) Rápido. Preciso que me dê casa.

00:12:04:2400:12:07:04IASMIN (F) Lol. Com essas roupas, não.

00:12:10:1000:12:13:16AMÁLIA (F) Sou a melhor mãe de sempre, ou... sou a melhor mãe de sempre?

00:12:13:1600:12:15:16DANI (M) A primeira. Não, a segunda.

00:12:15:12 00:12:23:03 AMÁLIA (F) Talvez as duas? Meti a Móni e a Micas no mesmo quarto e desde aí que elas se estão dar lindamente. Parece magia. Magia!

00:12:22:0300:12:30:11IURI (M) Não, Micas! Não, Móni, larga o cabelo dela! Móni, nos olhos não. Nos olhos...! (inspiração assustada) Au, aquilo doeu. (assobio de alívio)

00:12:30:0400:12:33:06AMÁLIA (F) Mas... Não posso crer. Não se estavam a dar lindamente?

00:12:33:0600:12:34:13DANI (M) Liga mas é ao 112 para verem a próxima beleza.

00:12:35:0800:12:37:08AMÁLIA (F) Ai, não...

00:12:36:1300:12:41:17IURI (M) Não, não! Não vão lá. Não vão lá. Vocês não querem ver aquilo. É o terror.

00:12:40:1700:12:43:15DANI (M) Então não olhes, meu filho.

00:12:43:0000:12:45:13AMÁLIA (F) Foi uma má ideia juntá-las?

00:12:44:1300:12:51:20IURI (M) Não, não. Foi uma ótima ideia. Elas só precisam de tempo para perceber a mãe incrível que tu és e, cá entre nós, a Micas sempre foi um bocadinho lenta.

00:12:50:2000:12:53:24AMÁLIA (F) É, não é? Não nos metemos então?

00:12:52:2400:12:54:08DANI (M) Boa ideia.

00:12:53:0800:12:55:22IURI (M) Então elas vão continuar juntas?

00:12:54:2200:12:56:13AMÁLIA (F) Hm-hm. (som de afirmação com a boca fechada)

00:12:55:13 00:12:58:07 IURI (M) Okay, então eu vou avisá-las.

00:12:59:10 00:13:01:10 DANI (M) Hã...

00:13:01:04 00:13:03:08 IURI (M) Vocês ficam no mesmo quarto.

00:13:03:06 00:13:04:15 MICAS/MÓNI Mas! Nós não...

00:13:03:15 00:13:06:00 IURI (M) Não quero ouvir nem mais um piu.

00:13:12:22 00:13:15:12 TOBI (M) Olá! Eu sou o Tobi.

00:13:15:14 00:13:16:21 DINIS (M) Olá, eu sou o Dinis.

00:13:16:21 00:13:19:18 TOBI (M) Dinis? Dinis, o que é que estás a fazer?

00:13:19:18 00:13:21:22 DINIS (M) Então? Não sabias que eu adoro desporto?

00:13:21:17 00:13:23:10 TOBI (M) Não sabia que sabias ler.

00:13:22:19 00:13:24:04 DINIS (M) Surpresa para ti.

00:13:23:04 00:13:28:10 TOBI (M) Claro. Estás só a tentar impressionar o miúdo novo, não é?

00:13:27:23 00:13:35:11 DINIS (M) (som de desdém) Achas mesmo? Eu sempre me vesti assim. E tu? Estás vestido assim para impressionar o miúdo novo?

00:13:35:11 00:13:38:03 TOBI (M) Achas? Eu sempre me vesti assim.

00:13:39:05 00:13:51:23 MICAS (F) Ei, viram o... Mas o que é isto? (pequeno riso) Não me digam que se vestiram assim para o miúdo novo.

00:13:51:09 00:13:53:01 TOBI (M) O quê? Não.

00:13:52:12 00:13:54:17 DINIS (M) (riso) Achas mesmo?

00:13:54:05 00:13:55:22 TOBI (M) Estamos só a dar as boas-vindas.

00:13:55:18 00:13:59:01 DINIS (M) Claro. Pensa nisso.

