



Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

RELATÓRIO DE ESTÁGIO NA BUGGIN MEDIA
-
REFLEXÕES ACERCA DE QUESTÕES LINGUÍSTICAS
DA LEGENDAGEM E DA DOBRAGEM

Mestrado em Tradução

ANA LUÍSA ROSA

2024

Relatório de estágio especialmente elaborado para a obtenção do grau de Mestre,
orientado pelo Professor Doutor Telmo Mória

Agradecimentos -----	4
Resumo-----	5
<i>Abstract</i> -----	6
Introdução-----	7
1. Buggin Media: a empresa e o estágio -----	8
1.1. Entidade de acolhimento -----	8
1.2. Calendarização do estágio e descrição das tarefas executadas-----	9
2. A Tradução para o Audiovisual -----	12
2.1. Interpretação e Tradução- breves reflexões sobre a sua génese e desenvolvimento-----	12
2.2. A Tradução e a Sétima Arte-----	13
2.2.1. O advento do cinema -----	13
2.2.2. A palavra no cinema e a Tradução Audiovisual -----	14
2.2.3. Mundo dividido: Legendagem vs. Dobragem -----	16
2.3. Estratégias de tradução para o Audiovisual-----	18
2.3.1. Considerações preliminares - a mediação da cultura na tradução -----	18
2.3.2. Estratégias de tradução para Legendagem -----	19
2.3.3. Estratégias de tradução para Dobragem -----	26
<i>Excursus.</i> O caso particular da linguagem tabu na tradução para o audiovisual ---	
-----	28
3. Legendagem e Dobragem na Prática -----	30
3.1. Legendagem na prática -----	30
3.1.1. Etapas do processo de tradução para Legendagem-----	30
3.1.2. Normas de Legendagem -----	32
3.1.3. Condensação, segmentação e divisão -----	36
3.2. Dobragem na prática-----	44
3.2.1. Etapas do processo de tradução para dobragem-----	44
3.2.2. Normas de Dobragem -----	45
4. Questões gramaticais nas traduções realizadas durante o estágio -----	47
4.1. Questões (predominantemente) lexicais -----	47

4.1.1. Terminologia -----	47
4.1.2. Expressões idiomáticas -----	51
4.1.3. Ambiguidade lexical -----	58
4.1.4. Linguagem tabu -----	60
4.2. Questões (predominantemente) sintáticas ou sintático-semânticas -----	63
4.2.1. Concordância verbal -----	64
4.2.2. Concordância negativa -----	69
4.2.3. Construções passivas -----	70
4.3. Questões (predominantemente) semântico-discursivas e semântico-pragmáticas -----	73
4.3.1. Figuras de estilo (e alterações em contexto de dobragem) -----	74
4.3.2. Formas de tratamento-----	82
5. Conclusão-----	84
Referências bibliográficas-----	85

Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, Professor Telmo Mória pela ajuda imprescindível que foi ao longo deste percurso.

À minha família, especialmente à minha mãe, que sempre me permitiu ser quem eu quisesse.

À Ana Paula e ao Mário, que me ajudaram a descobrir-me.

À Catarina e à Sara, pela amizade mais bonita que eu conheço.

Ao Tiago, por tudo o que ele é.

Resumo

Procuro, através do presente relatório de estágio, analisar e discutir diversos problemas de tradução com que me deparei durante o estágio, decorrentes quer de diferenças linguísticas e/ou culturais entre as línguas de partida e de chegada ou entre os públicos-alvo, por um lado, quer de normas específicas da legendagem ou da dobragem, por outro lado. As questões em análise podem assim ser exclusivas da tradução audiovisual ou remeter para aspetos mais gerais da tradução. Destaco as questões que se me afiguram como desafiantes e a resposta que procurei dar com recurso a estratégias de tradução, justificando o porquê das diferentes escolhas de tradução.

Para isso, começo por fazer um pequeno enquadramento histórico da tradução e do que foram os primórdios do cinema visto estes terem levado ao surgimento do que conhecemos atualmente por tradução audiovisual. Faço ainda uma distinção entre a tradução para legendagem e a tradução para dobragem, quer no respeitante às características de cada uma na forma como se apresentam ao espetador quer no respeitante às normas de tradução a ter em conta pelo tradutor ao trabalhar com cada uma.

Abordo, no último capítulo, questões linguísticas (agrupadas em predominantemente lexicais, predominantemente sintáticas ou sintático-semânticas e predominantemente semântico-discursivas e semântico-pragmáticas), nomeadamente questões de terminologia, de expressões idiomáticas, de ambiguidade lexical, de linguagem tabu, de concordância verbal, de concordância negativa, de construções passivas, de figuras de estilo e de formas de tratamento, que me despertaram particular atenção no exercício de tradução audiovisual, pelas diferenças que apresentam entre o português e o inglês, as minhas principais línguas de trabalho ao longo do estágio.

Palavras-chave: Tradução; Tradução Audiovisual; Legendagem; Dobragem; Análise Gramatical

Abstract

In this paper, I analyze and discuss several translation problems that I came across during my internship, whether due to linguistic and/or cultural differences between the source and target languages or between the target audiences, on one hand, or due to subtitling or dubbing norms, on the other hand. The issues under discussion may be restricted to audiovisual translation or refer to more general aspects of translation. I highlight the translation issues that seemed challenging to me and I try to answer them using translation strategies, explaining why I chose a particular translation solution.

In this report, I offer a short historical overview of translation and of the birth of cinema since they led to the emergence of what we know today as audiovisual translation. Furthermore, I make a distinction between translation for subtitling and translation for dubbing, regarding both the characteristics of each form of translation in the way they are presented to the viewer and the translation norms to be considered by the translator in each case.

In the last chapter, I address grammatical issues (grouped in the three major classes), namely terminology, idiomatic expressions, lexical ambiguity, taboo language, verb agreement, negative concord, passive constructions, figures of speech and address forms, which have captured my attention as an audiovisual translator, due to the differences they reveal between Portuguese and English, my main working languages throughout the internship.

Keywords: Translation; Audiovisual Translation; Subtitling; Dubbing; Grammatical Analysis

Introdução

No presente relatório, com o subtítulo “Reflexões linguísticas acerca da legendagem e da dobragem”, procuro sensibilizar o leitor para a multiplicidade de influências que condicionam uma escolha de tradução em legendagem ou dobragem, a partir da minha experiência de estágio na Buggin Media. Para isso, divido o presente relatório de estágio em quatro capítulos. No primeiro, descrevo a empresa e as tarefas que realizei durante o processo de estágio. O segundo capítulo assume-se como mais teórico, e nele faço um breve enquadramento histórico das origens da tradução e de outros fenómenos resultantes dos primeiros contactos entre povos falantes de diferentes línguas, nomeadamente as *linguae francae*, o multilinguismo e a heteroglossia, na medida em que a compreensão destes fenómenos impacta positivamente a tradução. Refiro os primórdios do cinema que levaram à necessidade da legendagem e/ou dobragem enquanto forma de fazer chegar este novo meio de entretenimento a novos públicos. Falo ainda das razões por detrás do domínio da legendagem ou da dobragem em determinados países, esclarecendo algumas diferenças que distinguem estes dois tipos de tradução audiovisual. Termino este capítulo com uma secção dedicada a estratégias de tradução, onde se incluem reflexões acerca da mediação da cultura (e se abordam as chamadas referências culturais extralinguísticas); considero as estratégias específicas da legendagem, primeiro, e da dobragem, depois, e discuto superficialmente a importante questão da linguagem tabu. Os dois últimos capítulos apresentam um teor mais prático. No terceiro capítulo, falo das etapas do processo de tradução, com uma secção dedicada à legendagem e outra à dobragem. No quarto e último capítulo, analiso exemplos de traduções feitas por mim durante o estágio que considere interessantes para uma reflexão da atividade tradutória de um ponto de vista linguístico, a propósito dos quais falo de problemas de tradução concretos e respetivas soluções.

1. Buggin Media: a empresa e o estágio

1.1. Entidade de acolhimento

Realizei o meu estágio entre os dias 19 de setembro de 2023 e 20 de novembro de 2023, na Buggin Media – Audiovisual Creativity & Localization.

A empresa, fundada a 9 de abril de 2013, dedica-se à produção audiovisual, com foco em duas áreas de trabalho: a Criatividade e a Localização. A Criatividade inclui atividades como produção de filmes, escrita de argumentos, *stop motion* (técnica de animação em que objetos inanimados são fotografados numa sequência que aparenta movimento), animação 2D, animação 3D e efeitos sonoros. A Localização, área onde se desenvolveu o meu estágio, inclui a tradução, a legendagem, a dobragem e a locução. Ademais, a empresa trabalha na área da tradução técnica, jurídica e literária.

Numa fase inicial, a empresa funcionou exclusivamente em sistema de rede e foi só em 2014 que surgiu a atual sede em Oeiras. Até aos dias de hoje, parte do trabalho continua a ser realizado através do sistema de rede.

Em 2017, o espaço foi duplicado para os atuais 400 metros quadrados, que englobam estúdios vídeo, estúdios áudio, escritórios, gabinetes, camarim e copa.

No ano seguinte, foi o primeiro estúdio português a ser certificado pela Netflix, passando a enquadrar o ecossistema de parceiros NP3 (Post Partner Program).

Foi o primeiro estúdio a nível nacional a substituir os guiões em papel por *tablets*, solução que não só elimina problemas a nível do áudio, mas que é também amiga do ambiente.

Em 2022, a Buggin Media foi distinguida pela Voquent Voice Over Agency como uma das melhores empresas de dobragem do mundo.

Em 2024, foi aberta a Agência de Marketing do Grupo Buggin Media, a Cicada Marketing, onde se oferecem estratégias de *branding*, comunicação digital e gestão de dados, numa tentativa de expandir a marca e chegar a um público mais vasto.

Integram a equipa cerca de 20 trabalhadores internos, mais de 400 atores e mais de 200 tradutores.

1.2. Calendarização do estágio e descrição das tarefas executadas

Apresento, no quadro abaixo, a calendarização do estágio curricular que realizei na Buggin Media:

19 de setembro de 2023 – Formação presencial de tradução para legendagem
De 20 de setembro de 2023 a 24 de outubro de 2023 – Realização de trabalhos de tradução para legendagem
25 de outubro de 2023 – Formação presencial de tradução para dobragem
27 de outubro de 2023 – Entrega de ficheiro de legendagem para avaliação
De 30 de outubro de 2023 a 17 de novembro de 2023 – Realização de trabalhos de tradução para dobragem
20 de novembro de 2023 – Formação presencial de dobragem

O meu estágio foi realizado à distância, com a supervisão da tradutora Marina Maniés Pinto. Ele pode ser dividido *grossa modo* em duas fases principais, uma primeira fase em que realizei trabalhos de tradução para legendagem e uma segunda fase em que realizei trabalhos de tradução para dobragem, sendo que cada uma destas fases foi precedida por um dia de formação presencial, orientado pela coordenadora do departamento de tradução, Bárbara Silveira.

Cada uma destas fases consistiu em cerca de um mês de trabalho. Durante esse mês, todas as semanas nos era atribuído um ou dois episódios com dimensão variável a traduzir. O trabalho semanal deveria ser entregue até às 18 horas de sexta-feira, sendo que durante a tarde de sexta-feira recebíamos as indicações para o trabalho da semana seguinte, a ser realizado consoante o horário autoatribuído. Pessoalmente, as minhas semanas de trabalho começavam à segunda-feira e acabavam à sexta-feira e o horário que cumpria era das 10h às 13h e das 14h às 18h, perfazendo um total de sete horas diárias e 35 horas semanais.

Um minuto de um ficheiro leva bastante tempo a traduzir e legendar e, naturalmente, quanto mais inexperiente for o tradutor, mais demorado é este processo.

Cada legenda tende a estar no ecrã entre 1 e 7 segundos, assunto que abordarei melhor no capítulo 2.3.2. Um filme, ou qualquer outro tipo de registo audiovisual, tende a estar preenchido de diálogos e a ter escassos momentos de silêncio. Assim, para cada minuto de filme é preciso fazer e traduzir várias legendas. A título de curiosidade, na minha primeira manhã de estágio, ou seja, em três horas, traduzi e legendei quatro minutos de um ficheiro. Um minuto por hora é considerado normal numa fase inicial de aprendizagem, mas muito lento para as exigências do mercado, sendo que é expectável que o ritmo aumente com a experiência. Um tradutor profissional deve ser capaz de traduzir e legendar um episódio de 45 minutos num dia de trabalho. Considero que tive uma boa progressão, uma vez que no final dos dois meses de estágio já conseguia chegar aos três a quatro minutos por hora, o que seria o equivalente a cerca de 30 minutos de ficheiro em oito horas de trabalho, que contrasta sobremaneira com os cerca de 10 minutos de ficheiro trabalhados numa fase inicial.

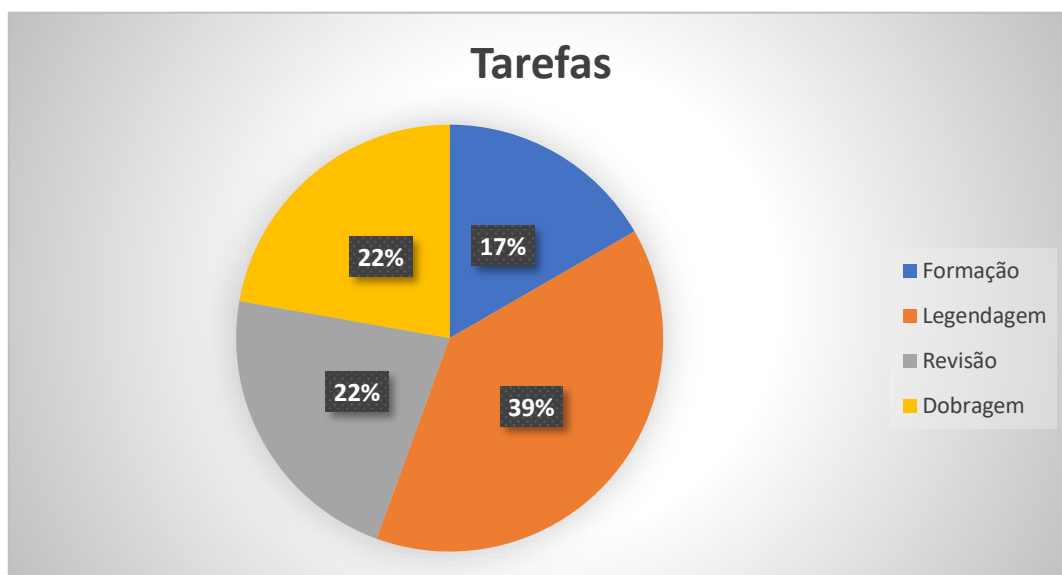
A adicionar às tarefas de tradução e de legendagem, que, como explicarei no subcapítulo 3.1.1, realizei de acordo com métodos distintos por forma a perceber qual o que melhor resultava para mim, tive, em várias semanas, a tarefa de revisão de trabalhos de colegas, durante a qual assistia ao visionamento do ficheiro por eles legendado através do programa utilizado durante o estágio, o Sub+Dub, e apontava no programa e numa folha Excel a existência de erros de legendagem e de tradução.

Na segunda fase do estágio, a fase da dobragem, não nos foi atribuída a tarefa de revisão e creio que assim tenha sido porque, ao contrário da legendagem, em que a maior parte de nós já tinha umas bases devido à nossa formação académica, não tínhamos qualquer experiência com a dobragem. Falo mais aprofundadamente do processo de dobragem na prática no subcapítulo 3.2.1.

Importa ressaltar que todas as traduções tiveram o português europeu como língua de chegada e que a maioria teve o inglês como língua de partida. Foram exceções um episódio para legendagem, que tinha o alemão como língua original e um episódio para dobragem, cuja língua original era o japonês. Em ambos os casos, foi-nos facultado um guião em inglês.

O último dia de estágio consistiu numa formação facultativa na qual participei, que tinha o objetivo de dar a conhecer aos estagiários o processo de dobragem pós- tradução, ou seja, o trabalho desempenhado pelos atores de dobragem no estúdio de gravação. Nesta formação, passámos a manhã em estúdio a gravar falas que havíamos previamente escrito em alguns dos episódios para dobragem que nos haviam sido atribuídos. Este exercício revelou-se extremamente útil porque permitiu adquirir uma noção de ritmo, de que a métrica por si só nem sempre é reveladora, que é vital para avaliar que soluções de tradução funcionam ou não neste registo, também consoante o contexto em que se inserem. Aprendi que um trabalho final de dobragem ideal resulta da colaboração entre o tradutor e o ator, que muitas vezes implica uma troca de ideias que só é possível com a presença do tradutor em estúdio.

Passo a apresentar um gráfico que mostra a distribuição de tarefas executadas ao longo do estágio:



2. A tradução para o audiovisual

2.1. Interpretação e Tradução – breves reflexões sobre a sua génese e desenvolvimento

A atividade da tradução remonta aos primeiros contactos entre povos que falavam diferentes línguas e que sentiam a necessidade de comunicar entre si através do que hoje se chama interpretação. Os princípios da tradução escrita prenderam-se muito com a necessidade de estabelecer trocas comerciais, mas rapidamente a relevância da tradução se fez sentir, pelo menos nas sociedades europeias ocidentais, tanto na esfera religiosa (traduções da Bíblia) como na laica (traduções de textos legais, científicos e filosóficos).

Em resultado do contacto entre línguas nasceram as chamadas *linguae francae*, que são línguas usadas por populações que não partilham o mesmo idioma a fim de facilitar a comunicação. Ademais, o contacto entre línguas deu origem ao fenómeno recentemente muito difundido do multilinguismo, que consiste no falar fluente de várias línguas por um indivíduo ou grupo. O multilinguismo é por vezes uma realidade presente no audiovisual, o que acrescenta dificuldades à tradução. Perante uma cena multilingue, o tradutor-legendador tende, por norma, a traduzir apenas a língua na qual a série é primordialmente falada, mantendo as restantes falas nas línguas originais. Haverá casos em que poderá, no entanto, ser benéfico optar por traduzir todas as línguas em presença, uma vez que o público de chegada da tradução não coincide com o público de chegada do original, podendo, por isso, ter um conhecimento diferente das línguas estrangeiras envolvidas. Mais complicado é, como salienta Grutman (2009: 184), quando a língua de chegada e uma das línguas a traduzir são a mesma.

Vale ainda a pena considerar o conceito de heteroglossia, avançado pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, que se refere à multiplicidade de formas de falar dentro de uma mesma língua e à posição hierárquica dessas formas de falar umas relativamente às outras. Bakhtin utiliza os conceitos físicos de forças centrípetas e forças centrífugas para, em termos linguísticos, explicar a existência de dois fenómenos opostos dentro de uma mesma língua. O primeiro fenómeno, a força centrípeta, resulta na padronização da língua (ou normalização linguística). O segundo fenómeno, a força centrífuga, resulta na

variação linguística. Adiante, falarei ainda sobre a linguagem tabu e o impacto que esta tem na tradução para legendagem, que se relaciona com estes dois fenômenos.

2.2. A Sétima Arte

2.2.1. O advento do cinema

A Tradução Audiovisual nasceu por necessidade da indústria cinematográfica e faz parte integrante da história do Cinema. Como tal, achei por bem integrar também um pouco da história do Cinema no presente relatório de estágio.

Em 1891, a Edison inventou o cinetoscópio, o primeiro aparelho onde era possível visualizar imagens que se sucediam umas às outras. Este cinetoscópio era como que um microscópio da imagem em movimento, feito para que cada imagem fosse observada individualmente.

Em 1894, Antoine Lumière, dono de um negócio de fotografia, frequentou uma exposição sobre o cinetoscópio, de onde levou uma película que mostrou aos filhos, a quem instou a desenvolverem um aparelho que permitisse que um filme fosse visionado por várias pessoas ao mesmo tempo. No ano seguinte, surgiu o cinematógrafo, mais pequeno e leve, que funcionava como um projetor: “A three-in-one device that could record, develop and project motion pictures, the Cinématographe would go down in history as the first viable film camera.” (Pruitt, 2023)



Figura 1 Cinetoscópio. Fonte: Revista OuvirOuVer v. 9-n.2 (2014: 290)

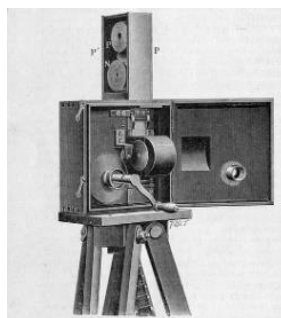


Figura 2 Cinematógrafo. Fonte: Le Magazine Du Siecle (1897:254)

Foi em Paris, em dezembro de 1895, que Louis e Auguste Lumière apresentaram o primeiro filme a uma plateia. Intitulado “Saída dos Operários da Fábrica Lumière”, o filme mostrava isso mesmo: funcionários a sair da fábrica na hora de almoço.

