

Universidade de Évora  
Departamento de Linguística e Literaturas

Literatura no écran:  
Estratégias de legendagem de  
Shakespeare em português

1410 698  
Dissertação de mestrado em  
Literaturas e Poéticas Comparadas

**Pedro Miguel Dias**  
Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Christine Zurbach

Novembro 2002

ESTA DISSERTAÇÃO NÃO INCLUI AS CRÍTICAS E SUGESTÕES FEITAS  
PELO JÚRI.

## Agradecimentos

Gostaria, em primeiro lugar, de agradecer à professora doutora Christine Zurbach, pela sua disponibilidade, pela valiosa ajuda que sempre me prestou e pelo rigor. Gostaria também de agradecer a todos os professores da Universidade de Évora que fizeram sugestões e comentários.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer a todos os tradutores e investigadores que contribuíram com diversas sugestões e que se dispuseram a responder às minhas perguntas, dessa forma ajudando a dar forma a este trabalho: Maria Auta de Barros, Isabel Borges, Ana Paula Mota, Cristina Bettencourt, Rosário Valadas Vieira, Rui Jorge Costa, Francisco Magalhães, Yves Gambier, Gideon Toury, Jorge Diaz-Cintas, Susanna Jaskanen, Peter Fawcett e Fotios Karamitroglou.

Por fim, um agradecimento especial à Teresa, pela sua ajuda, pelas muitas sugestões e pelo apoio com que nunca me faltou.

## Índice

0. Apresentação geral da temática e do <i>corpus</i> estudado	5
1. A tradução audiovisual como objecto dos Estudos de Tradução	12
2. A legendagem como forma específica de tradução audiovisual	18
2.1. Caracterização da legendagem enquanto modo de tradução audiovisual	18
2.2. A opção entre legendagem e dobragem	21
2.3. Normas de elaboração de legendas	23
2.4. O caso português	25
3. Apresentação do objecto de estudo	34
3.1. Filmes estudados	34
3.2. Critérios de selecção	34
3.3. Metodologia de tratamento dos dados obtidos	35
3.4. Descrição do <i>corpus</i>	36
3.4.1. Volume de texto	36
3.4.2. Sintaxe	41
3.4.3. Léxico	44
3.4.4. Nível de língua	46
3.4.5. Recurso a outras traduções	48
3.4.6. Duração das legendas	55
4. Instrumentos de análise de traduções e modelos de legendagem	60
4.1. Dirk Delabastita, 1989	61
4.2. Olivier Goris, 1993	65
4.3. Dirk Delabastita/José Lambert, 1996	67
4.4. Patrick Zabalbeascoa, 1996	69
4.5. Henrik Gottlieb, 1997	72
4.6. Fotios Karamitroglou	74

4.7. Titelbild	79
5. Questões levantadas pelo <i>corpus</i>	81
5.1. Expectativas do espectador e do tradutor como condicionantes do trabalho de legendagem	81
5.2. Dificuldades específicas de legendar Shakespeare	89
5.3. Limitações do enquadramento teórico	95
6. Conclusões, vias de investigação e propostas	96
7. Bibliografia	104
8. Anexos	113
8.1. Legendas dos filmes do <i>corpus</i>	113
8.2. Legendas do “Henrique V” de Laurence Olivier	137
8.3. Filmes baseados em ou inspirados por obras de William Shakespeare	142
8.4. Inquéritos às empresas de tradução, televisões e distribuidoras de vídeo	154
8.5. Respostas ao inquérito	157
8.6. Normas internas da empresa Cristbet	166
8.7. Inquérito aos tradutores	184
8.8. Respostas ao inquérito	187
8.9. E-mails de investigadores em Estudos de Tradução	194
8.10. Recortes da imprensa portuguesa sobre “erros de tradução”	200
8.11. Recorte da imprensa portuguesa sobre a questão “Dobragem ou Legendagem?”	205
8.12. Recortes da imprensa portuguesa sobre William Shakespeare	209

## Apresentação geral da temática

“Audiovisual translation has been entered into by such scholars as Delabastita and Gottlieb, to name but a few, and there have been several pro gradu theses on the subject in Finnish universities and elsewhere. However, much of the work done in this field has either tended to repeat the technical peculiarities of audiovisual translation, or to assess individual subtitlings with varying success. Still, what has often been missing is combining the theoretical and practical aspects of audiovisual translation in a way that could contribute to our understanding of this field.”<sup>1</sup>

Conforme este excerto do trabalho de Susanna Jaskanen deixa claro, a tradução audiovisual<sup>2</sup> passou já a fazer parte das preocupações dos investigadores da tradução, embora a maior parte do trabalho produzido se prenda mais às questões técnicas; faltam, por isso, estudos que combinem a teoria com a prática da tradução audiovisual.

Apesar daquela nota positiva, certos autores não deixam de referir que a tradução audiovisual continua a enfrentar resistências em alguns locais<sup>3</sup>. Como veremos adiante, alguns investigadores vão mesmo ao ponto de não considerarem a legendagem e a dobragem como formas de tradução.

O público, por seu lado, alheio a estas disputas teóricas, continua a ver a tradução audiovisual apenas como um alvo fácil, uma área da tradução que, devido à sua omnipresença e aos constrangimentos técnicos a que está sujeita, é especialmente vulnerável a uma análise imediatista, que destaca os eventuais erros de tradução (ou opções de tradução que são percebidas como erros) e propicia avaliações simplistas do tipo “boa tradução / má

---

<sup>1</sup> Susanna Jaskanen, On the inside track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of *Reality Bites*. [dissertação de doutoramento] Helsinquia: Departamento de Inglês da Universidade de Helsinquia, S.d.