00:14:07:04 00:14:30:22 MÓNI (F) Bem... Uma vez que eu não posso mesmo morar com a Micas, e ela não quer mesmo morar com a Marta... Eis o plano. A Micas vai morar com a Iasmin. A Iasmin vai morar com o Tobi. O Tobi vai morar com o Moti do Shawarma que oferece as saladas todas. O Moti vai morar com o Gaspar. E o Gaspar vai morar contigo. O que é que achas? Ele é muito simpático, depois de o conheceres.

00:14:32:04 00:14:38:23 MICAS (F) Emergência. Alerta vermelho! Vejam a cor da minha cara depois de correr. (respiração ofegante)

00:14:36:01 00:14:40:13 ÍRIS (F) Vermelha! Mas se praticares todos os dias, um bocadinho que seja...

00:14:39:13 00:14:46:17 MICAS (F) Não há tempo para isso. O Tobi e o Dinis estão a tentar roubar-me o Íris. E ainda por cima o Dinis está com muita pinta.

00:14:45:17 00:14:55:18 MÓNI (F) Okay, sinto que devo interferir, está bem? Micas...achas que faz algum sentido a Íris ajudar-te a conhecer o Íris?

00:14:49:02 00:14:50:11 MICAS (F) (suspiro)

00:14:57:08 00:14:58:19 ÍRIS (F) Tens razão.

00:14:58:15 00:14:59:19 MÓNI (F) Lá está.

00:14:58:19 00:15:04:06 ÍRIS (F) A Micas não se vai conseguir concentrar num novo rapaz, se não parar de pensar no Dinis.

00:15:04:01 00:15:05:03 MÓNI (F) O quê?

00:15:04:20 00:15:08:00 MICAS (F) (riso irónico) Quem? O Dinis? (risos) Quem é que está a pensar no Dinis? (risos) Tens tanta piada. (risos) Sabem quem é que tem piada? O Dinis. Shiu!

00:15:18:22 00:15:21:13 ÍRIS (F) Não te preocupes. Já sei do que é que tu precisas.

00:15:21:13 00:15:22:22 MÓNI (F) Duvido muito.

00:15:22:17 00:15:24:05 ÍRIS (F) Vamos a uma corrida?

00:15:23:22 00:15:27:20 MICAS (F) Sim! Espera. Temos mesmo de correr?

00:15:31:07 00:15:34:15 ÍRIS (F) E... acabou. (um pouco ofegante)

00:15:31:13 00:15:39:24 MICAS (F) (respiração exagerada e aguda)

00:15:37:21 00:15:40:08 ÍRIS (F) Então? Ainda a pensar no Dinis?

00:15:40:04 00:15:50:04 MICAS (F) Acho que não. (respiração) Pior. Estou a pensar no Dinis a fazer desporto.

00:15:53:09 00:16:00:21 MÓNI (F) Bem... há sítios piores para dormir. (grito assustado) Então? Também foste expulso do teu quarto?

00:16:00:09 00:16:06:18 TOBI (M) Não. Vou dormir aqui para conhecer o miúdo novo antes do Dinis. E tenho um treino de TRX de manhãzinha. (risos)

00:16:06:06 00:16:07:05 MÓNI (F) O quê?

00:16:09:16 00:16:13:04 DINIS (M) Podem fazer pouco barulho? Preciso de estar fresco para a minha corrida matinal.

00:16:14:10 00:16:15:04 IASMIN (F) Olá.

00:16:14:23 00:16:16:17 MÓNI (F) Também estás aqui para conhecer o miúdo novo?

00:16:16:11 00:16:21:19 IASMIN (F) Não. Soube que ia haver uma festa pijama e vim. Esperem. Vocês chamam a isso pijamas?

00:16:21:19 00:16:29:08 MICAS (F) Não, não, não. Ouve, vamos dormir aqui porque assim quando o miúdo novo chegar vamos ser as primeiras a conhecê-lo. E...não fomos as únicas.

00:16:29:08 00:16:33:21 MÓNI (F) Não, vocês são inacreditáveis. Se estão aqui todos, sabem o que é que isto significa?

00:16:33:24 00:16:36:13 ÍRIS (F) Que o João Íris é mesmo popular.

00:16:37:03 00:16:44:09 MÓNI (F) Significa que há cinco quartos livres onde eu podia ter dormido, mas ninguém ofereceu. Já que estão todos preocupados em perseguir o Íris.

00:16:43:23 00:16:45:12 MICAS (F) Ele corre rápido.