No mesmo dia, os irmãos Lumière mostraram o filme de 42 segundos “Chegada de um Comboio”. A imagem mostrava um comboio que vinha de encontro ao público que, o qual, por não estar familiarizado com a projeção de imagens, entrou em pânico, tendo muita gente abandonado a sala, numa tentativa de evitar ser abalroada pelo comboio.

2.2.2. A palavra no cinema e a Tradução Audiovisual

Os primeiros filmes retratavam episódios da vida de todos os dias e só mais tarde se incorporou a arte da representação. Com o passar dos anos, a tecnologia associada ao cinema foi sendo melhorada, numa tentativa de aproximar cada vez mais a imagem no ecrã da realidade. O fonógrafo já permitia reproduzir músicas. No entanto, a reprodução de sons era impossibilitada pela incapacidade do cinematógrafo de manter um ritmo constante, umas vezes funcionando a determinada velocidade, outras a outra. Daí, ser imprevisível o momento em que se deveria pôr o fonógrafo a funcionar.

Os filmes foram representando a fala das personagens através da escrita, ao que se deu o nome de intertítulos, como se encontra exemplificado na Figura 3. Os intertítulos foram o princípio daquilo que viria mais tarde a ser a Tradução Audiovisual.

Em 1909, surgiu o primeiro filme a cores e em 1927 foi a vez do som, com o filme “The Jazz Singer”. O filme era parcialmente falado, sendo que algumas falas ainda apareciam escritas no ecrã.

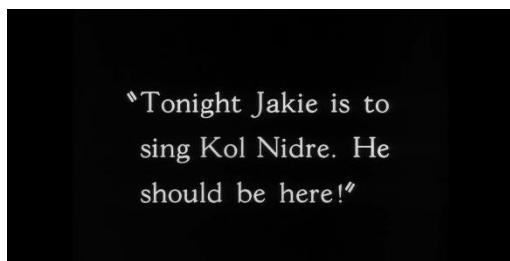


Figura 3 Intertítulo do filme “The Jazz Singer”.
Fonte: The Jazz Singer (1927: 02:11)

Os intertítulos demonstram a importância da palavra para a transmissão da mensagem e a própria necessidade de fazer acompanhar a ação de som remete para a mesma ideia. Previamente, para colmatar a falta de som, havia quem tocasse instrumentos ao vivo que acompanhavam a ação e mesmo quem a narrasse ou comentasse, guiando, assim, as reações do público.

O cinema falado trouxe consigo um novo desafio. Até então, qualquer filme, independentemente de onde havia sido produzido, seria passível de ser entendido por públicos de todo o mundo. Depois, vários filmes passaram a ser produzidos em várias línguas de forma a abarcar públicos diversos, abordagem que se revelou demasiado dispendiosa e trabalhosa. A Tradução Audiovisual nasceu como uma resposta mais viável a esta necessidade:

The earliest form of AVT may have been translation of intertitles in silent films, but far greater needs for translation arose with the advent of ‘talking movies’ in the 1920s and the necessity of providing films with translations (so as to secure exports, especially for the US film industry). (Remael, 2010:12)

A Tradução Audiovisual pode ser dividida, *grosso modo*, em Legendagem, Dobragem e Sonorização, sendo que, para os objetivos deste relatório, me irei focar apenas nas duas primeiras.

Díaz Cintas e Remael (2007) definem a legendagem como uma prática da tradução que consiste na apresentação de um texto escrito, geralmente na parte de baixo do ecrã, que pretende reproduzir o diálogo original dos falantes, assim como os elementos discursivos que aparecem na imagem (cartas, anotações, *grafitti*, letreiros, *placards*, etc) e a informação contida na banda sonora (canções, voz *off*). Os autores evidenciam a sua importância através de um exemplo:

The movie *The Sound of Music* has been advertised for many years in a central London cinema as follows: “The classic film musical, now with subtitles so everyone can join in!” (Díaz Cintas e Remael, 2007:16)

Shochat e Stam (1985) definem, por seu lado, a dobragem como a colagem por meios técnicos de uma voz a uma imagem. Acrescentam que, no caso da dobragem, o texto de partida e o texto de chegada são ambos divulgados foneticamente, ao contrário

do que acontece na legendagem, onde o texto de partida é fonético mas o texto de chegada é apresentado ao espetador na forma escrita.

2.2.3. Mundo dividido: Legendagem vs. Dobragem

Danan (1991) afirma que a geografia tem sido tida como um fator-chave aquando da escolha entre legendagem e dobragem. De acordo com a autora, países com maior área geográfica (e população) tendem a preferir a dobragem, enquanto que países com menor área geográfica (e população) preferem a legendagem. A razão por detrás deste fenómeno pode ser financeira, uma vez que países com maior área geográfica contam com maiores receitas de bilheteira e têm, portanto, maior margem para investir na dobragem que, por ser mais demorada e requerer o contributo de mais profissionais, acarreta um custo superior. A legendagem representa, assim, uma solução mais económica. Esta tendência confirma-se no caso português. No entanto, não acredito que o fator económico seja razão exclusiva, como veremos adiante.

O cinema americano começou a dominar a indústria por todo o mundo, levando à hegemonia tanto da língua inglesa como da cultura americana. De acordo com Shochat e Stam (1985), Hollywood conta a história de outros povos, não só aos americanos mas também aos povos em questão, em inglês.

Esta hegemonia da língua inglesa forçou os países cuja língua oficial não é o inglês a escolherem qual o método que mais lhes convinha: a legendagem ou a dobragem.

Vários países da Europa encontravam-se, à data do surgimento do cinema sonoro, sob a influência de regimes autoritários. Para muitos destes países, a escolha da dobragem foi uma escolha óbvia, uma vez que favorecia uma das características fundamentais deste tipo de regime: o nacionalismo. Estes países não só queriam promover os produtos nacionais, razão pela qual tentam restringir a entrada de filmes estrangeiros no seu país, como queriam também “nacionalizar” os filmes estrangeiros que acabavam por entrar. Esta nacionalização era feita através da imposição da língua nacional, que vinha lutar contra a hegemonia do inglês:

Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language. Dubbed movies become, in a way, local productions. (...) Dubbing, in short, is an assertion of the supremacy of the National language and its unchallenged political, economic and cultural power within the nation's boundaries. (Danan, 1991:612)

A legendagem é uma exposição direta à língua e cultura estrangeiras e, indiretamente, uma porta de saída para um mundo livre.

Em França, preferiu-se a dobragem, mas por razões distintas. O francês estava a perder a sua anterior hegemonia face ao inglês e França fazia os possíveis para combater esta tendência.

Questionei-me sobre o que teria levado Portugal a divergir das restantes ditaduras e a escolher implementar a prática da legendagem. A verdade é que esta última não deixa de ser, também ela, permeável à implementação da censura e, no caso específico do Portugal pré-25 de abril, com resultados muito eficazes. Isto porque a grande maioria da população era analfabeta. A realidade do analfabetismo no nosso país permitia uma censura mascarada através da legendagem. As falas eram traduzidas de forma fiel ao original, ao contrário da dobragem onde o conteúdo era cortado e deturpado, sem que a maioria da população, no entanto, tivesse a possibilidade de as ler. À primeira vista, não eram perceptíveis sinais de censura quando, na realidade, o acesso a este tipo de entretenimento e meio de informação estava interdito à grande maioria da população que, não sabendo ler nem escrever, muito menos saberia inglês ou qualquer outra língua estrangeira.

Assim, mediante as escolhas iniciais de cada país, foram crescendo hábitos de consumo ora de legendagem ora de dobragem nas populações, que se têm mantido até aos dias de hoje. Como afirma Nootens (1986), é uma perda de tempo discutir qual dos dois tipos de tradução audiovisual merece preferência, visto que os espetadores preferem aquele a que estão habituados.

2.3. Estratégias de tradução para o Audiovisual

2.3.1. Considerações preliminares - a mediação da cultura na tradução

De acordo com o intelectual francês do século XVI, Étienne Dolet, em “La manière de bien traduire d’une langue en autre”, de 1540, um tradutor deve compreender o sentido e o tema do autor. Ou, como adianta Chesterman, referindo Dolet: “Translations should not be word-for-word renderings of the original.” (Chesterman, 2004: 34). A tradução não é, nem pode ser, um decalque palavra a palavra. Cada língua tem uma estrutura diferente e cada língua abarca significados próprios, diretamente ligados à cultura em que é usada e, por isso mesmo, intransponíveis: “Thus the word may point to, belong to, or be recognized as representing a certain set of values, an ideology, a social group, a nationality, and so on.” (Blackledge e Creese, 2014: 6)

Cabe ao tradutor encontrar uma formulação distinta na língua de chegada, cujo significado vá ao encontro do pretendido na língua de partida. É assim que, por exemplo, *cats and dogs* passa a *potes* quando falamos de chover muito ou *piece of cake* passa a *canja* quando queremos dizer que algo é muito fácil.

Importa ressaltar que, no caso específico da legendagem, as legendas mantêm “intertextualidade” entre si, afetando o significado umas das outras: “In the moment of its use, at one and the same time, it [the word] responds to what precedes it and anticipates what is to come” (Hall et al., 2005: 2). Por outro lado, as legendas podem também estabelecer relações de intertextualidade com textos pré-existentes ou discursos com autoria distinta, sendo responsabilidade do tradutor manter essa intertextualidade tão clara como no original.

As línguas, assim como as palavras, não são organismos isolados, mas estão intimamente ligadas a culturas e tradições que lhes influenciam a dinâmica e o significado, o que complexifica o processo de tradução e torna necessária a existência de estratégias que orientem o tradutor na sua tomada de decisão.

2.3.2. Estratégias de tradução para Legendagem

Antes de aprofundar as estratégias de tradução, importa ainda abordar algumas normas específicas da prática da legendagem que condicionam, logo à partida, o resultado final da tradução. Jan Pedersen menciona três normas no seu artigo de 2016 “In Sweden, we do it like this”: a velocidade de leitura, a taxa de condensação e a densidade de legendas.

A velocidade de leitura, que Pedersen (2016) define como a velocidade à qual é expectável que o espetador leia a legenda, é o parâmetro principal que orienta o tradutor-legendador, permitindo-lhe saber quantos caracteres por segundo é expectável que o seu público-alvo consiga ler. Em Portugal, devido à tradição da legendagem, o público adulto lê, em média, 18 caracteres por segundo, número relativamente elevado quando comparado com o de outros países. Os suecos, por exemplo, leem 12 caracteres por segundo, de acordo com Pedersen. A velocidade de leitura média para um produto dirigido a crianças em Portugal é de 13 caracteres por segundo.

A taxa de condensação reflete a redução do texto de chegada relativamente ao texto de partida, incontornável devido à curta duração da legenda no ecrã. Uma legenda poderá estar no ar de 1 a 7 segundos. Nós falamos mais rápido do que lemos, o que significa que uma personagem terá tempo para dizer muito mais do que o espetador terá tempo para ler. Para além disto, o espetador terá de simultaneamente ver a ação a decorrer, não se podendo focar apenas na legenda, que não deverá ocupar mais do que 1/12 do ecrã. Assim, por norma cerca de 30% do que é dito no original “perde-se” na tradução. Isto não significa, porém, que se perca necessariamente informação, visto que muito daquilo que é dito é subentendível, redundante ou simplesmente passível de ser encurtado, como é o caso de alguns tempos verbais compostos ou perifrásticos que passam facilmente, sem perda de informação, a tempos verbais simples ou sintéticos, como por exemplo, “tinha compreendido” e “iriam compreender” que podem passar a “compreendera” e “compreenderiam”, respetivamente. Outro exemplo é a omissão de interjeições, que é também regra clássica na legendagem, visto que o contexto audiovisual permite ao espetador adquirir a informação que estas pretendem transmitir. Isto é, a interjeição escrita

é importante vigorar no guião para ser posteriormente interpretada pelo ator (e a mesma lógica se aplica a uma tradução para guião de dobragem); no entanto, assim que esta informação, que pode ser de surpresa, dor, alegria, tristeza, etc., está explícita através da representação, repeti-la na legenda é uma redundância. Xavier (2013) distingue “perda tradutológica”, a perda da quantidade de palavras associada ao processo de tradução, e “perda tradutória”, a perda de informação ou qualidade, à qual o processo de tradução não está necessariamente associado.

A densidade de legendas é a quantidade de legendas presente em determinado programa audiovisual em comparação com a duração do dito programa. Esta norma relaciona-se com a opção por condensar o que é dito numa legenda de duas linhas ou por dividi-lo em duas legendas de uma linha. Em Portugal, a tendência é dar-se primazia a uma legenda de duas linhas, tendo um filme, por norma, mais de mil legendas e um episódio de uma série de 45 minutos por volta de 700 ou 800. Este número varia consoante a maior ou menor duração dos momentos de silêncio existentes nos episódios ou filmes.

Falta referir duas outras normas indispensáveis à produção da legenda: os caracteres por linha e o intervalo entre legendas. No número de caracteres que cada linha da legenda comporta, sendo que cada legenda pode ter um máximo de duas linhas, estão incluídos sinais de pontuação assim como espaços em branco. O intervalo entre legendas refere-se aos *frames* (ou fotogramas, em português) entre o desaparecimento de uma legenda do ecrã e o aparecimento da seguinte, importantes para possibilitar descanso visual ao espetador. Em cada linha podem contar-se, em Portugal, de 37 a 42 caracteres, conforme escolha do cliente e o intervalo entre legendas corresponde a um mínimo de 2 a 4 *frames*.

Estes números variam de programa para programa dentro dos intervalos indicados e cabe ao cliente fornecer ao tradutor a informação relativa à velocidade de leitura, caracteres por linha, duração mínima e máxima da legenda no ecrã e intervalo entre legendas a respeitar.

Passo agora a considerar a questão também abordada por Pedersen das referências culturais extralinguísticas, que estão intimamente relacionadas com a questão supramencionada da mediação da cultura. No artigo de 2007 “Cultural Interchangeability:

The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling”, o autor define referências culturais extralinguísticas como referências a lugares, pessoas, instituições, costumes, comida, etc que podem ser desconhecidos para quem não conhece a língua em questão. As referências culturais extralinguísticas não são razão exclusiva para a necessidade de estratégias de tradução, mas são uma das razões que torna a sua existência premente.

De acordo com Pedersen (2016), existem três formas de um espectador compreender estas referências. A primeira é através do conhecimento prévio que tem do mundo à sua volta e de outros textos. A segunda é através da leitura que lhe é possível fazer do contexto onde a referência se insere. A terceira é através da intervenção do tradutor-legendador. O tradutor-legendador somente deverá optar por uma estratégia explicativa quando considerar que, caso contrário, o espectador não terá forma de compreender a referência.

A figura que se segue apresenta as estratégias de tradução propostas em Pedersen (2016):

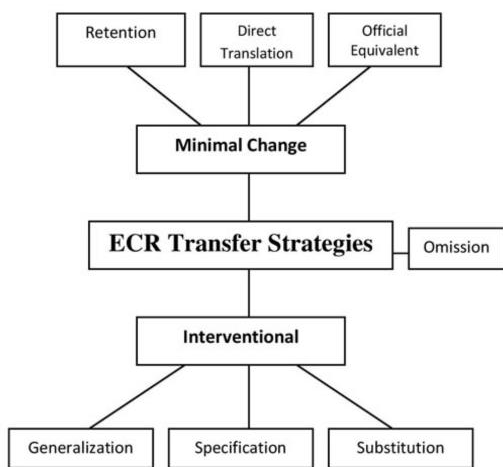


Figura 4 Estratégias de Tradução de Pedersen

(baseado em Pedersen 2007a: 154)

~

As estratégias de mudança mínima, nomeadamente a retenção, a tradução direta e o equivalente oficial, pressupõem compreensão da referência por parte do público de chegada. As estratégias de intervenção, nomeadamente a generalização, a especificação e a substituição, pelo contrário, assumem que a referência passaria despercebida ao público de chegada ou seria mesmo incompreendida por ele. A estratégia da omissão é utilizada

em último recurso, quando nenhuma das outras estratégias produz um resultado satisfatório.

No mesmo artigo, Pedersen discute ainda que circunstâncias levam o tradutor-legendador a optar por estratégias de mudança mínima ou por estratégias de intervenção. De acordo com o autor, as Referências Culturais Extralinguísticas (RCEs) podem ser medidas num espectro de transculturalidade, sendo que umas serão transculturais, outras monoculturais e outras ainda infraculturais. Pedersen afirma que as RCEs transculturais são do conhecimento da maioria das pessoas tanto na cultura de partida como na cultura de chegada, sendo um bom exemplo o Natal. As RCEs infraculturais não são do conhecimento nem da cultura de partida nem da cultura de chegada, por serem específicas de uma terceira cultura. Já as RCEs monoculturais são familiares ao público-alvo do original mas não ao público-alvo da tradução, daí instigarem a necessidade de estratégias de intervenção.

Outro fator a ter em consideração envolve a noção de atos de fala, que remonta ao filósofo inglês J. L. Austin. A Teoria dos Atos de Fala expressa a ideia de que as frases das línguas naturais não são apenas declarações com valor de verdade, mas apresentam também intenções e realizam ações não linguísticas. De acordo com o autor, cada ato de fala abarca em si três atos: o ato locutório (verbalização), o ato ilocutório (ação e intenção associadas à verbalização) e o ato perlocutório (efeitos provocados no interlocutor). Assim, por exemplo, a verbalização da frase “Podes ir comprar pão?” representaria, por si só, o ato locutório. Já o ato ilocutório seria a formulação indireta de um pedido e a intenção do falante de que o interlocutor fosse comprar pão e o ato perlocutório seria, por exemplo, que o interlocutor fosse comprar pão ou que ficasse aborrecido com o pedido.

Pedersen aborda a questão da relevância dos atos de fala na legendagem no seu artigo, de 2008, “High felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling”. No que concerne à legendagem, o ato locutório não é mais do que a formulação linguística que, na língua de partida, é requerida para transmitir a intenção do ato ilocutório e eventualmente justificar o ato perlocutório resultante. O ato locutório pede, muitas vezes, uma tradução indireta, ao contrário da ideia que pode existir num público leigo, a qual pode permitir de forma mais eficaz que a legenda transmita devidamente o ato ilocutório

na língua de chegada. Como afirma Pedersen (2008: 107): “What the speaker wants to get across is the most important thing to subtitle.”

Tendo esta ideia em mente, e sabendo que o ato ilocutório está diretamente ligado ao falante e o ato perlocutório diretamente ligado ao interlocutor, o autor aborda a questão da estrutura comunicativa, que revela a multiplicidade de interlocutores possíveis e a forma como cada um deles é considerado no original e tem de ser considerado na tradução. Baseando-se nas teorias de Clark (1996) e Goofman (1981), Pedersen (2008: 108) acrescenta a existência, a somar à do falante e do interlocutor, de participantes paralelos, que podem tomar parte na conversa; de transeuntes, que não tomam parte na conversa, mas de quem o falante tem conhecimento; ou de intrometidos, que escutam a conversa sem o conhecimento do falante. Para esclarecer esta ideia, Pedersen (2008: 109) exemplifica através do excerto da série *Friends*, apresentado na Figura 5:

- (5) Phoebe: What’s your news?
Chandler: Thank you. I got a job in advertising.
(*Friends*, 9 15 00:10)

Figura 5 Exemplo retirado do artigo de Pedersen (2008: 108)

Neste exemplo, Phoebe é o falante e Chandler o interlocutor e depois os papéis invertem-se. O Ato de Fala de Phoebe consiste na formulação de uma pergunta, cujo ato ilocutório é tentar saber quais as novidades de Chandler. Os restantes amigos são participantes paralelos. No Central Perk, o café onde a cena se passa, encontram-se mais pessoas, os transeuntes. Atrás do sofá poderá, eventualmente, estar escondido um intrometido, a escutar a conversa. Esta pessoa não será, contudo, o único intrometido, uma vez que, tratando-se de uma cena ficcional, qualquer pessoa que assista em casa será também um intrometido.

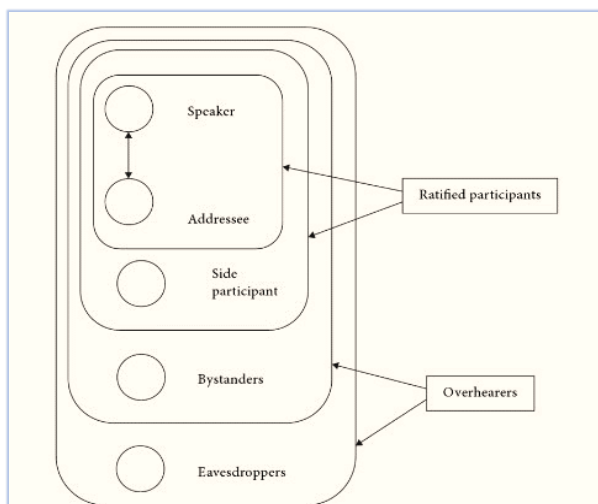


Figura 6 Modelo dos participantes de Clark.

Retirado de Pedersen (2008: 108)

Esta ideia de que cada um dos espectadores representa um intrometido, que, aliás, é razão fundamental para a existência do discurso é interessante. Assim sendo, o ato ilocutório de determinada fala será, muitas das vezes, aquilo que se espera que esta suscite no espectador (que ele ache piada ou fique emocionado, por exemplo), levando à concretização de determinado ato perlocutório (que o espectador ria ou chore, por exemplo).

O tradutor-legendador tem de seguir esta premissa, vendo-se muitas vezes na obrigação, como mencionado anteriormente, de reformular o ato locutório para um outro que suscite o mesmo efeito na língua de chegada. Por outras palavras, a formulação linguística escolhida tem de resultar de uma consideração não apenas da formulação linguística original mas também da intenção que esta abarca e do resultado que esta possa eventualmente suscitar. O ato perlocutório principal em qualquer ato locutório presente numa série ou filme é que o espectador entenda a mensagem que se está a transmitir.

Assim, recorrendo a um exemplo hipotético, se uma personagem diz a outra *You have to stop drinking the Kool-Aid* o ato ilocutório não é um conselho ou sugestão para que a outra personagem deixe de beber o sumo da marca referida, mas antes um conselho ou sugestão para que deixe de seguir cegamente as ideologias de determinada pessoa ou grupo (sendo *to drink the Kool-Aid* uma expressão idiomática construída a partir da referência a uma marca comercial específica). Esta expressão é do conhecimento geral do

público-alvo da maioria das séries e filmes que nos chegam, o público americano, mas não o é dos portugueses que constituem o público-alvo da tradução. Assim sendo, a tradução nunca poderia ser *Tens de parar de beber Kool-Aid* mas sim algo como *Tens de pensar pela tua cabeça*.

Toury (1995) acredita que aquilo a que chama constrangimentos socioculturais afetam a tradução e que quanto maior essa afetação, mais restrita fica a liberdade de escolha do tradutor:

In terms of their potency, socio-cultural constraints have been described along a scale anchored between two extremes: general, relatively absolute rules on the one hand, and pure idiosyncrasies on the other. Between these two poles lies a vast middle-ground occupied by intersubjective factors commonly designated norms. (Toury, 1995: 1-2)

Para o autor, as regras gerais e absolutas são entendidas por todos e as idiosincrasias são “do entender de cada um”. O que importa, para ele, é estabelecer normas. Refere-se a estas nos seguintes termos: “(...) the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – (...), specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (...)”. (Toury, 1995: 2)

Para o autor, existe uma “escolha básica” a fazer: se se traduz com o objetivo de se ser fiel à cultura de partida, ou se, alternativamente, o objetivo é ser-se fiel à cultura de chegada.

If the first stance is adopted, the translation will tend to subscribe to the norms of the source text, and through them also to the norms of the source language and culture. (...)

If, on the other hand, the second stance is adopted, norm systems of the target culture are triggered and set into motion. Shifts from the source text would be an almost inevitable price. (Toury, 1995: 3-4)

À primeira estratégia, Toury (1995) dá o nome de adequação, à segunda de aceitabilidade. Uma vez que o tradutor não é responsável pelo respeito das normas do texto original, se a abordagem escolhida for a da adequação, o tradutor manter-se-á fiel a este, preservando, inclusivamente, por exemplo, a linguagem tabu que este possa conter. A abordagem da aceitabilidade mais facilmente fará alterações, rejeitando, por exemplo,

a linguagem tabu, principalmente se a considerar chocante para o público-alvo. No caso particular da legendagem, um termo tabu ouvido em língua estrangeira terá sempre um impacto menos negativo do que um termo tabu lido na língua materna. Segundo Shochat e Stam (1985), a audição e a leitura despertam reações diferentes, sendo a leitura um processo mais cerebral.

2.3.3. Estratégias de tradução para Dobragem

Como foi referido anteriormente, a Dobragem é uma das principais áreas da Tradução Audiovisual que, contrariamente à Legendagem, apresenta um texto de chegada fonético, à semelhança do texto de partida, que omite. O objetivo da Dobragem é que o texto de chegada passe por texto original, escondendo o sentimento de *otherness* que a língua estrangeira pode despertar.

Assim, as estratégias de tradução associadas à Dobragem serão indubitavelmente diferentes das associadas à Legendagem. Para atingir o objetivo mencionado, o tradutor deverá ter em atenção os movimentos da boca da personagem, sempre que esta estiver visível e perto, e escrever um guião onde esses movimentos encaixem o melhor possível.

Como afirmam Díaz Cintas e Orero (2010), é particularmente relevante respeitar as vogais abertas (a, e, o), as consoantes bilabiais (b, p, m) e as consoantes labiodentais (v, f): as vogais abertas, como o próprio nome indica, porque requerem maior abertura da cavidade oral e as consoantes bilabiais e labiodentais, porque o ponto de articulação para a produção destes sons requer, respetivamente, a junção dos lábios superior e inferior e a aproximação do lábio inferior dos dentes incisivos superiores. Estes processos articulatorios são facilmente perceptíveis pelos espetadores. O processo de articulação dos demais sons passa geralmente despercebido, pois o seu modo e/ou ponto de articulação dependem essencialmente da posição da língua, não visível. Para além do ponto e modo de articulação, a produção de sons depende ainda do vozeamento, que respeita à existência ou não de vibração nas cordas vocais. O vozeamento não é obviamente visível e como tal não afeta o trabalho do tradutor.

Na dobragem, não basta que se faça corresponder o movimento articulatorio a um som compatível. É, porventura, mais importante ainda que se verifique a chamada isocronia, ou seja, que o início e o final da fala correspondam ao início e ao final dos movimentos da boca e não se prolonguem para além disso. Díaz Cintas e Orero (2010) sugerem algumas estratégias a adotar por forma a atingir a sincronia desejada, nomeadamente, o ajuste do ritmo, a supressão de determinadas palavras ou, com efeito inverso, a adição de expressões de preenchimento.

Ademais, os restantes movimentos corporais deverão ser sincronizados, de forma a que o diálogo esteja em concordância com eles: “The aim here is to guarantee that the dialogue does not contradict the image and that the shaking of a head comes accompanied by a negative statement.” (Díaz Cintas e Orero, 2010: 443)

Assim, como já previamente referido, é frequentemente necessário à Dobragem distanciar-se mais do conteúdo original, dando ao tradutor uma maior flexibilidade na criação dos diálogos.

Excursus. O caso particular da linguagem tabu na tradução audiovisual

A linguagem tabu é bastante recorrente em Tradução Audiovisual e passível de causar choque no espectador. Daí, ser importante abordá-la, de forma a estar a par das razões pelas quais esta se destaca num discurso real ou fictício, das possíveis motivações dos falantes para a sua utilização assim como da estratégia de tradução a adotar.

Ao abordar o tema da linguagem tabu, Xavier (2019) destaca algumas características de um tabu. De acordo com a autora, um tabu é uma proibição de comportamentos, que varia de cultura para cultura, se bem que a existência de tabus seja comum a todas as culturas; não é intemporal, pois os tabus vão aparecendo e desaparecendo conforme a evolução das sociedades; e é gradativo, pois tanto pode ser uma simples regra de bons costumes como uma lei. “O tabu aponta, portanto, para o que não é aceitável, para o proibido, para o que é contra o costume, o pudor ou a boa educação, e para o que não se pode dizer.” (Xavier, 2019: 117-118)

A importância do tabu para a tradução começa pela influência que este tem no tradutor, enquanto membro de uma cultura com tabus específicos, e acaba na capacidade que o tradutor deve exercer de mediar um texto para que este não choque os restantes membros da sua cultura nem fira as suas suscetibilidades.

De facto, não existe nada de intrínseco que, em termos linguísticos, distinga ou desprestigie determinado grupo de palavras. São as pessoas que lhes atribuem um significado e a eventual pureza ou malícia a que as palavras passam a estar associadas. Isto é verdade para quaisquer palavras, tanto as de cariz religioso como as de cariz sexual, tanto para elogios como para insultos. O mesmo se passa com os chamados palavrões, que são interpretados como reveladores de falta de educação e aos quais é atribuído um significado ofensivo. Segundo Xavier (2019), esta atribuição de significado é um processo cuja origem remonta ao seio de uma classe social que alia certas palavras aos temas que considera serem tabu e passa a censurá-las ou a restringir o contexto do seu uso. Este processo é comum a todas as classes sociais, sendo que cada uma atribui os seus próprios significados consoante os seus usos e costumes. Ainda segundo a autora, a classe

média é uma forte influência nas restantes classes sociais, resultante da presença que ocupa nos *media*. Assim, acaba por ditar o cânone padronizado da língua.

No entanto, apesar de evitada pela maioria dos membros desta classe social, a linguagem tabu continua a ter um papel extremamente relevante nos mecanismos sociais. É aqui que entra o conceito de prestígio encoberto, nome que se dá à utilização de linguagem não-padrão como forma de pertença a grupos de pessoas onde o cânone não é valorizado. Assim, a linguagem tabu pode ser como que um rótulo revelador dos grupos a que se pretende pertencer, como o podem ser a roupa que se veste, a música que se ouve ou o desporto que se pratica. Exprime, por isso mesmo, proximidade do falante para com quem a utiliza e afastamento de quem a descarta.

Há, contudo, outras razões pelas quais o vocabulário em causa continua a ser usado. Não deixa de ser importante estar a par das razões que motivam os falantes e, por conseguinte, as personagens, a usá-lo, para que as mesmas não passem despercebidas ao público de chegada. De entre as razões referidas por Xavier (2019: 124-129), destaco as seguintes: coprolalia (“Tendência compulsiva para usar uma linguagem obscena”, segundo a Infopédia), aumento da tolerância à dor, recompensa psicológica associada à libertação do *stress* e ligação direta às emoções. Relativamente a esta última razão, a autora refere a existência de estudos que indicam que “(...) a linguagem tabu se relaciona com o sistema límbico, que se ocupa das emoções, indicando uma regência cerebral diferente da linguagem comum.” (Xavier, 2019: 126)

O tradutor-legendador deve ter, então, em consideração o contexto de utilização do termo tabu e avaliar se a informação que este expressa justifica a sua preservação ou se, por outro lado, é preferível omiti-lo ou substituí-lo por um termo considerado menos grave, por forma a evitar um choque desnecessário no espetador.

3. Legendagem e Dobragem na prática

3.1. Legendagem na prática

3.1.1. Etapas do processo de tradução para Legendagem

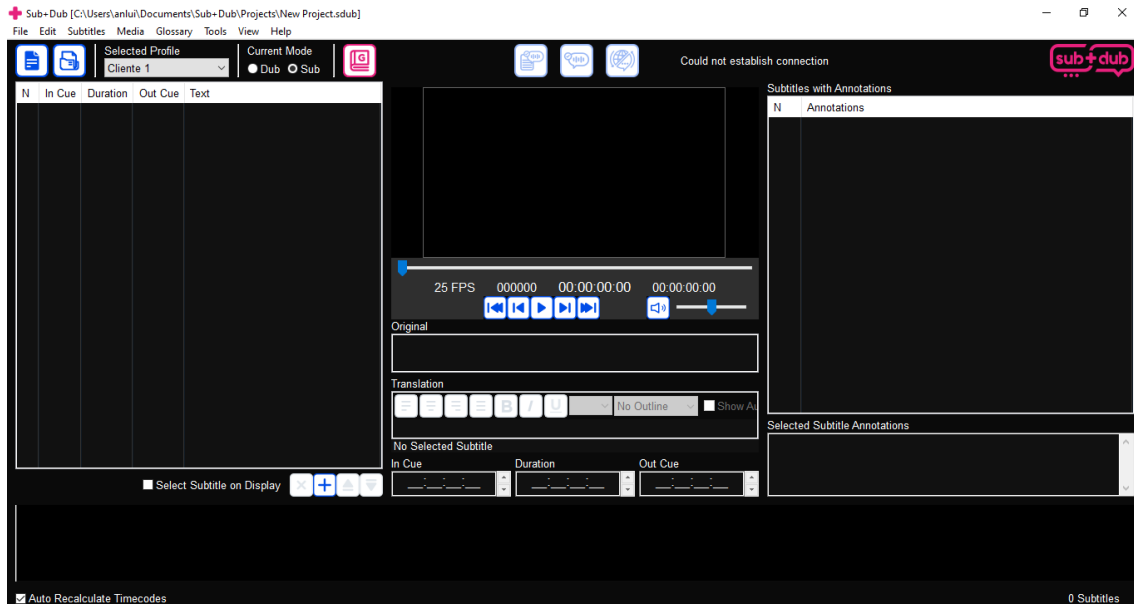


Figura 7 Programa Sub+Dub no modo "Legendagem"

A Figura 7 mostra o programa que utilizei durante o estágio, programado para legendagem. O quadro à esquerda destina-se, por ordem: ao número da legenda, ao tempo de entrada da legenda no ecrã, à duração da legenda, ao tempo de saída da legenda do ecrã e ao texto correspondente à legenda. O quadrado a meio serve para o visionamento do vídeo (onde, à medida que o tradutor vai legendando, vão aparecendo as legendas tal como serão apresentadas ao espetador); abaixo deste encontra-se o texto original (o tradutor, quando tem acesso a este, coloca o guião no programa) e abaixo deste ainda está o espaço para a escrita da tradução. O quadro à direita permite ao tradutor registar as suas anotações e toda a parte inferior do ecrã apresenta a barra de som, fundamental para o tradutor sinalizar os tempos de entrada e de saída.

O processo de legendagem varia, logo à partida, consoante seja ou não fornecido um guião por parte do cliente. Em caso afirmativo, o tradutor poderá basear-se neste para a tradução, tendo, no entanto, sempre em consideração a possibilidade do guião não ser totalmente fidedigno, uma vez que se pode tratar de um guião de pré-produção, o que significa que os atores poderão ter alterado as suas falas ou até que excertos poderão ter

sido inseridos ou suprimidos. Alguns programas de legendagem permitem a inserção do guião para que o tradutor possa ter acesso simultâneo ao guião e ao áudio do ficheiro. Em caso negativo, o tradutor terá de trabalhar “de ouvido”, ou seja, terá somente a possibilidade de escutar o áudio (e de visionar a imagem) à medida que vai traduzindo. O trabalho com recurso simultâneo ao guião e ao áudio é vantajoso, pois o áudio permite ao tradutor detetar quaisquer erros que possam constar do guião e o guião permite ao tradutor compreender mais facilmente trechos em que, por qualquer motivo, o áudio não esteja claro.

Existem quatro etapas do processo de tradução para legendagem, nomeadamente as seguintes quatro, referidas por Xavier (2013) e adaptadas de Sánchez (2004):

- Tradução: tradução da lista de diálogos ou guião;
- Adaptação: separação do texto em unidades de tradução sob o formato “legenda”;
- Legendagem/ *Spotting*: Introdução dos códigos de entrada e de saída para cada uma das legendas;
- Simulação/ Revisão: visionamento do filme com o ficheiro completo das legendas e correspondentes entradas e saídas de legenda.

O método escolhido pelo tradutor-legendador corresponde à ordem atribuída a cada uma destas etapas. No caso particular do meu estágio, foi-me aconselhado testar vários métodos diferentes a fim de me familiarizar com eles e de descobrir o método com o qual me identifico mais, que me permita ser mais rápida e eficaz e que resulte num trabalho final com maior qualidade.

Assim, dado que me foi sempre fornecido o guião, foi-me possível começar por uma pré-tradução e, a partir daí, adaptar o texto para legenda, inserir os tempos de entrada e de saída e, por fim, rever. Experimentei também partir da pré-tradução, inserir os tempos, adaptar o texto para caber nesses tempos e, por último, rever. Não gostei particularmente de nenhum destes dois métodos porque não sou apologista da tradução com base exclusiva no guião quando é possível evitá-la. O guião fornece apenas informação acerca da parte áudio do produto, deixando de fora o contexto visual, que fornece muitos detalhes. Uma vez que frases e palavras podem conter múltiplos

significados, este contexto revela-se fundamental para deslindar o significado pretendido. Compreendi, deste modo, que, para mim enquanto tradutora-legendadora, faz mais sentido que a tradução não seja feita *a priori*, a fim de evitar possíveis erros e perdas de tempo associadas à posterior adaptação.

Como tal, experimentei traduzir e adaptar simultaneamente, legendar de seguida e, por fim, rever. Gostei mais deste método, pois agradou-me ter todo o contexto para a tradução e poder traduzir logo para legenda (ou seja, ter em conta as normas de legendagem que restringem as possibilidades de tradução) ao invés de traduzir e depois ter de adaptar o que foi traduzido. Percebi, contudo, que preferia já ter os tempos de entrada e de saída da legenda definidos, uma vez que é com base neles que sei a velocidade de leitura e os caracteres por linha a respeitar.

Decidi, portanto, implementar daí em diante o seguinte método de ordenação das tarefas:

Legendagem - Tradução/Adaptação - Revisão

3.1.2 Normas de Legendagem

A prática da tradução para legendagem implica ainda outros métodos alheios ao processo anteriormente referido, como o posicionamento da legenda no ecrã, a formatação da legenda, a utilização de oráculos e a aplicação de itálicos (e outras convenções gráficas de escrita: uso de maiúsculas, abreviaturas, aspas, etc.).

O posicionamento da legenda por defeito é na parte inferior do ecrã, por ser onde, normalmente, se encontra menos informação visual, tornando mais agradável o visionamento do programa em exibição. Este posicionamento é alterado quando surge nesse espaço informação escrita que não deve ser tapada pela legenda (os chamados oráculos). Neste caso, o que se deve fazer é subir a legenda de forma a que esta não cubra a referida informação escrita e não mais do que isso. Muitas vezes, no entanto, esta solução não é viável, uma vez que a legenda acaba por tapar informação visual importante, como as caras das personagens, o que nunca deve acontecer. Se assim for, e em último recurso, a legenda deve ser posicionada na parte superior do ecrã. Esta solução

deve ser utilizada o menos possível porque o espetador está habituado a procurar a legenda no fundo do ecrã e, como cada legenda dura poucos segundos, esta mudança poderá ser o suficiente para que o espetador perca a informação nela contida.

Importa ainda deixar nota de que a legenda ocorre sempre a meio do ecrã (numa orientação de esquerda-direita), exceto quando se trata de Legendagem para Surdos e Ensurdidos (LSE), onde as regras se alteram para que o público-alvo possa distinguir a que personagem pertence cada fala. Muito sucintamente, em LSE, também designada de adaptação, quando se encontram duas personagens no ecrã, a legenda encontra-se à esquerda ou à direita consoante a posição da personagem à qual pertence a fala. Ademais as legendas, que em legendagem comum são exclusivamente brancas, em legendagem para surdos e ensurdidos variam de cor. São amarelas quando os falantes aparecem no ecrã, brancas quando não aparecem e azul-ciano quando se destinam a identificar nomes de personagens, letras de músicas ou efeitos sonoros auditivos.

A formatação da legenda é a inserção desta ou não em “caixas”, cujo objetivo é sempre o de facilitar a leitura da mesma. À não existência de “caixa” dá-se o nome de *no outline*. As várias “caixas” dividem-se em *boxed*, *ghost box*, *stripe* e *ghost stripe*. Estas só devem ser utilizadas quando se mantém a legenda na parte inferior do ecrã apesar de haver informação escrita que se opta por tapar (normalmente os chamados *opening credits*, que identificam os principais elementos do elenco e da equipa de produção no início de um filme ou episódio de uma série) ou caso a leitura da legenda esteja dificultada (o que pode ocorrer devido a um fundo branco ou a eventuais riscas ou outros padrões na roupa da personagem, por exemplo). A escolha da utilização ou não destas “caixas” (e, em caso afirmativo, qual) cabe ao cliente, que deve informar o tradutor- legendador.

Apresento abaixo cada uma das opções de formatação pela mesma ordem em que foram referidas. Assim, como se pode verificar, a opção *no outline* apresenta a legenda em contraste direto com a imagem. *Boxed* corresponde a uma caixa preta que enquadra a legenda, *ghost box* a uma caixa cinzenta que enquadra a imagem, *stripe* a uma faixa preta que ocupa toda a largura do ecrã e *ghost stripe* a uma faixa cinzenta que ocupa toda a largura do ecrã.