00:16:44:24 00:16:51:21 ÍRIS (F) Já alguém o viu? Uh! (inspiração ofegante) Se calhar ele corre à velocidade da luz! (inspiração de surpresa) Quem me dera.

00:16:50:21 00:16:53:03 MICAS (F) Ei, ei, ei! Ele é meu.

00:16:52:03 00:16:53:23 DINIS/TOBI É teu?

00:16:54:00 00:17:01:05 ÍRIS (F) Calma calma. Estou só a dizer que se ele é assim tão fixe que vocês querem todos ser amigos dele, então eu também quero. E provavelmente vou ganhar-vos a todos.

00:17:00:05 00:17:02:19 MICAS (F) (som de espanto e indignação, suspiro) Traidora!

00:17:02:08 00:17:06:23 MÓNI (F) Pronto! Pronto! Acabou esta história. Esta é a Íris.

00:17:06:23 00:17:09:22 DINIS (M) Nós sabemos, Móni. Não precisas de dizer.

00:17:09:14 00:17:11:24 MICAS (F) Sim, Móni. Não somos assim tão burros.

00:17:11:22 00:17:18:16 MÓNI (F) Ela é a Íris João! João Íris! O aluno novo que vocês tanto procuram.

00:17:20:16 00:17:29:12 MICAS (F) Ah... Então estas corridas todas... E isto tudo...

00:17:29:06 00:17:33:00 MICAS/DINIS/TOBI/IASMIN Ah...

00:17:32:00 00:17:44:05 ÍRIS (F) Não percebi. Mas ainda vamos treinar de manhãzinha! E podemos fazer uma corrida noturna. Eu trago os pesos. Okay.

00:17:44:05 00:17:50:22 MÓNI (F) Eu sei, Sheldon. Também sinto a tua falta. Tenho saudades das nossas conversas.

00:17:54:21 00:17:58:15 IURI (M) Hã... não estás a pensar em voltar, pois não?

00:17:57:15 00:18:03:16 MÓNIA (F) Não. (suspiro) Vou ter de escolher entre viver com a Micas ou com a Marta.

00:18:03:04 00:18:07:05 IURI (M) Uau. Tenso. Ainda bem que me tens a mim para ajudar.

00:18:06:22 00:18:08:22 MÓNIA (F) Não me vou mudar para o teu quarto.

00:18:08:11 00:18:14:14 IURI (M) Não é isso. Mas posso fazer-te um desconto por este quarto, se quiseres. Está com muita procura.

00:18:14:11 00:18:16:13 MÓNIA (F) Eu não vou alugar o meu próprio quarto.

00:18:16:04 00:18:17:17 IURI (M) Eu ofereço a terceira noite.

00:18:17:17 00:18:18:23 MÓNIA (F) Achas mesmo?

00:18:18:10 00:18:21:07 IURI (M) Okay, então diz olá à Micas e à Marta e boa sorte!

00:18:21:07 00:18:26:17 MÓNIA (F) Pronto! Está bem. Qual é o preço com desconto?

00:18:26:06 00:18:28:06 IURI (M) Ah, não, não há promoções.

00:18:28:06 00:18:29:07 MÓNIA (F) O quê?

00:18:28:20 00:18:30:08 IURI (M) Os saldos chegaram ao fim.

00:18:32:02 00:18:33:14 TOBI (M) Ai.

00:18:33:14 00:18:34:13 MICAS (F) Ai.

00:18:34:13 00:18:35:10 DINIS (M) Ui.

00:18:34:21 00:18:39:08 TOBI (M) Acho que este exercício todo faz-me mal. Estou com dores em sítios que nem conhecia.

00:18:38:21 00:18:39:23 DINIS (M) Somos dois.

00:18:39:23 00:18:43:09 MICAS (F) Três. Acho que estou condenada a pensar em ti.

00:18:43:09 00:18:45:00 DINIS (M) O quê?

00:18:45:00 00:18:55:02 MICAS (F) O quê? Quer dizer... Ai! Dói-me aqui a barriga... Quer dizer... Não dói nada. Estou livre para ir comer um gelado, se quiseres. Esquece.

00:18:55:19 00:19:02:21 ÍRIS (F) Estão aqui! Ouçam, foi tão simpático da vossa parte terem começado a fazer exercício só porque me queriam fazer sentir mais em casa.