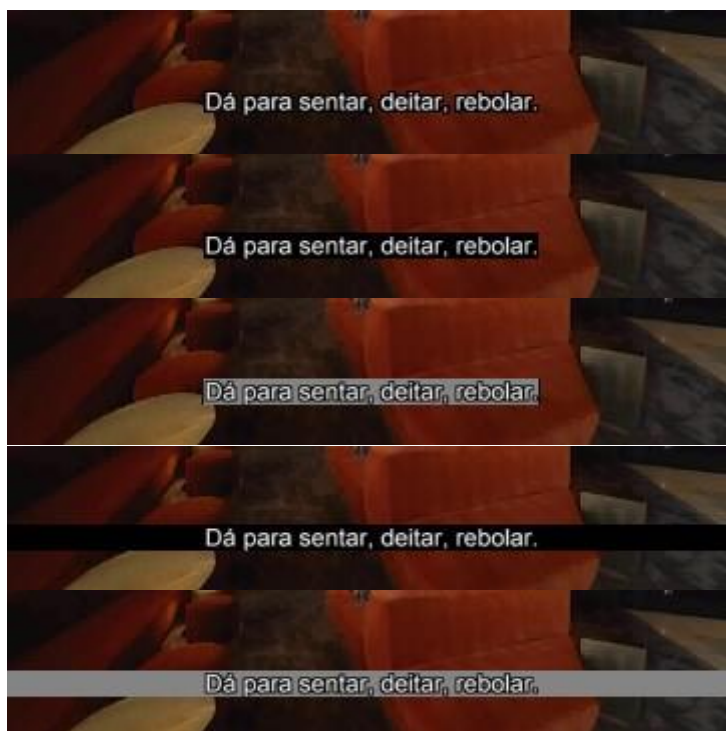


Figura 8 Exemplos de formatação de legenda retirados de um episódio que legendei através do programa Sub+Dub

Tendo já mencionado o que são oráculos, resta mencionar o que fazer quando estes surgem na imagem. Mais uma vez, esta é uma decisão que cabe ao cliente, sendo que varia entre duas possibilidades: a não tradução e a tradução quando possível, ou seja, quando o seu aparecimento não coincide com uma fala. A tradução da fala tem sempre primazia sobre a tradução do oráculo. Assim, quando existe uma fala e um oráculo em simultâneo, traduz-se apenas a fala.

Os itálicos em legendagem servem propósitos que vão para além dos que servem fora deste contexto. Na legendagem, os itálicos são utilizados para identificar estrangeirismos e títulos (de livros, filmes, séries ou documentários) da mesma forma que para identificar a letra de uma canção. Ademais, os itálicos desempenham a função de identificar:

- Vozes não provenientes das personagens em cena, como um narrador não presente, a leitura de uma carta em *off* (que acontece muito quando a voz de quem lê a carta é a de quem a escreveu), uma personagem cuja voz se oiça pelo telefone, pela rádio, por um altifalante, através do computador, etc.;
- Monólogos interiores da personagem (o chamado *stream of consciousness*);
- Sonhos e *flashbacks*.

Consideremos agora brevemente outras convenções gráficas de escrita comumente seguidas em Legendagem.

As aspas servem tendencialmente somente para marcar citações, se bem que alguns clientes possam preferir a sua utilização à de itálicos para títulos de livros, filmes, séries ou documentários.

Existem ainda algumas regras para a utilização de maiúsculas. Estas servem para a legendagem do título e eventual subtítulo, assim como para a legendagem de oráculos. São ainda de utilização obrigatória para siglas e acrónimos, como UE e PALOP, respetivamente, ou abreviaturas, como Sr., Dra., Pres., Prof., Univ., ou Séc.

Para além das abreviaturas referidas acima, usam-se também formas abreviadas para indicar percentagens, temperaturas (para as quais se recorre ao símbolo e não à escrita por extenso), horas, distâncias, pesos e volumes. À exceção destes exemplos, as abreviaturas devem ser evitadas. Os nomes das moedas, como euro e dólar, por exemplo, nunca são abreviados.

Quanto a números, de um a dez, escreve-se o número por extenso e só a partir do onze é que se deve recorrer ao algarismo, exceto enquanto primeiro elemento de uma frase. Um número que contenha cinco ou mais dígitos deve ser separado por um espaço, conforme os seguintes exemplos: 30 500 ou 5 750 000.

Distâncias, pesos e temperaturas devem ser convertidos para o sistema vigente no país de chegada. Esta regra não se aplica às moedas, devido à volatilidade típica dos sistemas monetários, o que implica que uma conversão possa rapidamente tornar-se obsoleta.

Nomes próprios e alcunhas podem sofrer alterações aquando da tradução se se verificar ser relevante para a história, o que acontece mais frequentemente no caso da Dobragem, como por exemplo, com a personagem ficcional João Ratão. Traduz-se o nome de personagens históricas quando este é comum na língua de chegada, como Napoleão Bonaparte ou Rainha Isabel II. No que toca a marcas, deve ser mantida a marca referida no original a menos que ela não faça parte da cultura de chegada, caso em que se deve recorrer a uma generalização. A título de exemplo, Dr. Pepper (marca não muito

conhecida em Portugal) nunca deve ser substituída por Coca-Cola para não dar azo a problemas comerciais. Assim, traduz-se por “um refrigerante”.

3.1.3. Condensação, segmentação e divisão

Já referi por diversas vezes que a tradução para legendagem de um original áudio tem frequentemente de ser condensada de modo a permitir a transmissão do mesmo conteúdo através de uma formulação mais curta. Essa condensação mede-se não face ao original, mas sim à sua tradução direta. Existe um limite de caracteres, que varia consoante as indicações do cliente, mas que, no caso específico de Portugal, se situa normalmente entre os 37 e os 40 caracteres por linha. O número de caracteres influencia a velocidade de leitura do espetador, que tem de ser capaz de acompanhar a velocidade das falas. Considera-se que a velocidade de leitura para o público português adulto é, em média, 18 caracteres por segundo, um número relativamente elevado, que se justifica pela exposição recorrente à legendagem a que este público está sujeito. Este número é consideravelmente mais baixo para públicos cujo “hábito de consumo” mais comum seja a dobragem.

É importante ressaltar novamente que sinais de pontuação, assim como espaços, contam como caracteres.

Situações há, ainda, em que o número de caracteres não é a condicionante principal, mas antes a segmentação. A segmentação é a distribuição de palavras numa legenda que consista numa única fala que ocupe duas linhas. Esta separação não é arbitrária, uma vez que certas palavras devem manter-se unidas.

Para além da segmentação, tem ainda de ser tida em consideração a divisão das legendas. A divisão das legendas é a sua distribuição, que pode ser uma questão tanto de saber que falas se devem manter juntas na mesma legenda como de decidir onde se deve separar uma frase que necessite de ser distribuída por duas legendas.

Passo a dar quinze exemplos de encurtamentos de legenda que pus em prática durante o estágio:

1. Original: “I think I know a little more than you do about my own truck.”

Tradução: “Acho que percebo mais da minha carrinha do que tu.”

Encurtamento relativamente a: “Eu acho que percebo mais da minha própria carrinha do que tu percebes.”

A tradução palavra a palavra nunca seria, mesmo pondo de lado a questão do encurtamento, a opção mais razoável porque pode resultar, e muitas vezes resulta, em frases que não representam a forma natural de um falante dizer algo, provocando estranheza. É o que considero que acontece com esta frase. Por questões de naturalidade, eu já optaria por omitir as palavras “própria” (um elemento enfático que neste contexto é dispensável), “percebes” (verbo da oração subordinada comparativa, que é comum elidir quando a matriz e a subordinada partilham os mesmos valores temporais) e “eu” (pronome sujeito que também é extremamente comum omitir em português, visto que a conjugação do verbo por si só já nos permite identificá-lo). Genericamente, na legendagem é comum tirar-se partido de o português ser uma língua de sujeito nulo e privilegiar o uso do sujeito subentendido, a menos que se pretendam utilizar formas pronominais por uma questão de ênfase.

Tendo sido o primeiro episódio que legendei no estágio, não considerei uma outra hipótese de encurtamento: recorrer a sinónimos. Atualmente, com o conhecimento que adquiri, percebo que poderia ter optado pelo verbo *saber* em vez de *perceber*: “Acho que sei mais da minha carrinha que tu.” A forma *sei* é bem mais curta que *percebo* (são três caracteres ao invés de sete). Adicionalmente a conjunção comparativa *que* é equivalente à forma locucional *do que* neste contexto, pelo que a omissão de *do* permite poupar dois caracteres extra (além de um espaço, que conta como um carácter adicional).

2. Original: “You can make a lot of money per hour with a gift like that.”

Tradução: “Podes lucrar muito com esse dom.”

Encurtamento relativamente a: “(Tu) Podes fazer muito dinheiro por hora com um dom como esse.”

Aqui temos um exemplo que considero bem sucedido, com uma tradução direta extremamente extensa e uma tradução final com um tamanho apropriado à legenda, sem perda significativa de conteúdo.

Encontramos, de novo, a utilização de um sinónimo mais curto — *fazer dinheiro* = *lucrar* —, assim como uma estrutura de modificação nominal passível de abreviação: *esse dom* = *um dom como esse*. Ademais, é possível omitir a expressão *por hora*, sem alteração significativa do sentido.

3. Original: “I can’t keep the old man here after the end of the week, unless their payment is in my office by then.”

Tradução: “O velho não pode ficar após o fim da semana a menos que paguem até lá.”

Encurtamento relativamente a: “(Eu) Não posso manter o velho aqui após o final da semana, a menos que o pagamento esteja no meu escritório até lá.”

Neste caso, houve uma reestruturação da frase por inteiro, que, mais uma vez, não alterou muito o sentido. Entre outras coisas, suprimi a tradução dos locativos *here* (aqui) e *in my office* (no meu escritório), que são dispensáveis; reformulei a frase principal (usando *o velho* como sujeito em vez de como complemento direto) e reformulei a frase subordinada (usando o verbo *pagar* numa construção de sujeito indeterminado, em vez da forma mais prolixa resultante da tradução literal, *o pagamento estar*).

4. Original: “I’m trying to run a business, that’s what I was hired for.”

Tradução: “Foi para gerir um negócio que fui contratado.”

Encurtamento relativamente a: “(Eu) Estou a tentar gerir um negócio, foi para isso que fui contratado.”

Outra situação onde o encurtamento é recomendável, é em caso de redundâncias, repetições ou hesitações típicas da linguagem falada. Por vezes, a omissão é suficiente. No entanto, há casos em que é preciso “dar a volta à frase”, como no exemplo acima citado. A tradução direta, com a sua estrutura de foco “foi para X que Y”, contém 67 caracteres, sendo por isso impossível de manter no espaço de uma legenda. O ritmo do diálogo na cena em questão impossibilita que se dediquem duas legendas a uma mesma fala, pois resultaria no atraso da legendagem face ao que está a ser dito. Assim, optei pela simplificação “Foi para gerir um negócio que fui contratado.” Esta formulação implica a perda da ideia de tentativa introduzida

na frase original, cuja falta, no entanto, não altera significativamente a percepção do telespetador da história a decorrer.

5. Original: “That wasn’t supposed to be in the paper until tomorrow.”

Tradução: “Só devia sair amanhã.”

Encurtamento relativamente a: “(Isto) Só devia estar no jornal amanhã.”

Este exemplo encerra uma particularidade que não se encontra relacionada com a condensação, envolvendo a transformação da negativa em inglês para afirmativa em português. Com efeito, é mais comum dizer-se “Só devia sair amanhã.” do que “Não devia sair até amanhã.” ou “Não era suposto sair até amanhã.” – cf. Mória (2022: 130-137) sobre os problemas da tradução da expressão inglesa *not...until*. A forma *be in the paper* pode ainda ser simplificada para *sair* (estando o complemento *no jornal* subentendido), permitindo o encurtamento necessário à legenda.

6. Original: “We will need some references.”

Tradução: “É preciso referências.”

Encurtamento relativamente a: “(Nós) Vamos precisar de algumas referências.”

Sempre que possível, é preferível utilizar na legendagem tempos verbais simples em vez de tempos verbais compostos: assim, ao futuro perifrástico *vamos precisar*, podemos contrapor o futuro sintético *precisaremos* ou o presente *precisamos*. Neste caso, optei na realidade por uma construção sintática distinta, com a forma *é preciso*.

7. Original: “food and lodging”

Tradução: “comida e teto”

Encurtamento relativamente a: “comida e alojamento”

Este é um exemplo em que uma palavra específica (*alojamento*), demasiado comprida, é substituída por um sinónimo mais curto (*teto*). O facto de a palavra pertencer a uma expressão mais ou menos fixa, dificulta, geralmente, a utilização deste método, tendo sido, no entanto, possível aplicá-lo neste caso.

8. Original: “We stopped trusting each other.”

Tradução: “Já não cremos nos outros.”

Encurtamento relativamente a: “(Nós) Deixámos de confiar uns nos outros.”

Considerarei que neste caso a permuta por uma expressão predicativa mais curta (*crer* ao invés de *confiar*), o uso de *já não* ao invés de *deixámos de* e a supressão da construção recíproca *uns (nos outros)* não alterava substancialmente o significado e permitia um encurtamento relevante.

9. Original: “If you give me a minute, I’ll put the tools away and wash up.”

Tradução: “É só arrumar os materiais e limpar-me.”

Encurtamento relativamente a: “Se me der um minuto, vou arrumar as ferramentas e limpar-me.”

Aqui omiti todo um segmento da frase (a oração condicional, sinalizadora de cortesia, “If you give me a minute...”) por não ter grande impacto na transmissão da mensagem. Substituí ainda a forma mais longa *ferramentas* pela forma mais curta *materiais* e o futuro perifrástico *vou arrumar* pela forma *é só arrumar*, que me parece transmitir bem a ideia de que o sujeito não pretende fazer a sua interlocutora esperar muito.

10. Original: “I’m sure it will.”

Tradução: “Decerto que sim”

Encurtamento relativamente a: “Tenho a certeza que sim.”

A expressão “decerto”, permite, em muitas situações, como é o caso desta, poupar caracteres face a alternativas equivalentes como “certamente”, “com certeza” ou até “provavelmente”. Destaquei-a aqui pela elevada frequência com que surgem nas legendas advérbios modais.

11. Original: “I’m happy that he renovated.”

Tradução: “A renovação apraz-me.”

Encurtamento relativamente a: “(Eu) Fico feliz que ele tenha feito a renovação.”

Neste exemplo, a frase foi significativamente encurtada, mudando o verbo e a estrutura sintática: o verbo *aprazer* condensa numa só forma o conteúdo veiculado por *ficar feliz (que)*; deixa de haver frase subordinada completiva (e o seu complemento direto *a renovação* é agora o sujeito de *aprazer*, e seu sujeito e verbo – *ele tenha feito* – desaparecem).

12. Original: “Not to come while I’m doing a showing on my unit and take that buyer right out of my hands.”

Tradução: “Não vir ao apartamento numa visita e roubar-me o comprador.”

Encurtamento relativamente a: “Não vir enquanto estou a mostrar o meu apartamento e roubar-me o comprador mesmo debaixo do meu nariz.”

Esta frase acabou por sofrer uma alteração significativa quando comparada com o original devido à eliminação da expressão idiomática (*take [right] out of my hands*). Esta alteração não é, porém, prejudicial, e justifica-se porque evita uma legenda demasiado longa.

13. Original: “Ten minutes to look at the pantry.”

Tradução: “Dez minutos para a despensa.”

Encurtamento relativamente a: “Têm dez minutos para explorar a despensa.”

Esta fala ficou reduzida a uma indicação destituída de verbo: eliminou-se tanto o verbo da subordinada final, que existia no original (*look/explorar*), como o verbo que poderia ser inserido na oração principal da tradução (*têm*), a fim de resultar numa frase mais natural. Pelo tipo de discurso característico do programa em questão, este tipo de fórmula abreviada não levanta problemas.

14. Original: “Will he make that money back as a return?”

Tradução: “Vai recuperar esse dinheiro?”

Encurtamento relativamente a: “Vai ter esse dinheiro de volta como retorno?”

A fala original é típica do discurso falado, caracterizado muitas vezes, como já mencionei, por um discurso onde figuram hesitações, repetições e redundâncias. A redundância presente neste exemplo não é intencional. Como tal, não é utilizada por uma questão de ênfase e não acrescenta qualquer informação, daí não ter de ser mantida. A meu ver, a expressão *Vai recuperar esse dinheiro?* é preferível à expressão *Vai ter esse dinheiro de volta?*, tanto por ser uma expressão mais frequentemente utilizada como por solucionar melhor a questão prática dos caracteres por linha. *Vai ter esse dinheiro como retorno?* não me parece uma opção de tradução viável, pois considero que é uma tradução demasiado direta, que resulta muito pouco natural em português.

15. Original: “Oh, I see now. Oh, my God, okay, wait.”

Tradução: “Estou a ver. Meu Deus, espera.”

Encurtamento relativamente a: “Oh, estou a ver. Oh meu Deus, está bem, espera.”

Importa recordar a prática da não tradução de interjeições em legendagem, já anteriormente referida: as interjeições isoladas não são legendadas e as que se encontram inseridas num contexto frásico são suprimidas. O típico e recorrente *Oh, my God*, que consta deste exemplo, passa a *Meu Deus*. Ademais, expressões como *okay*, que muitas vezes é utilizada como “muleta” do discurso, assim como *like* ou *you know?*, são também eliminadas. Apesar de ser comum no vocabulário dos portugueses, segundo prática habitual na legendagem portuguesa, não se deve manter *okay* ou *OK* em inglês, nem mesmo se grafado como estrangeirismo, traduzindo-se para o equivalente em português *está bem*.

Passemos agora a considerar a segmentação e divisão. Estas cumprem algumas regras, que me foram transmitidas pela tradutora Bárbara Silveira, Coordenadora do Departamento de Tradução da Buggin Media, no primeiro dia do estágio e que passo a apresentar brevemente.

A segmentação e divisão são feitas:

- Após sinais de pontuação;
- Antes de conjunções;
- Antes de preposições;
- Antes de pronomes relativos.

Na segmentação e divisão não se separam:

- Nomes de artigos, adjetivos ou apelidos;
- Verbos de sujeitos, pronomes ou do respetivo verbo auxiliar.

Seguem-se exemplos de cinco legendas efetuadas por mim num dos episódios que traduzi durante o estágio onde o cumprimento das regras mencionadas é posto em prática:

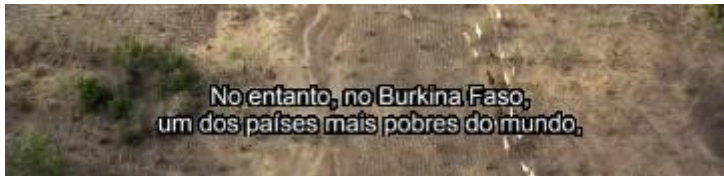


Figura 9 Segmentação e divisão após sinais de pontuação

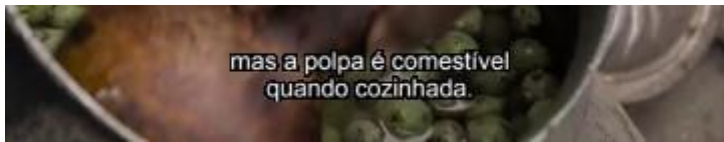


Figura 10 Segmentação e divisão antes das conjunções “mas” e “quando”



Figura 11 Segmentação antes da preposição "com" e a não separação de nome e adjetivos

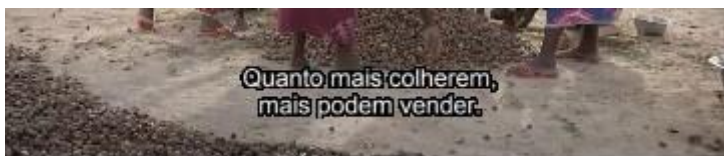


Figura 12 Divisão antes da forma adverbial "quanto" (parte da expressão de proporcionalidade quanto mais/menos... mais/menos)

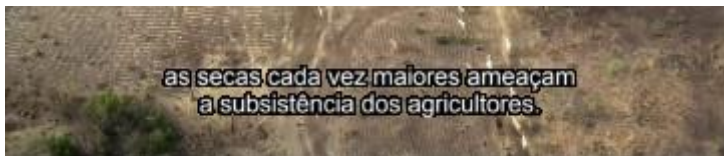


Figura 13 Não separação do verbo (ameaçam) e do respetivo sujeito (as secas cada vez maiores) e não separação do nome (subsistência) e do respetivo artigo (a)

Assim, a título de exemplo, as segmentações abaixo estariam tecnicamente erradas:

No entanto, no Burkina
Faso, um dos países mais pobres do mundo,

Partilha a casa com os grandes
paisagistas cinzentos.

3.2. Dobragem na prática

3.2.1. Etapas do processo de tradução para Dobragem

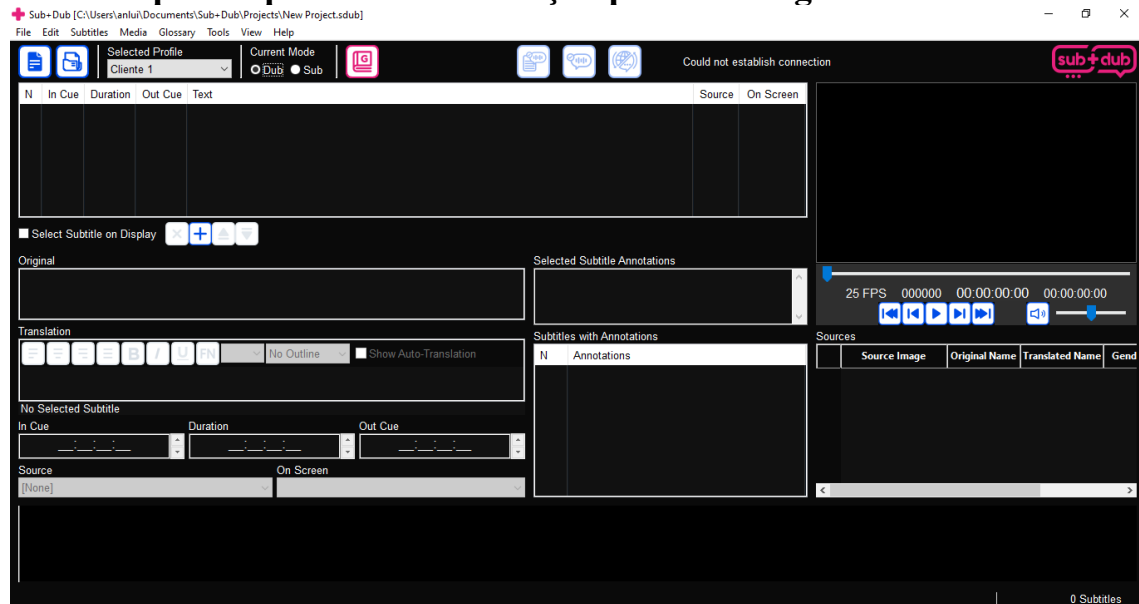


Figura 14 Programa Sub+Dub no modo "Dobragem"

À semelhança do programa no modo “Legendagem”, no modo “Dobragem” temos o quadro com o número da legenda, o tempo de entrada da legenda no ecrã, a duração da legenda, o tempo de saída da legenda do ecrã e o texto correspondente à legenda, que, no modo “Dobragem” ocupa a parte superior do ecrã praticamente toda, à exceção do canto superior direito, onde temos o quadrado que permite visualizar o vídeo. À esquerda, temos ainda o espaço onde figura o texto original e, abaixo, o espaço para a tradução. Ao lado destes, o quadro para as anotações mais reduzido e, à direita deste, o quadro identificativo das personagens. No parte inferior do ecrã, encontra-se, mais uma vez, a barra de som.

Nenhuma das normas de legendagem se aplica à dobragem. O que se aplica, como referido no subcapítulo 3.5, é a necessidade de fazer encaixar o diálogo nos movimentos da boca da personagem.

O processo de tradução para guião de dobragem consiste apenas em colocar o programa de legendas no modo “dobragem” para que, aquando da revisão, o chamado *report* (relatório de erros de legendagem encontrados automaticamente pelo programa) não apresente erros irrelevantes ao processo de dobragem e para que conste o quadro identificativo das personagens exclusivo da dobragem. Neste quadro, o tradutor coloca

informações acerca de cada uma das personagens, nomeadamente uma imagem da personagem, o nome no original, o nome na tradução e o género.

Aquilo que o tradutor escreve, no caso da dobragem, é um guião para os atores que gravam as vozes em estúdio, não é o produto final como o público o vai receber. Assim, ao contrário da legenda, o guião distingue-se por estar repleto de informação, não só do que se diz e de quando se diz, mas também de como se diz. O guião para dobragem assemelha-se a um guião para teatro (à exceção de didascálias visuais como entrada e saída de palco e tudo o que consista em gestos). Assim, seriam exemplos de indicações a incluir num guião de dobragem: arfa, geme, chora, grita, falta de ar, ri às gargalhadas, etc.

Este guião não é imutável, pelo contrário, sofre por diversas vezes alterações durante as gravações em estúdio, o que não justifica que o tradutor não faça o melhor trabalho possível até aí.

3.2.2. Normas de Dobragem

Uma coisa importante a ter em conta em dobragem, no caso de Portugal, é que este tipo de tradução audiovisual é escolhido primordialmente para um público alvo infantojuvenil. Assim, o vocabulário a utilizar deverá ser facilmente compreendido por membros desta faixa etária.

Além de se adaptar o vocabulário a quem o ouve, importa adaptá-lo também a quem o diz. Fatores a considerar aquando da escolha de palavras são a idade e estrato social da personagem e a que outra personagem se dirige. Uma criança dirigir-se-á de uma forma a outra criança e de forma diferente a um adulto, por exemplo.

É mais comum a um texto de dobragem recorrer a estrangeirismos (especialmente, anglicismos) por estes se assemelharem bastante ao que é dito no original (caso este seja em inglês) e “cabem bem na boca”. Passo a apresentar exemplos concretos onde mantive o termo original, ou um termo cognato, em dobragem:

Original: “They don’t stand a chance.”

Tradução: “Não têm qualquer *chance*.”

Num contexto de legendagem, teria utilizado a palavra *hipótese*, por a considerar mais típica do vocabulário de um falante de português. No entanto, *chance*, termo original do francês, é também uma palavra constante do léxico dos portugueses, com correspondência perfeita ao original no que toca à sincronização.

Original: “I’m here on business. My company’s scouting places we might want to expand to.”

Tradução: “Estou aqui em trabalho. A minha companhia está a explorar sítios para nos expandirmos.”

Traduzi *company* por *companhia* por se tratar de uma Companhia das Águas. Caso assim não fosse, teria traduzido por *empresa*, mesmo não surtindo um efeito visual tão agradável, porque considero ser essa a tradução correta. Tratando-se este de um episódio para legendagem, teria generalizado para “empresa”, porque entendo que, mesmo sendo uma Companhia das Águas, o dono/funcionário referir-se-á à mesma como a sua empresa.

4. Questões gramaticais nas traduções realizadas durante o estágio

4.1. Questões (predominantemente) lexicais

O presente subcapítulo inclui quatro secções: sobre terminologia, sobre expressões idiomáticas, sobre ambiguidade lexical e sobre a linguagem tabu. Cada uma destas secções encerra um tipo de questão (predominantemente) lexical que, ao longo do meu estágio, me pareceu importante destacar. Entre vários aspetos que observaremos, salientam-se os desafios resultantes de o significado pretendido poder não ser, à primeira vista, claro, por os vocábulos terem mais do que um significado possível, no caso da terminologia e da ambiguidade lexical, ou serem utilizados figurativamente, no caso das expressões idiomáticas. Quanto à linguagem tabu, destaquei-a porque implica um tipo de vocabulário que confronta constrangimentos sociais, variáveis de cultura para cultura e, como tal, também de língua para língua. Todas estas secções giram em torno de problemas de tradução que procurei resolver, quer através de pesquisa quer de aplicação de estratégias de tradução.

4.1.1. Terminologia

A tradução audiovisual, assim como a tradução em geral, encerra vários tipos de linguagem, não só a do dia a dia, mas também linguagem específica de determinadas áreas do saber, consoante o programa a legendar. Durante o meu estágio, legendei desde programas cuja linguagem é acessível a uma multiplicidade de públicos a programas com terminologia específica passível de não ser compreendida por um público leigo, de áreas tão diversas como futebol, pesca, culinária e imobiliário. Uma vez que não estava familiarizada com muito do vocabulário com que me deparei e que nem sempre uma pesquisa é o suficiente para chegar à melhor opção de tradução, não é de estranhar que tenha recebido algumas correções ou sugestões por parte da minha supervisora de estágio. Passo a apresentar exemplos de vocabulário específico que traduzi e, quando as houve, as correções que recebi. São oito exemplos, de três áreas temáticas distintas.

- Programa sobre futebol – 2 exemplos

1)

Original: “More games than any other Asian player in Germany’s top flight.”

Tradução: “Mais jogos que qualquer jogador asiático na primeira liga alemã.”

Top flight é a expressão que designa o nível mais alto de competição futebolística, a que em português se dá o nome de *primeira liga*. A primeira liga alemã, mencionada no exemplo em questão, designa-se Bundesliga. Uma vez que esse não é o nome utilizado na língua original, optei por também não recorrer a ele aquando da tradução.

2)

Original: “My first career brace and it’s against Bayern.”

Tradução: “O primeiro bisa da minha carreira foi contra o Bayern.”

Correção da supervisora: “O primeiro bis da minha carreira foi contra o Bayern.”

Este é um exemplo que confesso ter-me sido difícil de traduzir por não estar familiarizada com a terminologia futebolística e não estar ainda à disposição muita informação acerca destes termos em português. *Brace* é a marcação por parte de um jogador de dois golos na mesma partida. Nas minhas pesquisas, só consegui encontrar a forma verbal em português, *bisar*. Uma vez que a formulação em inglês recorria ao substantivo e que, por questões de extensão, era esta a formulação que mais me convinha também em legenda, optei por traduzir *brace* por *bisa*, por considerar – um pouco precipitadamente, confesso e influenciada pelo pouco tempo que se tem para a tomada de decisão sobre cada termo a aplicar – que seria este o substantivo correspondente ao verbo *bisar*. Após a correção da minha supervisora de estágio, estou agora a par do correspondente correto, *bis*, derivado do termo latino para “duas vezes” e que está dicionarizado, por exemplo, no Priberam.

- Programa sobre pesca e culinária – 2 exemplos

1)

Original: “I have never braaid snook.”

Tradução: “Nunca grelhei robalo.”

Braaid, à semelhança de *fleck*, é um vocábulo típico do inglês da África do Sul, derivado do *afrikaans*. *Braai* é um churrasco típico deste país, que tem origem no século

XVII, com a chegada dos holandeses que levaram consigo esta tradição. *Braaid* é, então, a forma verbal que indica aquilo que se faz num *braai*: grelhar. Ponderei recorrer a uma estratégia de transferência interventiva da Referência Cultural Extralinguística, nomeadamente, a especificação, que me permitisse de alguma forma acrescentar a informação que aqui apresento. Porém, acabei por optar pelo método da tradução direta, que corresponde a uma mudança mínima, por falta de tempo e espaço de legenda, para evitar o atraso da mesma e o possível desvio da atenção do espetador do conteúdo do episódio.

2)

Original: “You cut and you butterfly the fish open and it’s called flecking it.”

Tradução: “Cortam e abrem o peixe, a que se chama escalar.”

Escalar, ou *fleck*, significa fazer um corte ao longo da espinha dorsal do peixe e retirar-lhe as vísceras. O termo inglês é proveniente da África do Sul, daí a dificuldade em encontrar o seu significado numa pesquisa rápida. De acordo com a informação que me chegou, a única diferença entre os processos de escalar e de *flecking* consiste no facto de haver a tradição de proceder a este último logo após o ato de pesca. *Butterfly the fish open* tem exatamente o mesmo significado. Acredito que esta expressão advenha do novo formato que o peixe adquire depois de aberto ou escalado, que em muito se assemelha ao formato de uma borboleta (*butterfly*).

- Programa sobre imobiliário – 4 exemplos

1)

Original: “Jon has to pay the bank or his career as a developer is over.”

Tradução: “Ou paga ao banco ou a carreira de empreiteiro acaba.”

Developer é um substantivo que pertence à mesma família de palavras do verbo *develop*, que significa desenvolver. Mesmo não estando familiarizada com vocabulário relacionado com as áreas do imobiliário e da construção civil, soube logo à partida que *developer* seria “alguém que desenvolveria algo”. Houve a necessidade de proceder a alguma pesquisa para confirmar que *empreiteiro* seria o termo mais indicado.

2)

Original: “I knew he had one listing. I didn’t know it was a combo. But it just doesn’t compare to the penthouse.”

Tradução: “Nem sabia que era um combo, mas não se compara à penthouse.”

Combo e *penthouse* foram dos termos que se revelaram mais desafiantes para mim, por não ter encontrado nenhuma tradução que me parecesse completamente satisfatória. *Combo*, a abreviatura de *combined apartment*, designa um apartamento de grandes dimensões que resulta da junção do que costumavam ser dois ou mais apartamentos. A necessidade de manter o termo em inglês prendeu-se, mais uma vez, com a escassez de espaço de legenda, característica particularmente do programa de onde este exemplo foi retirado devido a uma elevada densidade de falas. *Penthouse*, um apartamento de luxo tipicamente situado no último andar de um prédio, não me suscitou tanta preocupação por considerar que seria um termo mais facilmente compreendido pelo público-alvo da tradução, na forma inglesa, dado ser um estrangeirismo usado com alguma frequência no português. Acabei por recorrer, em ambos os casos, à estratégia de mudança mínima designada por retenção, que consiste na manutenção do termo na língua original.

3)

Original: “Parisian feel here with these Juliet balconies.”

Tradução: “Toque parisiense com estas varandas Julieta.”

O Cambridge Dictionary define *Juliet balcony* como uma varanda muito estreita, com barras metálicas verticais, no primeiro andar do exterior de um edifício, com uma janela a todo o comprimento que possa ser aberta como duas portas. Após alguma pesquisa, descobri que esta expressão designa varandas tipicamente europeias, onde tendencialmente cabem apenas vasos com plantas, cuja principal função é a de possibilitar a entrada de mais luz para a divisão e tornar o edifício arquitetonicamente mais apelativo. Estas varandas devem o seu nome à personagem Julieta de Shakespeare, que cortejava Romeu de uma varanda com características semelhantes. Apesar de o termo *varandim* designar de igual forma uma varanda estreita, não corresponde necessariamente ao imaginário de *Juliet balcony* como a caracteriza o Cambridge Dictionary. Daí ter

recorrido à estratégia de mudança mínima designada por equivalente oficial, por acreditar que grande parte do público-alvo tenha no seu imaginário a imagem da varanda de Julieta.

4)

Original: “I have a fiduciary duty to the neighbor and also [to] you.”

Tradução: “Tenho um dever fiduciário para com ambas.”

Dever fiduciário era um conceito que me era desconhecido tanto em inglês como em português, o que não é surpreendente, dado ser um termo técnico da área legal. Designa o dever de quem gere dinheiro de investidores ou clientes a fim de assegurar os interesses destes. Recorri, novamente, ao equivalente oficial, uma estratégia de mudança mínima. Importa ainda ressaltar o *and also you*, que não é exemplificativo da construção frásica correta em inglês, mas que se justifica por se tratar de um erro de um discurso espontâneo de um falante.

4.1.2. Expressões Idiomáticas

As expressões idiomáticas são exemplos especialmente curiosos de construções que constituem um desafio para o tradutor, uma vez que a sua interpretação não é composicional, isto é, o significado do todo não é obtido pela junção do significado das suas partes. Como tal, uma tradução literal, elemento a elemento, não é de todo possível. Assim, e recorrendo a um exemplo já anteriormente mencionado, *chover gatos e cães* potencialmente causaria grande perplexidade a um português desconhecedor da expressão inglesa *to rain cats and dogs*, achando no limite que se falava de uma experiência sobrenatural, quando a expressão significa tão-só chover muito ou, numa expressão idiomática portuguesa, *chover a potes*. Como afirma Delabastita (1996), por vezes, só é possível ser-se fiel ao jogo de palavras do texto original através do paradoxo de se ser infiel ao seu vocabulário e gramática.

Tendo isto em consideração, passo a apresentar exemplos de expressões idiomáticas com que me deparei na prática do meu estágio em legendagem e dobragem. Farei uma apresentação descrevendo os casos mais interessantes dentro de cada trabalho.

Começo com um episódio de uma série de ficção americana dos anos 1980, que traduzi na minha primeira semana de trabalho e na qual surgiam muitas expressões idiomáticas. Por vezes, estas expressões representam a totalidade da fala (quando são frases feitas ou expressões predicativas verbais complexas que admitem apenas variação no sujeito), outras vezes estão inseridas no contexto de uma frase maior (quando são, por exemplo, sintagmas nominais ou preposicionais).

Os dois exemplos seguintes são ilustrativos do primeiro caso:

1) “He was dumb as a milk cow.”	“Ele era burro que nem uma porta.”
2) “Figured the early bird catches the worm.”	“Primeiro a chegar ganha o lugar?”

O primeiro exemplo, apesar de não manter o significado através de uma tradução direta (*ser burro como uma vaca leiteira* não é uma expressão usada em português), tem equivalente direto numa expressão idiomática portuguesa afim e, portanto, não apresentou um desafio de maior. Assim, traduzi *He was dumb as a milk cow* por *Ele era burro que nem uma porta*, transmitindo a ideia do original de que a personagem referida não seria muito inteligente.

O segundo exemplo requereu mais análise por dois motivos. Primeiro, apesar de ser do meu conhecimento que *the early bird catches the worm* existe enquanto expressão também no português (*O pássaro madrugador é que pega/apanha a minhoca*), não considerei que esta fosse suficientemente familiar à maioria dos portugueses, representando, assim, um fator de distração da cena. Segundo, porque a utilização da expressão portuguesa excederia a velocidade de leitura permitida, correspondendo a 23 quando o limite máximo seria de 17.

Assim, ponderei numa forma mais curta mas que mantivesse o caráter informal da expressão idiomática e que, a meu ver, fosse mais óbvia para quem lesse, utilizando, para esse fim, a rima em lugar da expressão idiomática. Traduzi por uma frase interrogativa, apesar de esta não constar no original, como substituição da ideia de incerteza invocada pela expressão *figured*: *Primeiro a chegar ganha o lugar?* Não deixa

de ser importante lembrar aqui as características da legendagem já previamente mencionadas, nomeadamente o número de caracteres, que tornam, por vezes, impossível manter as soluções de tradução aparentemente mais óbvias. Uma expressão idiomática é inalisável nos seus constituintes, o que significa que a impossibilidade de a manter tal como ela surge, equivale à impossibilidade de a manter de todo, tendo de se recorrer a um outro método de tradução.

Relativamente às expressões idiomáticas inseridas no contexto de uma frase, no episódio em análise, deparei-me com três exemplos – *have a way with*, *green thumb* e *John Smith/Jane Doe* – que passo a apresentar e comentar:

Curiosamente, as expressões idiomáticas contidas nas duas primeiras (*have a way with* e *green thumb*) podem, apesar da sua formulação distinta em inglês, ser traduzidas de forma muito semelhante em português:

3) “You sure have a way with machinery.”	“Tens jeito para as máquinas.”
4) “Guess I got a green thumb.”	“Acho que tenho jeito.”

Ambas as expressões significam *ter jeito*, sendo que a expressão *green thumb* indica o jeito específico para a jardinagem (pelo que, se a velocidade de leitura assim o tivesse permitido, poderia ter acrescentado “Acho que tenho jeito para as plantas.”). A fim de respeitar o número de caracteres, vi-me obrigada a generalizar, o que não considerei problemático, uma vez que a cena que decorria no ecrã transmitia visualmente a informação relevante.

No caso do exemplo *John Smith/Jane Doe*, após alguma ponderação, acabei por considerar que a melhor opção seria a estratégia da retenção:

5) “– Jonathan Smith. No jokes about the name. – Jokes?”	“ – Jonathan Smith. Não estou a brincar. – Brincar? – Sim. Sabe? John Smith? Jane Doe?”
---	---

– Yeah. You know? John Smith? Jane Doe?”	
---	--

Uma vez que Jonathan Smith é o nome da personagem, vi-me na obrigação de o manter no original. Uma opção válida seria substituir John Smith e Jane Doe por Zé Ninguém, o único nome com um uso minimamente comparável em português, uma vez que, como os anteriores, atribui a alguém um nome que não o seu. Zé Ninguém é, no entanto, um nome com um cunho depreciativo que remete para alguém considerado socialmente pouco importante e geralmente sem poder económico. John Smith, por outro lado, é utilizado frequentemente de forma genérica, quando se pretende aludir a um cenário e pessoa hipotéticos, por ser um nome extremamente comum na língua inglesa. John Doe e Jane Doe são os nomes dados em inglês a homens e mulheres, respetivamente, cujo identidade é desconhecida, normalmente em contexto hospitalar ou em morgue. Considerarei, devido a estas diferenças a nível do significado, que a utilização da expressão Zé Ninguém poderia causar confusão no público-alvo e que seria preferível deixar que o trocadilho passasse despercebido na tradução, visto não ser essencial para a compreensão da cena em questão.