00:19:02:08 00:19:04:15 TOBI (M) Sim, mas... não te habitues.
(riso)

00:19:04:08 00:19:13:00 ÍRIS (F) Boa. Até porque eu já escolhi o meu melhor amigo, e não és tu. Eu escolho a... Micas!

00:19:12:09 00:19:17:10 MICAS (F) Sim! (som de dor) Eu juro que saltava de felicidade se me conseguisse levantar.

00:19:16:20 00:19:28:07 ÍRIS (F) Anda! Eu planeei o melhor dia de sempre! Vamos começar com uma Mini-Maratona e tu vais fazer sempre parte da minha equipa. Depois Triatlo, Mulher de Ferro,... Ba-Boom!

00:19:27:22 00:19:30:23 MICAS (F) (som de dor) Que bom!

00:19:34:09 00:19:37:14 MÓNI (F) Não acredito que estou a pagar renda ao Iuri.

00:19:37:14 00:19:42:22 MICAS (F) O quê? Eu estou a pagar renda ao Iuri. (suspiro impaciente) Está morto!

00:19:42:13 00:19:45:12 MÓNI (F) Irmã. Eu ajudo-te.

00:19:52:19 00:19:55:07 MÓNI (F) Eu apanho-o pela esquerda e tu vais pela direita.

00:19:55:02 00:19:56:01 MICAS (F) Combinado.

00:20:04:08 00:20:11:14 AMÁLIA (F) Elas estão a dar-se lindamente. Reparaste? Eu sou mesmo a melhor mãe de sempre. A melhor mãe de sempre. A melhor. Mesmo.

00:20:13:00 00:20:15:05 ASSISTENTE (M) Cena 121, Take 1.

00:20:16:13 00:20:21:13 MICAS (F) (grunhido agudo e irritado) Já não basta estares na minha vida, também tens de estar na minha... turma?

00:20:20:13 00:20:23:16 MÓNI (F) Sim. A história é essa.

00:20:24:13 00:20:27:00 DINIS (M) Diz-me, Tobi, já conhecestes o... (risos)

00:20:27:00 00:20:28:23 TOBI (M) Eu não fiz nada.

00:20:31:21 00:20:35:02 MÓNI (F) Quem é que usou o...

00:20:34:16 00:20:35:23 ÍRIS (F) Ba-Boom!

00:20:35:15 00:20:37:01 MICAS (F) Ba-Boom!

00:20:36:06 00:20:37:17 ÍRIS (F) Ba-Boom!

00:20:37:05 00:20:38:14 MICAS (F) (guinchos)

00:20:38:24 00:20:43:14 DINIS (M) Olha-me nos olhos. Ri-te agora. É desta.

00:20:44:01 00:20:47:08 MÓNI (F) Precisamos de uma borracha gigante ou assim.

00:20:49:03 00:20:49:19 AIDA (F) (risos)

00:20:49:22 00:20:54:23 MÓNI (F) "Nada, pessoal nada. Ah, certo."

00:20:56:09 00:20:58:11 DINIS (M) (risos) Não te rias feito um parvo.
00:21:01:13 00:21:13:06 DINIS (M) (risos) (som de dor)
00:21:12:05 00:21:14:19 MÓNI (F) (risos) Assustei-me.
00:21:15:23 00:21:19:18 GASPAS (M) Não, não... (risos) Quem és tu?
00:21:16:10 00:21:20:24 MARTA (F) (risos)
00:21:20:07 00:21:22:06 MÓNI (F) Cheiras a avózinha.
00:21:21:06 00:21:23:02 AIDA (F) Obrigada.
00:21:22:15 00:21:25:17 MICAS (F) (guincho) Desculpa, esqueci-me.
00:21:23:15 00:21:26:06 ÍRIS (F) (risos)
00:21:30:18 00:21:34:12 AMÁLIA (F) Hã... Hã... (gagueja)
00:21:33:12 00:21:35:11 IURI (M) (risos)
00:21:36:19 00:21:39:21 MICAS (F) (som de dor)
00:21:38:00 00:21:40:00 MÓNI (F) Oh, magoaste-te? Estás bem?
00:21:42:09 00:21:45:08 MICAS (F) (risos) Esperem, magoei-me mesmo.
00:21:46:14 00:21:48:14 ASSISTENTE (M) Silêncio, silêncio, silêncio.