Passemos agora a um outro episódio rico em expressões idiomáticas em que trabalhei durante o estágio. A sua temática é a venda de imóveis, o que acaba por transparecer na maioria das expressões que destaquei.

Apresento abaixo num quadro as expressões idiomáticas deste episódio, que comentarei a seguir. À esquerda figura o original e à direita a respetiva tradução:

6) “Pull the rabbit out of the hat.”	“Tirar o coelho da cartola.”
7) “I got the bank at my throat.”	“Tenho o banco à perna.”
8) “Everyone comes out of the woodwork when you lower the price.”	“Sai tudo da toca quando o preço baixa.”
9) “And you took that as a way to, like, throw a jab against me.”	“Usaste isso como forma de me atacares.”

10) “The market isn't doing so hot right now.”	“O mercado agora não está famoso.”
--	------------------------------------

Algumas das expressões têm tradução quase direta, já que existem expressões idiomáticas comparáveis nas duas línguas, como é o caso de *pull the rabbit out of the hat* e *tirar o coelho da cartola*, envolvendo uma referência ao mundo do ilusionismo partilhada por ambas as culturas.

Este não é o caso, porém, da maior parte das expressões idiomáticas. Não deixa de ser interessante notar, no entanto, como algumas delas recorrem a metáforas semelhantes: *I got the bank at my throat* e *tenho o banco à perna* recorrem figurativamente a partes diferentes do corpo como forma de dizer que o banco está a pedir insistentemente o pagamento de um empréstimo.

Everyone comes out of the woodwork é uma expressão que critica o aparecimento repentino de pessoas que até então não se haviam pronunciado ou mostrado interesse relativamente a determinada situação, o que tende a acontecer quando uma mudança torna uma situação mais vantajosa. Existe uma expressão comparável em português, para a qual basta substituir carpintaria por toca: *sai toda a gente da toca*. Por uma questão de espaço, optei por trocar *toda a gente* por *tudo*.

A expressão *to throw a jab at someone* significa literalmente golpear ou esmurrar alguém, sendo que o significado metafórico é insultar alguém. Assim, optei por utilizar um verbo que remete para a violência física ao mesmo tempo que para a ideia de insulto: atacar.

A última fala, em que se aborda o mercado imobiliário, diz: *it's not doing so hot right now*. Esta frase remete para a atual falta de sucesso do mercado, significado para o qual se pode usar, em português, a expressão *não está famoso*.

Passo agora às expressões idiomáticas que traduzi no contexto de um episódio de um programa sobre futebol. Vejamos um quadro-resumo das expressões idiomáticas e respetivas traduções neste episódio, que comentarei a seguir:

11) “He’s in fine fettle.”	“Está bem e recomenda-se.”
----------------------------	----------------------------

12) "...stole the show."	"...atraiu as atenções."
13) "...number one party-poopers."	"...desmancha-prazeres número um."
14) "...icing on a cake."	"...cereja no topo do bolo."
15) "...also with a slight rub of the green."	"... não sem alguma sorte."

A dado momento do episódio é referido que um jogador *is in fine fettle*, querendo isto dizer que o jogador apresenta um bom desempenho. No sentido de manter o tom informal do original traduzi pela expressão *está bem e recomenda-se*.

Outras expressões mencionadas são *stole the show* e *party-poopers*, cujos significados são, respetivamente, tornar-se o [jogador] mais popular em determinado momento [do jogo] e estragar a diversão (ou a festa) a toda a gente. As expressões portuguesas que considerei serem boas contrapartidas e, por isso, utilizei foram *atrair as atenções* e *desmancha-prazeres*.

Por fim, as expressões *icing on a cake* e *rub of the green*. *Icing on a cake*, literalmente a cobertura no topo do bolo, é o que se chama a um apontamento final que aperfeiçoa algo que já estava bom, correspondendo, em português, a *cereja no topo do bolo*. *Rub of the green* é uma expressão que remete para a sorte no desporto. Não estando a par de uma expressão tipicamente utilizada no meio desportivo, optei pelo uso da generalização, tendo traduzido, para fins de satisfação de critérios de legendagem, da seguinte forma: "não sem alguma sorte".

Par terminar, considerarei os exemplos de expressões idiomáticas que surgiram em dois episódios para dobragem. Trata-se, em ambos os casos, de séries de ficção infantojuvenil. Importa lembrar que a tradução para dobragem procura, acima de tudo, assemelhar-se ao original relativamente à duração das falas e aos movimentos de boca visíveis na imagem, tendo sempre a preocupação de não alterar sobremaneira as falas, de forma a manter a coerência com a história original e com a imagem que a acompanha. Mais uma vez, e muito brevemente, para atingir este objetivo, existem dois fatores principais de extrema relevância: (i) tentar respeitar a métrica, ou seja, o número de sílabas, não sendo, no entanto, obrigatório que este número seja exatamente o mesmo, visto que o ator pode alterar ligeiramente o ritmo da fala, aumentando-o ou reduzindo-o,

por forma a caber no tempo da fala; (ii) fazer coincidir vogais abertas com o momento em que elas haviam sido articuladas no original.

Discutirei os seguintes exemplos:

16) “You mean Nathan “Can’t trust him as far as you can throw him” Luke?”	“Falamos do Nuno “Não metas as mãos no fogo” Lúcio?”
17) “Temporary halt while you kick it up the ladder to your boss.”	“Um impasse enquanto dás um chuto no cu ao teu chefe.”
18) “Kaz, I know that this place might not be your thing.”	“Cat, eu sei que este sítio não é a tua praia.”
19) “Sharpshooter.”	“Na mosca.”
20) “- Look. Interloper at two o’clock. No, over there. - Sam, that’s ten o’clock.”	“- Olha, intrometido na esquina. Não, ao fundo. - Sam, não é uma esquina.”

Uma dica que me foi transmitida durante o estágio é tentar encontrar uma palavra no original que seja semelhante no português e construir a frase à volta dessa palavra. Assim, e recorrendo já a um exemplo, na frase *You mean Nathan “Can’t trust him as far as you can throw him” Luke* traduzi o nome Nathan Luke, que já figurava na série anteriormente, para Nuno Lúcio e a restante frase é construída consoante a posição que estas palavras ocupam, resultando em: *Falamos do Nuno “Não metas as mãos no fogo” Lúcio?* Nesta fala, figura a expressão idiomática *trust as far as you can throw*, que exprime falta de confiança em alguém, ideia que se traduz, em português, pela expressão idiomática *não meter as mãos no fogo*.

Neste episódio, também surge a expressão *kick up the ladder*. Esta expressão invoca a ideia de se desprezar alguém que nos ajudou assim que essa ajuda deixa de ser necessária, equivalendo à portuguesa *cuspir na mão que nos deu de comer* ou *cuspir no prato em que se comeu*. Por uma questão de construção frásica, achei preferível escolher a expressão *dar um chuto no cu*. Considerei aceitável a utilização deste termo, que pode

ser visto como linguagem tabu, no contexto informal em que é usado e, principalmente, por se tratar de uma tradução de um guião para dobragem. Recorde-se que o público aceita melhor termos tabu que ouve do que termos tabu que lê.

Outro exemplo envolve a expressão idiomática *be your thing*, que significa ser do interesse da pessoa ou ser algo para o qual a pessoa tem jeito, ser a zona de conforto da pessoa. Recorri à expressão, que de imediato me veio à cabeça, *ser a tua praia*.

A palavra *sharpshooter* remete para alguém certo, com pontaria. Não me recordando de nenhuma expressão que descrevesse o agente, mas apenas o alvo ou o resultado da ação, optei por essa via, tendo traduzido *sharpshooter* por *na mosca*.

Finalmente, apresento um excerto de um diálogo, onde traduzi de forma a que a referência fosse compreendida pelo público de chegada:

“— Look. Interloper at two o’clock. No, over there.

— Sam, that’s ten o’clock.”

No original, é utilizada a expressão *at two o’clock* não como uma referência temporal, mas sim como uma referência espacial. De acordo com esta analogia, frequentemente utilizada em inglês, em que se imagina a pessoa no centro do relógio, *twelve o’clock* remete para diretamente em frente, *nine o’clock* para diretamente à esquerda, *six o’clock* para diretamente atrás e *three o’clock* para diretamente à direita. Assim, o ponto de referência *two o’clock* fornecido pela personagem seria à esquerda, enquanto que aquilo que era procurado se encontrava à direita (*ten o’clock*). Não sendo este um método de orientação espacial utilizado na língua portuguesa, optei por um ponto de referência espacial visivelmente errado para o telespetador e pela correção do mesmo, resultando no seguinte excerto:

“— Olha, intrometido na esquina. Não, ao fundo.

— Sam, não é uma esquina.”

4.1.3. Ambiguidade lexical

A ambiguidade remete para uma frase que abarque dois (ou por vezes mais) significados possíveis, sendo que o significado pretendido poderá, em diversas

circunstâncias, ser apenas decifrável através da análise do contexto em que se insere. Algumas ambiguidades frásicas resultam de diferentes sentidos que uma mesma unidade lexical pode ter (isto é, de homonímia, ou ambiguidade lexical). São esses casos que focarei aqui. Incluo três exemplos, relacionados com a ambiguidade dos verbos *to do* e *to be* e do adjetivo *cool*.

Num dos episódios em que trabalhei durante o estágio, deparei-me com a seguinte frase ambígua:

- 1) “I want my daughter to be able to come to the Amazon and to see the things I did.”

Qualquer falante fluente da língua inglesa consegue interpretar esta frase de duas formas:

- a) Quero que a minha filha possa vir à Amazónia ver as coisas que eu fiz.
- b) Quero que a minha filha possa vir à Amazónia ver as coisas que eu vi.

Quando a frase original abarca o significado transmitido através da tradução a), o verbo *to do* (“fazer”) é o verbo principal (*did things*). Quando a frase original abarca o significado transmitido através da tradução b), o verbo *to do* serve como verbo auxiliar do verbo principal *to see* (“ver”) que é omitido (*did see*). Na realidade, a ambiguidade não é pois estritamente lexical, na medida em que implica uma mudança de estrutura sintática, mas, por facilidade, trato-a aqui, já que implica também dois sentidos da mesma palavra.

Sendo as duas opções possíveis e gramaticais, resta perceber qual delas se aplica, o que só é possível com recurso àquilo que antecede ou sucede a fala.

O assunto a ser discutido não é o trabalho desempenhado pelo entrevistado na Amazónia, mas sim a destruição de que esta floresta tem sido vítima e a subsequente alteração que se espera que ainda venha a sofrer, causa de desgosto para o entrevistado. O contexto indica, a meu ver, que a opção b), tradução que apliquei, é a mais apropriada.

Outro exemplo que considero interessante remete para o duplo sentido do verbo *to be* (“ser” ou “estar”).

Numa cena de um dos episódios que dobrei, estão duas personagens numa loja. Uma das personagens aparenta estar a fazer compras, mas na verdade tenciona apenas obter informações acerca da outra personagem, que se encontra a trabalhar.

Assim, dá-se a seguinte conversa entre a personagem A e a personagem B, respetivamente:

2) “—And you are?

— Really hoping you buy something.”

A personagem A interroga a personagem B sobre quem ela é, ao passo que esta lhe responde que está à espera que ela compre algo. Este trocadilho é possível apenas devido ao duplo sentido do verbo *to be*, sendo que uma tradução direta não faria qualquer sentido. Eis a minha tradução:

“— E tu és?

— Alguém que espera que compres algo.”

Por último, num dos episódios em que trabalhei é dita a seguinte frase: “And that was cool.”

Esta frase é ambígua, visto que *cool* tanto pode significar *ótimo* como *frio*. A frase é proferida por um membro de um júri que avalia comida. Assim, o contexto imediato não me permitiu decifrar o significado pretendido. Passado pouco tempo, percebe-se que o peixe em questão estava cru, o que permite deduzir que anteriormente se estivesse a falar da sua temperatura. Assim, a tradução que acabei por empregar foi a seguinte: “E estava frio.”

4.1.4. Linguagem tabu

A linguagem tabu, brevemente abordada no *excursus* ao capítulo 2, tem uma relevância especial na Tradução Audiovisual, o que acontece por dois motivos principais. Na minha perspetiva, os produtos audiovisuais dividem-se entre aqueles que retratam a realidade e aqueles que pretendem imitá-la. Contam-se entre os primeiros, concursos e *reality shows*, onde é frequente pessoas comuns utilizarem linguagem do dia a dia, da qual faz parte a linguagem tabu, por vezes censurada através da sobreposição de um som

(o chamado *bip*) que não permite que a palavra em questão seja escutada, mas que torna evidente a sua utilização. Os segundos são os chamados programas de ficção, como os filmes e as séries, e, no caso destes, a linguagem tabu é utilizada por encerrar um certo realismo, tanto em cenários de tensão como para retratar personagens-tipo que sejam caracterizadas por um discurso onde se incluam os palavrões ou o calão. Em sentido lato, o conceito de tabu abrange não só este tipo de vocabulário, mas também a menção de temas controversos, como é o caso da religião e de crenças sobrenaturais, de sexo, de determinadas doenças e da morte. É evidente que o que é considerado tabu, e, por conseguinte, linguagem tabu, varia de pessoa para pessoa, consoante a cultura em que se insere, a faixa etária a que pertence, as suas crenças, etc., sendo alguns termos mais claramente tabu do que outros.

A utilização do *bip* supramencionado não descarta a necessidade de legendar o que é dito. Assim, quando o que é dito é considerado suficientemente ofensivo para ser “censurado”, é necessário ter alguma contenção no termo a empregar na legenda. Quando o termo é utilizado livremente na língua de partida, como referi no capítulo 2, é trabalho do tradutor ponderar duas opções: simplesmente suprimir o termo ou mantê-lo num registo equivalente, ou seja, recorrendo a uma palavra que, na língua de chegada, seja igualmente ofensiva e/ou considerada reveladora de má educação. Situações há em que não é importante manter o termo tabu, quer por este surgir com uma frequência excessiva no original quer por poder ser recebido com maior desagrado pelo público de chegada.

Passo a apresentar sete exemplos de linguagem tabu que legendei durante o estágio, pertencendo alguns a programas com discurso espontâneo e outros a programas que seguem um guião.

1)

Original: “This **sucks bru**. I should have been on that boat.”

Tradução: “Que **porcaria**. Devia estar naquele barco.”

O presente excerto inclui um termo potencialmente tabu (*sucks*) e um termo extremamente informal, característico do que vulgarmente se denomina calão (*bru*, forma que deriva do afrikaans *broer*, comparável a *bro* do inglês americano, que pode ser traduzido por *mano*). Considerei importante passar para o português o tom de

informalidade presente no inglês, daí a tradução de *this sucks* para *que porcaria* (evitando, porém, traduzir o vocativo, *bru*, para encurtar a legenda).

2)

Original: “I don't understand why he's getting **pissed off** at us.”

Tradução: “Não percebo porque se chateia conosco.”

O termo *pissed off* não chega a ser ofensivo mas pode ser considerado indelicado, e porventura até mal-educado. Sendo sinónimo de *annoyed* ou *mad*, a expressão *pissed off* pode ser tida como a versão rude destas palavras. Em português, encontra equivalência em termos como *lixado* ou outros mais grosseiros. Tendo considerado desnecessário recorrer a este tipo de linguagem para passar a mensagem, traduzi tendo em mente o vocábulo sinónimo *annoyed*.

3)

Original: “The way you answered the question was **fucking** weird. And you were an **asshole**.”

[*fucking* sobreposto por bip]

Tradução: “A tua resposta foi esquisita e tu foste um **otário**.”

Este exemplo contém dois termos considerados tabu, abordados de diferentes formas: *fucking* e *asshole*. Considero que o termo *fucking* apenas enfatiza o sentimento de irritação do locutor, que já é perceptível ao longo do decorrer da cena e, por isso, não necessita de ser destacado. É uma espécie de bordão linguístico. Optei, por conseguinte, por omiti-lo. O termo *asshole*, por outro lado, não poderia ser sujeito a uma omissão, uma vez que é um elemento fundamental da frase (o predicativo do sujeito) cuja falta resultaria em agramaticalidade e, apesar de poder ser considerado um insulto, não causa particular choque ao público-alvo. Assim, mantive-o através da tradução para um termo equivalente, porventura menos rude: *otário*.

4)

Original: “What? You have the **balls** to submit a terrible offer...”

Tradução: “Tem os **tomates** para fazer uma oferta péssima...”

Este exemplo é parte integrante da linguagem tabu por remeter para o tema da sexualidade no geral e de um órgão sexual em particular e, ademais, por fazê-lo com recurso a um termo não anatómico, cujo objetivo é integrar um insulto. Visto que o termo é revelador de alguma falta de respeito presente na discussão em causa, optei por me manter fiel ao discurso original, não o mascarando nem suavizando para que esta ideia passasse para o espetador. Esta opção foi alicerçada na não utilização de bip sobre este termo na língua original e no facto de o público-alvo ser um público adulto. Alternativas que poderiam ser ponderadas seriam: *tens a lata de fazer uma oferta péssima*, ou *atreveste-te a fazer uma oferta péssima*.

5)

Original: “What a **douchebag**.”

Tradução: “Que **parvalhão**.”

Douchebag é um termo ofensivo e até insultuoso. É porventura mais rude do que o termo português *parvalhão*, daí não ter hesitado na utilização deste último, até por me parecer adequado ao contexto e de efeito pragmático semelhante. Como curiosidade, o insulto inglês deriva do sentido literal de *douchebag*, nome dado a um utensílio médico, com origens no final do século XIX, que introduz água na vagina para fins higiénicos ou contraceptivos, método desaconselhado nos dias de hoje por ser considerado medicamente ineficaz e até arriscado (em português, *duche vaginal*).

6)

Original: “**Damn** old truck.”

Tradução: “**Raio** da carrinha velha.”

Damn consta discutivelmente da lista de palavras tabu em inglês por conta do significado religioso que lhe é atribuível: a ideia de maldição, de condenação ao Inferno. Atualmente, *damn* é utilizado com elevada frequência como forma de reclamação. A tradução que empreguei, *raio* remete para *raios partam*, uma invocação a Deus para que lance um raio que atinja a pessoa ou coisa “a amaldiçoar”. Isto é, tem uma significação igualmente do campo religioso. Não considere a utilização deste termo problemática porque acredito que, atualmente, a maioria dos falantes não a considera tabu. Uma alternativa poderia ser: *maldita carrinha velha*.

4.2. Questões (predominantemente) sintáticas ou sintático-semânticas

O presente subcapítulo inclui secções acerca da concordância verbal, da construção de concordância negativa e da construção passiva. Estes fenómenos sintáticos, ou sintático-semânticos, permitem uma análise interessante, em termos de tradução, e de tradução audiovisual em particular, porque revelam problemas e desafios particulares, como veremos a seguir. Passo a discutir cada um dos fenómenos, recorrendo a traduções que efetuei ao longo do estágio.

4.2.1. Concordância verbal

A concordância é um mecanismo sintático que verifica a existência de traços comuns entre diferentes elementos da frase. Como afirmam João Andrade Peres e Telmo Mória, no livro *Áreas Críticas da Língua Portuguesa*, “(...) existe concordância entre duas expressões linguísticas quando elas possuem determinadas propriedades em comum e essa coincidência de propriedades é uma condição necessária para a gramaticalidade do discurso.” (1995: 449)

Nesta secção, discutirei a questão da concordância verbal, ou coincidência de traços, tipicamente de pessoa e número, entre o sujeito e o verbo.

Importa ressaltar que as regras de concordância mudam consoante a variedade do português utilizada. Como afirmam Costa e Silva (2002: 17-18), em português europeu é aplicada morfologia plural em todos os elementos em que possa ser (nomeadamente no verbo e predicativo do sujeito), o que não acontece em certas variedades populares do português do Brasil, resultando na disparidade gramatical apresentada pelos autores, em (2) e (3) abaixo:

- (1) Os carros são lindos. (PE)
- (2) Os carro são lindo. (PB1)
- (3) Os carro é lindo. (PB2)

Os exemplos acima são gramaticalmente corretos dentro das respectivas variedades e seguem as regras de concordância aí aplicáveis. Para fins deste relatório de estágio, tomarei em consideração exclusivamente as regras de concordância do português europeu padrão contemporâneo, visto serem os falantes desta variedade que constituem o público-alvo dos meus trabalhos de tradução para legendagem e dobragem, que servem de exemplo a este relatório.

Também terei em conta as regras de concordância do inglês, por ser a língua principal a partir da qual traduzi, que se assemelham bastante às do português europeu. O'Grady (2006: 5-7) refere-se à concordância como um sistema computacional, que procura aliviar a sobrecarga da memória de trabalho, operando da esquerda para a direita na frase e resolvendo as dependências de número e pessoa na primeira oportunidade, ou seja, assim que surge o sujeito.

Assim, numa frase simples como a seguinte, que respeita a ordem sujeito – verbo – predicativo do sujeito e se limita a estes, as regras de concordância são fáceis de aplicar, não causando grandes desafios:

“Kindness is free.”

“A bondade é grátis.”

Neste exemplo, o sujeito é a terceira pessoa do singular e o verbo é flexionado igualmente na terceira pessoa do singular (sendo o predicativo do sujeito singular).

Em frases mais complexas, no entanto, podem surgir várias situações que causam dificuldade, sendo que nalgumas frases pode haver mais de uma opção de concordância e noutras a opção que apresenta concordância pode não ser evidente.

Passo a apresentar cinco exemplos de frases com que me deparei em trabalhos do estágio que colocam interessantes questões de concordância, que comentarei, junto com as opções de tradução que fiz. Os quatro primeiros exemplos apresentam questões de concordância no original e o último questões de concordância na minha tradução.

1) “He’s basically asking if there’s any pretty girls.”

A frase acima transcrita apresenta uma ausência de concordância entre o verbo (*there’s = there is*), na terceira pessoa do singular, e o sujeito plural *any pretty girls*.

Assim, a construção presente na fala representa uma versão inglesa não padrão da construção com concordância:

He's basically asking if there are any pretty girls.

Sem pretender fazer generalizações muito abrangentes, creio que o problema de concordância se deve à construção existencial com *there be*, que surge sempre com sujeito pós-verbal (e não pré-verbal, como é o caso na generalidade das frases do inglês). Peres e Móia (1995) dão vários exemplos de desvios de concordância sujeito-verbo associados à ordem não básica verbo-sujeito: “(...) a ocorrência de sujeitos nesta posição atípica tende por vezes a originar o não reconhecimento da sua função sintática, que se traduz na ausência da concordância imposta pela sintaxe.” (458:1995)

A tradução para dobragem que empreguei, distante da frase original, não encerra este tipo de problemas de concordância, dado que o verbo que utilizei, *falar*, está no infinitivo não flexionado e o sintagma nominal *raparigas giras* se realiza como um complemento preposicionado, que não concorda com o verbo.

“Está basicamente a falar de raparigas giras.”

A tradução mais direta que poderia aplicar seria:

Ele está basicamente a perguntar se há raparigas giras.

Em português, o verbo *haver*, no sentido de existir, é impessoal, sendo, sempre flexionado na terceira pessoa do singular (frase com sujeito expletivo). O sintagma nominal *raparigas giras* é complemento direto do verbo *haver*, não havendo pois lugar a concordância. Se tivesse optado pelo verbo *existir*, de sintaxe muito diversa de *haver*, a concordância impunha-se, na variedade padrão: ... *a perguntar se existem raparigas giras*.

2) “Aren't I, my friend?”

Este exemplo apresenta ausência de concordância verbal, uma vez que o verbo se encontra conjugado na primeira pessoa do plural (*are*) e o sujeito (*I*) está na primeira pessoa do singular. Esta combinação é, no entanto, considerada gramatical por muitos falantes, ainda que muito informal, sendo a formulação padrão *am I* not considerada, por seu lado, muito formal.

Os dois fatores que caracterizam esta inusual construção são encontrar-se simultaneamente na negativa e na interrogativa e o facto de o texto original, pelo carácter do diálogo e por ser transmitido ao público através da fala, pedir alguma informalidade, que poderia ser conseguida pela contração *ain't* (por oposição ao muito formal *am I not*). No entanto, esta expressão é frequentemente evitada por ser considerada excessivamente informal, sendo substituída por *aren't I*, como no exemplo em causa.

Os problemas, específicos do inglês, são facilmente evitados na tradução para dobragem, onde optei, com igual nível de informalidade, por:

“Não é, amiga?”

Outra tradução possível, mais próxima do original, e também sem problemas de concordância, seria:

Não estou, minha amiga?

3) “Bayern lead the way when it comes to setting records.”

O sujeito neste excerto é um nome coletivo, o que pode dar origem a alguma confusão que julgo justificar a ausência de concordância. Ao que parece em inglês é mais comum que em português usar nomes coletivos singulares com verbos no plural (sendo a diferença apenas visível no presente). Como refere o Collins Dictionary:

Collective nouns are usually used with singular verbs: the family is on holiday; General Motors is mounting a big sales campaign. In British usage, however, plural verbs are sometimes employed in this context, especially when reference is being made to a collection of individual objects or people rather than to the group as a unit: the family are all on holiday.

Tradicionalmente, na gramática portuguesa falava-se em silepse (ou concordância pelo sentido) para referir estas construções sem concordância morfosintática. Assim, em vez da esperada concordância *Bayern leads* observa-se a construção discordante *Bayern lead*.

Apresento a tradução que empreguei, com a concordância morfosintática canónica na nossa língua:

“O Bayern lidera no que toca a recordes.”

4) “You, me and everyone in this town needs that well.”

Este exemplo aparenta ausência de concordância, pois o sujeito *you, me and everyone in this town* é composto, isto é, é um sujeito plural, que requer canonicamente conjugação do verbo na primeira pessoa do plural, como aconteceria se o sujeito fosse o pronome *we* ou *all of us*:

All of us need that well in this town.

No entanto, o exemplo aplica a regra da concordância com o sujeito mais próximo, explicada da seguinte forma por Foppolo e Staub:

Agreement variability also arises when the syntactic subject is a coordinated phrase, headed by *and* or *or* (...). A widely observed tendency, cross-linguistically, is for the verb to agree in gender, number, or other features with the nearer conjunct or disjunct, a phenomenon known as *closest conjunct agreement*. (Foppolo e Staub, 2020: 1-2)

Assim, de acordo com esta regra, aplicável à língua inglesa, quando existe mais do que um elemento coordenado no sujeito e os elementos não concordam em pessoa ou número, o verbo concorda somente com o elemento do sujeito que lhe está mais próximo, que, no caso deste exemplo, corresponde a *everyone in this town*.

No português, “dei a volta” à construção, representando o complemento direto inglês como sujeito (o poço), que leva regularmente o verbo à terceira pessoa do singular (faz), e o sujeito inglês com coordenação como complemento indireto (logo, irrelevante para a concordância), parcialmente topicalizado:

“A ti, a mim, o poço faz falta a toda a gente nesta cidade.”

Outra tradução, com primeira pessoa do plural no complemento indireto (e redobro do clítico) poderia ser:

O poço faz-nos falta a todos nesta cidade.

5) “We will need some references.”

“É preciso referências.”

A questão da concordância coloca-se apenas na minha tradução, em que usei referências como sujeito (pós-verbal). A contrapartida desta expressão em inglês (some references) é complemento direto, pelo que não interfere na concordância verbal. Este exemplo remete para uma situação paralela à observada em 1) acima: a ausência de concordância verbal associada à posição pós-verbal do sujeito. Quando o sujeito é pré-

verbal, a concordância impõe-se: *referências é preciso vs. referências são precisas. Quando é pós-verbal, as duas opções competem: é preciso referências vs. são precisas referências. Considero que ambas são gramaticais, tendo recorrido à primeira pois coincidia com o número máximo de caracteres que me era permitido ocupar na legenda em causa sem comprometer a velocidade de leitura da mesma.

4.2.2. Concordância negativa

A Concordância Negativa é uma construção presente em algumas línguas que lhes permite, em determinados contextos, usar mais de um constituinte negativo tendo apenas um deles um significado genuinamente negativo (cf. e.g. Peres 2013, Mória 2024). Assim, a presença de, por exemplo, dois constituintes negativos não atribui à frase uma carga positiva, apenas representa uma situação em que certos constituintes com forma negativa (e.g. *nada*, *ninguém*), tipicamente em posição pós-verbal, materializam um constituinte semanticamente positivo (com valor existencial). É o que acontece com os constituintes a negrito nas frases portuguesas abaixo, como se pode ver pela correspondência com termos não negativos em inglês padrão (*anything*, *anybody*):

a) Eu não preciso de **nada**.

I don't need **anything**/*nothing.

b) Nunca fiz mal a **ninguém**.

I never harmed **anybody**/*nobody.

A concordância negativa existe na língua portuguesa, mas não na língua inglesa padrão (ainda que ocorra nalgumas das suas variedades dialetais ou socioletais).

Tendo em conta esta importante diferença registada entre as minhas principais línguas de trabalho ao longo do estágio, considerei interessante apresentar um exemplo de tradução, ainda que muito simples. Encontrei alguns outros exemplos de construções que optei por traduzir com uma construção de concordância negativa em português, mas como são muito semelhantes entre si apresento tão-só o exemplo seguinte:

1) “Don't lose a thing.”

Esta frase é composta pelo constituinte com valor negativo (*not*, na contração *don't*) e pelo constituinte com valor positivo existencial *a thing* (comparável com *anything*). Para expressar o mesmo significado em português, não se usa normalmente a forma positiva existencial no complemento direto da frase negativa: *Não perde uma coisa* ou *Não perde algo* [*Don't lose anything*]. A forma mais natural de traduzir é precisamente com recurso à construção de concordância negativa, em que o complemento direto (*nada*) tem uma forma negativa, mas uma interpretação não negativa:

“Não perde nada.”

Uma alternativa ainda seria usar um item de polaridade negativa, relativamente informal, como *pitada* (cf. Peres 2013: 492-494):

“Não perde pitada.”

4.2.3. Construções passivas

A tradicionalmente designada voz passiva – ou as frases com construção passiva, numa terminologia mais moderna – não surge com muita frequência na Tradução Audiovisual por diversos motivos.

Em primeiro lugar, esta não é tão frequente, logo à partida, no discurso a traduzir, uma vez que, pelo menos aparentemente, na oralidade os falantes tendem a recorrer mais à voz ativa. Ferreira (1994) tece várias considerações sobre esta preferência: “(...) speakers tend to place topics in subject position, and because agents are frequent (almost default) topics, active sentences predominate over passives.” (Ferreira, 716: 1994) A narração de documentários poderá constituir uma exceção a esta tendência de preferir a voz ativa.

Em segundo lugar, mesmo que haja uma frase com construção passiva na língua original, não é infrequente a reformulação para construção ativa em tradução audiovisual. Com efeito, documenta-se em legendagem uma certa tendência para evitar construções mais extensas, como pode ser o caso da construção passiva, devido à necessidade já amplamente mencionada de fazer a mensagem caber em legenda.

Importa ressaltar que as construções passivas que aqui destaco são as construções passivas participiais, exemplificadas por *algo foi feito por alguém*, dando o destaque de sujeito ao que foi feito e não a quem fez, como acontece nas construções ativas (*alguém fez algo*). Assim, na voz ativa temos tipicamente uma oração constituída por sujeito, verbo e complemento direto e na voz passiva temos tipicamente uma oração constituída por sujeito, verbo e complemento agente da passiva.

As construções passivas de clítico ou pronominais não permitem contemporaneamente a realização do complemento agente da passiva. Curiosamente, elas podem ocorrer com alguma frequência enquanto tradução de oráculos, num registo como, por exemplo, *alugam-se casas*.

Passo a apresentar exemplos de três frases passivas que traduzi ao longo do estágio e as várias soluções de tradução por que optei. Como se verá, estas soluções são muito diversas: traduzir com uma ativa, no primeiro exemplo, traduzir com uma passiva participial (preservando a sintaxe original), no segundo caso, traduzir com uma passiva de clítico (ou, equivalentemente, como construção ativa com *se* impessoal), no terceiro caso.

1) Original: “The livelihoods of the farmers are threatened by longer and longer droughts.”

Tradução: “Secas cada vez maiores ameaçam a subsistência dos agricultores.”

Este exemplo retrata um dos casos que mencionei em que a voz passiva é utilizada na língua original, no registo da narração de documentário e ilustra, de igual forma, a opção da passagem da voz passiva para a voz ativa a fim de satisfazer os propósitos da legendagem, nomeadamente, para que a mensagem seja transmitida ao espetador no espaço e tempo que lhe é destinado, sem prejudicar o ritmo da legenda relativamente à fala. Note-se que a diferença de extensão entre uma frase ativa e a correspondente frase passiva participial não é muito significativa. No entanto, o acrescento de caracteres (preposição *por* do agente da passiva + verbo auxiliar *ser*) pode fazer a diferença em legendagem.

Deste modo, para que se torne perceptível a diferença de espaço de legenda ocupado entre as duas formulações da mesma ideia, apresento aqui a tradução direta da frase original, ou seja, a frase na voz passiva em português:

A subsistência dos agricultores é ameaçada por secas cada vez maiores.

A frase na ativa, pela qual optei para a minha tradução, tem um total de 63 caracteres, onde se incluem os espaços e os sinais de pontuação, neste caso, o ponto final. A frase na passiva, por seu lado, tem um total de 70 caracteres. Neste projeto em específico, eram permitidos 37 caracteres por linha, sendo que cada legenda pode ter até duas linhas. A dificuldade aqui reside em que a segmentação correta coincida com o número de caracteres por linha permitido, o que não aconteceria no caso desta frase. De acordo com as regras da segmentação abordadas no capítulo 3.1.2, temos duas hipóteses.

Hipótese A:

*A subsistência dos agricultores
é ameaçada por secas cada vez maiores.*

Hipótese B:

*A subsistência dos agricultores é ameaçada
por secas cada vez maiores.*

Nenhuma destas hipóteses respeita o limite de 37 caracteres por linha em ambas as linhas, daí a necessidade de alterar a formulação. É aí que entra a Hipótese C, que foi a escolhida:

*Secas cada vez maiores ameaçam
a subsistência dos agricultores.*

2) Original: “He was fired for fighting (...)”

Tradução: “Foi despedido por andar à luta (...)”

Este exemplo mostra uma frase construída na voz passiva na língua de partida e que foi mantida na voz passiva na língua de chegada. A formulação *foi despedido*, ao invés de *despediram-no*, destaca a entidade que sofreu a ação (Paciente) e não a entidade

que a praticou (Agente). Uma vez que não se sabe quem o despediu e que essa informação é irrelevante para a história, faz todo o sentido preservar a voz passiva, que permite facilmente a omissão do Agente. Por isso, e, uma vez que não faria diferença numérica à legenda empregar uma ou outra formulação, optei pela manutenção da voz passiva.

3) Original: “I’ll show you how the West was won.”

Tradução: “Eu mostro-vos como se ganhou o Oeste.”

Este exemplo inclui a frase subordinada completiva com estrutura passiva *the West was won*, que apresenta o sujeito e o verbo e omite o complemento agente da passiva. Este complemento corresponderia ao sujeito numa frase com voz ativa. Poderia ter optado pela tradução paralela, com uma passiva participial *Eu mostro-vos como o Oeste foi ganho*. No entanto, preferi a tradução perfeitamente equivalente *Eu mostro-vos como se ganhou o Oeste* exclusivamente por me parecer mais natural e próxima do discurso dos falantes, uma vez que qualquer das escolhas não implicaria problemas a nível da legendagem. Esta opção implica o recurso a uma construção que pode ser analisada de duas formas, indiferentemente: como passiva de clítico, ou como ativa com clítico impessoal *se*. A distinção só seria visível com um sintagma nominal plural: *ganharam-se regiões selvagens* (passiva de clítico) vs. *ganhou-se regiões selvagens* (ativa com clítico impessoal).

4.3. Questões (predominantemente) semântico-discursivas e semântico-pragmáticas

O presente subcapítulo inclui duas questões do plano semântico-discursivo ou semântico-pragmático: as figuras de estilo e as formas de tratamento. As figuras de estilo são processos de linguagem que, à semelhança das expressões idiomáticas abordadas no subcapítulo anterior, não implicam o significado literal dos enunciados ou de alguns dos seus elementos constituintes, resultando em desafios especiais de tradução. Destaco também as formas de tratamento pela significativa diferença gramatical que encerram

entre o português e o inglês e pela forma como essa diferença suscita problemas de tradução.

4.3.1. Figuras de estilo (e alterações em contexto de dobragem)

Considero que os desafios de tradução mais recorrentes e, *grosso modo*, mais aliciantes são os que envolvem questões de processamento semântico. Nesta secção, não me ocuparei de questões de semântica composicional clássica (como seriam a quantificação, a negação, o tempo ou a modalidade, por exemplo), mas antes de dois tópicos com ligação à semântica, um na interface com o discurso (e a estilística) e outro na interface com a pragmática: as figuras de estilo (a que junto, por facilidade, as manipulações realizadas em contexto de dobragem) e as formas de tratamento.

A figura de estilo é definida por Carlos Ceia no E-Dicionário de Formas Literárias (2009) como uma forma de “ornamento do discurso”, para obter um efeito especial de significação. Há uma longa tradição de estudo e classificação das figuras de estilo – principalmente associadas ao texto literário – que aqui usarei, sem recurso a uma descrição muito técnica ou exaustiva.

No respeitante à tradução de figuras de estilo, baseei-me nas técnicas apontadas por Dirk Delabastita no livro de 1996 *The Translator: Studies in Intercultural Communication (Wordplay and Translation)*. Estas técnicas são apontadas para auxiliarem a tradução no caso específico do trocadilho mas podem, a meu ver, ser adaptadas às restantes figuras de estilo. De acordo com o autor, existem oito técnicas associadas a esta figura de estilo que podem ser utilizadas em tradução. Cada uma delas resulta melhor ou pior consoante o contexto, que deve ditar a escolha do tradutor. Passo a elencá-las:

- 1) A primeira técnica consiste na tradução do trocadilho por um que surta um efeito semelhante na língua de chegada, podendo resultar numa estrutura semântica distinta (Trocadilho → Trocadilho). O trocadilho utilizado na língua de chegada é distinto do trocadilho da língua de partida.

- 2) A segunda técnica consiste na tradução que ignora o trocadilho, a fim de possibilitar a transmissão da mensagem original (Trocadilho → Não-Trocadilho).
- 3) A terceira técnica consiste na substituição do trocadilho por outra figura de estilo que reproduza de algum modo o sentido do original (Trocadilho → Outra Figura de Estilo).
- 4) A quarta técnica consiste na simples omissão do texto onde o trocadilho se insere (Trocadilho → Zero).
- 5) A quinta técnica consiste na tradução direta do trocadilho na língua de partida para a língua de chegada (Trocadilho TP → Trocadilho TC). Distingue-se de 1) porque aqui se faz recurso do mesmo trocadilho utilizado na língua de partida.
- 6) A sexta técnica consiste na introdução de um trocadilho que não existia no texto original (Não-Trocadilho → Trocadilho). Esta decisão prende-se, muitas vezes, com a necessidade de compensar trocadilhos suprimidos noutras partes do texto.
- 7) A sétima técnica consiste na introdução de porções de textos que contenham trocadilhos que não existiam no original (Zero → Trocadilho), cuja justificação se prende, mais uma vez, com a necessidade de compensação. Distingue-se de 6) porque aqui não basta acrescentar o trocadilho. É importante fazê-lo acompanhar de uma nova porção de texto para que o trocadilho faça sentido. [Esta técnica não é frequente em legendagem pela necessidade de cumprir critérios como a velocidade de leitura e os caracteres por linha. Em dobragem, pode ser utilizada quando a boca da personagem que diz a fala não se encontra visível.]
- 8) A oitava técnica consiste na utilização das chamadas técnicas editoriais: notas de rodapé ou explicações introduzidas pelo tradutor [As notas de rodapé não se aplicam no caso específico da Tradução Audiovisual, mas é possível ao tradutor acrescentar, em caso de necessidade, informações curtas à legenda ou

ao guião de dobragem por forma a esclarecer algo que possa não estar tão claro para o público de chegada, estratégica a que se dá o nome de especificação.]

Foi-me possível encontrar nas frases que traduzi ao longo do estágio exemplos de figuras de estilo que passo a apresentar. À sequência das figuras de estilo, acrescento ainda diversos exemplos de manipulações de formas, em contexto de dobragem, para satisfazer critérios de sonoridade (articulações de sons).

Pleonasmo

O pleonasmo é uma figura de estilo, que consiste na repetição de uma palavra ou ideia, que pode corresponder a uma mera redundância típica da linguagem falada ou ao uso de uma forma enfática. Por norma, o pleonasmo tende a ser suprimido em Legendagem para efeitos de encurtamento. A seguinte frase, já referida no capítulo 3.1.3, é exemplo disso:

1) “Will he make that money back as a return?”	“Vai recuperar esse dinheiro?”
--	--------------------------------

Optei pela omissão do pleonasmo, presente no original em *back as a return* e traduzível por *recuperar de volta* ou *recuperar de novo*, visto este não ter sido utilizado com o objetivo de reiterar a ideia, mas sim redundantemente de forma inconsciente, num exemplo típico da oralidade. A repetição não só é desnecessária como pode ser entendida como um desvio da norma, um “pleonasmo vicioso”.

Ironia

A ironia é uma figura de estilo em que se diz o oposto daquilo que se quer transmitir. O valor de ironia é frequentemente sugerido ao interlocutor através do tom que se utiliza. Esta figura de estilo é recorrente na linguagem falada, daí poder vigorar com alguma frequência na Tradução Audiovisual.

2) “You’re mature for your age, you’re fun to be around and your breath smells amazing.”	“És maduro para a idade, é fixe estar contigo e o teu hálito cheira mesmo bem.”
--	---

A tradução desta figura de estilo é relativamente instintiva porque passa apenas por uma tradução direta, a menos que o assunto sobre o qual se ironiza constitua uma referência cultural extralinguística e requeira, portanto, uma abordagem distinta para que

haja compreensão por parte do público-alvo, o que não é o caso do exemplo em questão. Em ambas as línguas, é perceptível ao espectador que a personagem pensa o contrário do que diz devido ao contexto em que a fala se insere e ao tom da personagem.

Comparação

A comparação estabelece uma relação explícita entre dois ou mais elementos. Podem ser comparados graus de propriedades (e.g. *x é mais rápido do que y, x é tão rápido como y*) ou estabelecidas meras relações de semelhança (e.g. *x é como y, x como se y*) – cf. e.g. Marques (2004). Nalguns casos – e.g. de construções de comparação de grau – é discutível quer se esteja perante uma figura de estilo propriamente dita. Escolho dois exemplos, que revelam estabelecimento de relações de semelhança (em construções com *como*).

3) “Being a cop is like spending your life watching the six o’clock news.”	"Ser polícia é como passar a vida a ver as notícias.”
4) “She’s like Katniss Everdeen’s stunt double. I bet she arches.”	“É como a Katniss Everdeen, senão melhor. Deve ter um arco.”

O primeiro exemplo surgiu num episódio de ficção para legendagem e envolve uma referência cultural extralinguística, uma vez que em Portugal não existe a tradição de ver as notícias às seis horas. Poderia ter adaptado facilmente à cultura portuguesa através da estratégia da substituição, dizendo, ao invés: “Ser polícia é como passar a vida a ver as notícias das oito.” No entanto, devido à necessidade de encurtamento e ao facto da especificação de um horário não ser relevante, optei pela estratégia da generalização.

A segunda comparação foi retirada de um episódio de ficção juvenil para fins de dobragem. Por isso mesmo, a tradução teria forçosamente de sofrer algumas alterações para permitir que a fala se circunscrevesse à duração da fala original e que as palavras “Katniss Everdeen” mantivessem a mesma posição na frase. Optei por preservar a comparação, uma vez que considero que permite conservar o tom do discurso original, alterando o significado. Assim, ao invés de traduzir para “Ela é tipo a dupla da Katniss Everdeen. Aposto que faz arco e flecha.”, traduzi para “É como a Katniss Everdeen, senão melhor. Deve ter um arco.”

Metáfora

A metáfora estabelece implicitamente uma relação de semelhança entre dois ou mais elementos. As formas (palavras ou expressões complexas) usadas metaforicamente diz-se serem interpretadas no “sentido figurativo”.

5) “A kid I know fell from something like this and hit the ground so hard he swallowed his own lips.”	“Há quem caia de costas assim e bata no chão tão mal que lhe saltam os olhos.”
---	--

Há aqui um valor metafórico, quase hiperbólico, na expressão *swallow his own lips*. Poderia ter seguido a mesma lógica do original, não fosse o caso de ser reescrito para dobragem, obrigando a alguma correspondência em termos de movimentos de boca e de se verificar como uma formulação tão mais extensa em português: *Uma criança que eu conheço caiu de algo assim e bateu no chão com tanta força que engoliu os próprios lábios*. Assim, a fim de manter movimentos de boca semelhantes, escolhi “há quem” para “a kid”, “saltam” para “swallowed” e “os olhos” para “own lips”, visto que para produzir o som “o” é necessário um arredondamento dos lábios bastante visível. Reconheço ter reformulado uma frase que refere uma situação episódica numa frase onde se faz uma generalização. A mudança é motivada pela semelhança na posição dos lábios entre “há quem” e “a kid” e atendendo a que a especificidade da frase não é importante para o desenvolvimento da história. A importância desta fala prende-se com a advertência feita, independentemente do exemplo dado.

Aliteração

Surgiram nos episódios em que trabalhei vários exemplos de aliterações, ou seja, de figuras de estilo que consistem na repetição de letras/sons ou sílabas, que passo a apresentar:

6) “Always in all ways.”	“A todo o momento, de toda a maneira.”
7) “... sneaky, cheaty changes.”	“... trocas trapaceiras.”
8) “If you mouth ‘olive juice’ it looks like you’re saying I love you.”	“Se disseres ‘é muito’ parece que estás a dizer amo-te”.

No primeiro exemplo, são repetidas as formas dissilábicas *al + ways/ all ways*. Tentei recriar esta aliteração através da repetição dos sons /t/, /d/ (todo/toda) e /m/ (momento/maneira).

No segundo exemplo, encontramos uma repetição do fonema /i/, tanto representado na escrita através de ea como de y, assim como uma repetição do fonema /tʃ/, corresponde ao som representado na escrita por ch. Recriei a aliteração com recurso aos sons /tr/.

Na terceira e última aliteração, procurei uma palavra ou expressão que se assemelha-se a *amo-te*, da mesma forma que, no original, há uma expressão que se assemelha foneticamente a *I love you*. Optei pela expressão *é muito*, que mantém vogais nas mesmas posições ocupadas pelas vogais do original e as consoantes são as mesmas, produzindo movimentos de boca semelhantes.

A tentativa foi sempre manter o sentido do texto original, recriando o melhor possível a aliteração, até porque esta pode acabar por abarcar um significado mais amplo do que aquele que, à primeira vista, se lhe atribui. Como refere Delabastita (1997), o que parece ser uma mera aliteração pode adquirir o encanto de um trocadilho semanticamente muito eficaz.

Trocadilho

O trocadilho consiste num jogo de palavras, onde se brinca com o som ou a palavra em si. Recorro ao seguinte exemplo:

9) "I put the real in realtor."	"Sou o "agente" em agente imobiliário."
---------------------------------	---

Este é um excelente exemplo de desafio de tradução. O significado da frase original é algo do género "Eu sou o mais autêntico dos agentes imobiliários.", mas o mais importante, a meu ver, seria manter o jogo de palavras, daí a solução que acabei por apresentar: "Sou o "agente" em agente imobiliário."

Trocadilho sonoro

Num trocadilho curioso que surgiu num episódio de um programa sobre futebol, o narrador menciona o jogador Robert Lewandowski como Robert Lewangoalski como referência ao elevado número de golos que o jogador havia marcado (intercalando a palavra *goal* no apelido do jogador, em substituição da sequência *dow*):

10) “We in Bayern have Robert Lewangoalski.”	“Nós no Bayern temos o Robert Lewangoloski.”
--	--

O exemplo apresentado continha um trocadilho no texto-fonte, transferido através de tradução direta (goal = golo), que resulta num trocadilho muito semelhante na língua de chegada.

Alterações em contexto de dobragem

Para terminar esta secção refiro cinco casos em que realizei uma alteração das formas linguísticas que não constava do original. Todos os exemplos ilustram alterações que fiz que, apesar de não incorporarem figuras de estilo, se baseiam no método Não-Trocadilho → Trocadilho e são retirados de episódios de dobragem que, como já referi, permitem um afastamento maior relativamente ao conteúdo da fala original, mas pedem uma aproximação maior relativamente à forma da mesma.

1) “It was cute! It was creepy, but it was cute.”	“Querido! Ou credo ou querido?!”
---	----------------------------------

No caso deste exemplo em particular, procurei vocábulos que transmitissem, como *cute* e *creepy*, esta oscilação da positiva para a negativa. *Cute* teve uma resolução relativamente simples, uma vez que *querido* é um equivalente direto em português, tendo bastado omitir o sujeito e o verbo, por forma a manter a duração da fala original. Quanto a *credo*, não será o equivalente direto de *creepy*. Contudo, seria uma interjeição possível em português a algo considerado *creepy*, ou seja, sinistro. A semelhança na forma da palavra levou-me a esta solução que, não sendo perfeita visto resultar numa frase estranha, considerei apropriada à personagem em questão, cujo tipo de discurso se caracteriza por frequentes desvios à norma.

2) “... and we’ll be fine.”	“... e estamos finos.”
-----------------------------	------------------------

Este exemplo demonstra a abertura que existe num texto para dobragem e que possibilita que as falas tenham, quando o contexto assim o permite, um carácter mais lúdico, que não deixa de ser relevante para atrair o público-alvo deste tipo de formatos, o público infantojuvenil. Poderia ter traduzido literalmente *and we’ll be fine* por *e estaremos bem*,

forma pela qual teria optado se este fosse um texto para legendagem. No entanto, considero que o facto de o espectador receber o texto para dobragem auditivamente e não visualmente, permite ao tradutor recorrer a expressões mais informais típicas da fala, que lidas não seriam tão bem aceites pelo facto de a escrita pedir um tipo de linguagem mais formal.

3) “That takes some kinda nerve.”	“Dá-me cá uns nervos.”
-----------------------------------	------------------------

Este exemplo segue a mesma lógica do exemplo anterior, com a particularidade de alterar o significado. *That takes some kinda nerve* corresponde, em português, a *É preciso cá uma lata*, opção que não seria viável para os parâmetros de dobragem já mencionados. Mais uma vez, cingi-me à reprodução da forma da fala e não do seu conteúdo e fi-lo, mais uma vez, porque a solução de tradução pela qual optei não resultava em perda de informação nem era incongruente com o contexto em que se inseria.

4) “Random question.”	“Raio de pergunta.”
-----------------------	---------------------

Random question teria como tradução direta *que pergunta aleatória*. Tendo verificado que esta solução seria demasiado comprida para poder ser dita no tempo disponível para ela, escolhi a opção *raio de pergunta*, que considero resultar bem por corresponder a uma expressão típica de um falante de português.

5) “- I’m clean and dry. -All right, let’s get that stinky dragon.”	“-Estou limpinho. - Ao contrário do dragão malcheiroso.”
--	---

Aqui, uma personagem de um desenho animado diz *vamos apanhar esse dragão malcheiroso* em resposta à fala que a precede *estou limpo e seco* (*estou limpinho*, na minha tradução). Perante esta oposição entre os conceitos limpo e malcheiroso, enveredei por uma tradução que os pusesse em evidência, que resultou em traduzir a segunda fala para *ao contrário do dragão malcheiroso*. De referir que todo o episódio gira à volta desta busca pelo dragão, não sendo esta a primeira menção ao mesmo, daí não considerar que esta alteração possa provocar confusão ao espectador.

4.3.2. Formas de tratamento

As formas de tratamento, assim como o seu grau de formalidade, diferem substancialmente entre o português europeu e o inglês.

O português recebe originalmente do latim duas formas de segunda pessoa, o *tu* e o *vós*, usadas em contextos de interpelação direta. A segunda forma, quando utilizada para um interlocutor único, distinguia-se pela elevada formalidade e deferência. De acordo com Guilherme e Bermejo (2015), o *vós* era o termo utilizado para falar com o Rei, mas foi sendo vulgarizado, criando a necessidade de um novo termo revelador de reverência. Assim surgiu *Vossa Mercê*, que foi dando lugar a *você*. Mudanças socioculturais, como a subida de estatuto da burguesia, levaram à banalização deste mais recente termo, o que, por sua vez, requereu a introdução de novos vocábulos, como os comumente usados em contextos formais até aos dias de hoje, *o Senhor* e *a Senhora*, por exemplo. Entretanto, o *você* caiu um pouco em desuso e é até considerado por vezes em Portugal como deselegante. Em português, temos então um sistema complexo de interpelação direta, de formas de tratamento, consoante o número (e.g. *tu*, *você* vs. *vós*, *vocês*) e o grau de formalidade (e.g. *tu* vs *você* vs. *o senhor*). Em inglês, o sistema é muito mais simples, usando-se *you*, independentemente da formalidade do tratamento e do número (singular ou plural), sempre com a mesma conjugação verbal. Assim, sem recurso a um vocativo, é impossível saber o grau de formalidade de uma abordagem, tendo o tradutor de a depreender do contexto ou dos costumes que sabe vigorarem em determinada cultura. Por exemplo, como afirmam Yuryeva e Larina (2020), em sociedades hierárquicas é considerado respeitoso tratar-se os mais velhos e aqueles cuja posição social é superior à nossa através do recurso a um termo mais formal.

Dou apenas um exemplo do estágio para ilustrar os desafios da tradução de formas inglesas como *you*:

1)

“— Do you want me to take a look?

— I think I know a little more than you do about my own truck.”

“— Quer que eu veja?

— Acho que percebo mais da minha carrinha do que tu.”

Neste exemplo, um senhor de idade e um senhor mais novo, que não se conhecem, interagem. O senhor de idade mostra-se um pouco rude enquanto que o senhor mais novo mostra ter boas maneiras. Sendo que, em inglês, a forma de tratamento se resume ao *you*, é esta a informação que tive para me basear. Parti, então, do princípio de que o senhor com boas maneiras trataria o outro, que ademais já tem alguma idade, de maneira mais formal (*quer*, terceira pessoa do singular, subentendendo-se *o senhor* ou *você*) e o que o senhor mais velho e rude usaria um tratamento mais informal (*tu*).

Conclusão

Os problemas de tradução prendem-se não só com o contexto linguístico mas também com o contexto sociocultural e com o contexto técnico em que a tradução se vê inserida. As soluções de tradução resultam da análise conjunta destes contextos, equilibrando as vantagens de uma tradução fiel ao texto-fonte, a necessidade de respeitar as características do público de chegada e a preservação da liberdade criativa do tradutor.

Neste relatório, escolhi exemplos de traduções que ilustram a relevância das análises de contexto e problematizam as decisões de tradução, tendo em conta o que é esperado de uma tradutora em aprendizagem.

Reconheço que as questões gramaticais sobre as quais escrevi carecem de um estudo linguístico mais aprofundado, mas o tratamento relativamente superficial que fiz resulta de este relatório ter por base a área da Tradução, tendo eu procurado somente servir-me da Linguística como área do saber para sustentar decisões de tradução específicas, sem desenvolver em profundidade as problematizações linguísticas.

Procurei dar conta, através de exemplos práticos, de todo o conhecimento que adquiri ao longo do meu estágio (e particularmente também ao longo de todo o meu mestrado em Tradução), por forma a dar ao leitor a oportunidade de ter, sucintamente, uma ideia geral dos vários fatores que influenciam o fenómeno da tradução. Procurei ainda relatar de forma fidedigna o meu processo de estágio e tudo aquilo que considerei importante destacar do trabalho “no terreno”.

A experiência prática proporcionada pela empresa Buggin Media foi essencial para compreender as barreiras técnicas levantadas na Tradução Audiovisual (como as Normas de Legendagem referidas no Capítulo 2.3.2.), que não se aplicam a outros tipos de tradução e que, ao mesmo tempo, dificultam o processo de tradução e estimulam a criatividade do tradutor. Foi meu objetivo tentar ilustrar ao máximo esta realidade.

Referências bibliográficas

- Blackledge, Adrian e Creese, Angela (2014). Heteroglossia as Practice and Pedagogy. *Educational Linguistics*, 20, pp. 1-20. DOI: 10.1007/978-94-007-7856-6
- Ceia, Carlos (2009). E-Dicionário de Termos Literários – Figura de Estilo.
- Chesterman, Andrew (2004). *Beyond the Particular: Translation Universals Do they exist?*, John Benjamins Publishing Company, Volume 48, pp. 33-49.
- Collins Dictionary – *collective noun* on Collins English Dictionary [online]. Harper Collins Publisher [consultado em 2024-08-23 16:28:11]. Disponível em <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/collective-noun>
- Costa, João e Figueiredo Silva, Maria Cristina (2002). Notes on Verbal and Nominal Agreement in Portuguese, *Rivista di grammatica generative*, 27.
- Danan, Martine (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism, *Meta Translator's Journal*, 36(4), pp. 606–614. DOI:10.7202/002446ar
- Delabastita, Dirk (1996). *The Translator: Studies in Intercultural Communication (Wordplay and Translation)*, Volume 2. St. Jerome Publishing.
- Delabastita, Dirk (1997). *Traductio: Essays on Punning and Translation*. St. Jerome Publishing.
- Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa – *coprolalia* [em linha]. Porto: Porto Editora. [consultado em 2024-05-15 15:56:22]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/coprolalia>
- Díaz Cintas, Jorge e Remael, Aline (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*, Routledge, pp. 8-16.
- Díaz Cintas, Jorge e Orero, Pilar (2010). Voiceover and Dubbing. *Handbook of Translation Studies*, 1, pp. 441-445
- Ferreira, Fernanda (1994). Choice of Passive Voice is Affected by Verb Type and Animacy. *Journal of Memory and Language* 33, pp. 715-736
- Foppolo, Francesca e Staub, Adrian (2020). The puzzle of verbal agreement with disjunction, *Cognition*, Volume 198

Grutman, Rainier (2009). Multilingualism. *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, 2, pp. 182-185.

Guilherme, Ana Rita Bruno e Bermejo, Víctor Lara (2015). Quão cortês é *você*. O pronome de tratamento *você* em Português Europeu, *LaborHistórico*, 1 (2): pp. 167-180

Hall, J. K., e G. Vitanova, L. Marchenkova (2005). Introduction: Dialogue with Bakhtin on second and foreign language learning. *Dialogue with Bakhtin on second and foreign language learning*, ed J. K. Hall, G Vitanova and L. Marchenkova, pp. 1–10. New Jersey: Lawrence Erlbaum

Marques, Rui (2004). *Para uma Semântica das Construções Comparativas em Português*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa.

Móia, Telmo (2022). Particularidades semânticas das expressões temporais com 'até' e desafios de tradução entre português e inglês. *Linguística: Revista De Estudos Linguísticos Da Universidade Do Porto*, 17, pp. 117-149. <http://doi.org/10.21747/16466195/ling17a5>

Móia, Telmo (2024). A Distribuição Dos Adjuntos Temporais Negativos No Português Contemporâneo: Negação, Concordância Negativa E Construções De Grau. *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Humanísticos*. Vol. 38, 1, pp. 226–253. DOI: doi.org/10.21814/diacrítica.5428

Nootens, J. (1986). Watching and reading television. Audience behaviour and subtitling. Manuscript for lecture given at subtitling seminar at NOS, Hilversum.

O'Grady, William (2006). The Problem of Verbal Inflection in Second Language Acquisition, Invited talk to the Pan-Pacific Association of Applied Linguistics.

Pedersen, Jan (2007). Cultural Interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology*, 15, pp. 30-48. doi: 10.2167/pst003.0

Pedersen, Jan (2008). High Felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling. *Between text and image: Updating Research in Screen Translation*, pp. 101-115.

- Pedersen, Jan (2016). In Sweden, we do it like this On cultural references and subtitling norms. in *TRAlinea Special Issue: A Text of Many Colours – translating The West Wing*. Disponível em <http://www.intralinea.org/archive/article/2191>
- Peres, João Andrade e Mória, Telmo (1995). *Áreas Críticas da Língua Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho.
- Peres, João Andrade (2013). Negação. in E. Paiva Raposo *et al.* (orgs.), *Gramática do Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Volume 1, pp. 461–498.
- Pruitt, Sarah (2023). The Lumière Brothers, Pioneers of Cinema. HISTORY. A&E Television Networks.
- Remael, Aline (2010). Audiovisual Translation. *Handbook of Translation Studies*, Volume 1, pp. 12-17.
- Sánchez, Diana (2004). Subtitling methods and team-translation. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 9-17
- Shochat, Ella e Stam, Robert (1985). The Cinema After Babel: Language, Difference, Power. *Screen*, 26(3-4), pp. 35-58.
- Toury, Gideon (1995). The Nature and Role of Norms in Translation. *Idem, Descriptive Translation Studies and Beyond*, pp. 53-69.
- Xavier, Catarina Duarte Silva de Andrade (2013). Contributos para o Estudo da Legendagem – Itinerários de Investigação. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, 25, pp. 71-91.
- Xavier, Catarina Duarte Silva de Andrade (2019). Tabu e tradução audiovisual: um estudo descritivo das normas de tradução para legendagem de linguagem tabu em contexto televisivo. Disponível em Repositório da Universidade de Lisboa.
- Yuryeva, Julia e Larina, Tatiana (2020). How Formal or Informal English Speakers Are: A Case Study of Addressing a Stranger in Britain, America and Australia, 7th International Conference on Education and Social Sciences 20-22 January, 2020 - DUBAI (UAE), ISBN: 978-605-82433-8-5.