<sup>2</sup> Utilizo neste trabalho a designação “Tradução audiovisual” por comodidade de expressão; na realidade, e tendo em conta que o tradutor intervém apenas sobre a parte textual duma realidade polissemiótica, seria mais preciso falar em “tradução para os meios audiovisuais”, como faz Francine Kaufmann (ver nota 3).

<sup>3</sup> “[...] la traduction pour les médias audiovisuels ne constitue pas encore un domaine à part entière dans la recherche universitaire, en Israël”. Francine Kaufmann. “Aspects de la Traduction Audiovisuelle en Israël”. Meta. XLIII-1 (1998), p. 2.

tradução”. Ella Shochat e Robert Stam, num artigo de 1985, sublinhavam este aspecto quando afirmavam: “[...] subtitles offer the pretext for a linguistic game of ‘spot the error’”<sup>4</sup>.

Onze anos mais tarde, ainda José Lambert e Dirk Delabastita chamavam a atenção para a existência de poucas reflexões teóricas sobre esta área, nos seguintes termos:

“A l’inertie relative des traductologues, s’oppose sans forcément la contredire la réflexion des praticiens de la traduction audiovisuelle sur les aspects techniques, voire culturels de leur travail. Ce sont surtout les publications de ce type, c’est-à-dire celles qui abordent le sujet dans la perspective de la production des traductions, qui ont été relativement abondantes.”<sup>5</sup>

Paralelamente a este tipo de abordagem, essencialmente alicerçada na prática da profissão, muitos outros artigos ocupam-se da opção por um sistema de tradução audiovisual ou outro (legendagem *versus* dobragem), tendo normalmente preocupações mais de avaliação do que de descrição<sup>6</sup>.

Nos últimos anos, contudo, esta área de estudos não tem cessado de ganhar visibilidade e os estudiosos da tradução, procurando evitar a armadilha da avaliação, têm vindo a publicar livros e artigos sobre os mais diversos aspectos da tradução audiovisual; muitos deles continuam a ser devedores da experiência de quem se dedica profissionalmente à tradução audiovisual, continuando a incidir preferencialmente (e conforme nota também Susanna Jaskanen) sobre os seus pormenores técnicos: quantos caracteres por linha de legenda, qual a velocidade de articulação para o actor responsável pela dobragem de um filme e temas semelhantes. Estes estudos continuam a ter um papel importante, na medida em que nos permitem entrar em contacto directo

---

<sup>4</sup> Ella Shochat e Robert Stam. “The Cinema after Babel: Language, Difference, Power”. *Screen*. XXVI (1985), p 46. Em 1997, o *site* “Ciberdúvidas da Língua Portuguesa” foi agitado por uma polémica entre Isabel Versteeg e José Mário Costa, com este último a chamar “analfabetas” à primeira e às pessoas que com ela trabalham na empresa Ideias & Letras; essa polémica foi justamente despoletada por uma legendagem mal sucedida e mereceu dezenas de comentários das duas partes envolvidas e de outras pessoas que foram testemunhas da polémica e que, a esse propósito, escreveram para o *site* a relatar os erros que elas próprias tinham já detectado. Vejam-se ainda os artigos de imprensa reproduzidos no Anexo 8.10, ou o artigo de Maria J. da Rocha Afonso indicado na bibliografia.

<sup>5</sup> Lambert e Delabastita, “La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels”, in Yves Gambier (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 35.

com a actividade, conhecer as suas características a partir da sua realidade profissional e mais pragmática.

Alguns autores, por outro lado, têm tentado determinar as regras gerais que orientam o trabalho neste ramo específico da tradução ou determinar normas de produção (vejam-se, por exemplo, os trabalhos de Patrick Zabalbeascoa ou Fotios Karamitroglou); outros autores, ainda, têm vindo a estudar diversos aspectos particulares desta área, procurando contribuir para a nossa compreensão de mais um aspecto particular do todo complexo que é a tradução audiovisual. É isso que tentarei fazer neste trabalho.

O meu objecto de estudo são as legendas de filmes baseados em obras de William Shakespeare. Embora seja evidente que os tradutores encarregues dessas legendas estão sujeitos aos mesmos constrangimentos e aos mesmos métodos de trabalho que os seus colegas, algumas afirmações dispersas na literatura sobre esta área de estudos permitem atribuir à legendagem de Shakespeare um estatuto especial, diferente dos outros filmes; Francine Kaufmann, num artigo sobre a tradução para televisão em Israel, declara: "Chez nous, on ne renonce à l'arabe que dans des cas exceptionnels [...], par exemple pour des pièces de Shakespeare [...]"<sup>7</sup>. Dado que se considera que o texto shakespeariano é merecedor do maior cuidado possível, e sendo que a coexistência de duas linhas de legenda em árabe e em hebraico obrigariam a uma mutilação desse texto, os emissores e os tradutores preferem prescindir de uma das línguas para terem o máximo de espaço à sua disposição.

Em face da situação indicada, e partindo duma abordagem descritiva, procurarei identificar as normas que agem sobre a tradução audiovisual (concretamente, e tendo em conta a situação dominante no panorama audiovisual português, a legendagem) de William Shakespeare e desta forma fílmica específica, a adaptação cinematográfica de obras literárias.

O conceito de normas, aplicado à tradução, foi explorado em pormenor por Gideon Toury, nos livros In Search of a Theory of Translation (1980) e

---

<sup>6</sup> Cf. Olivier Goris. "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". Target. 5:2 (1993), p. 170.

<sup>7</sup> Francine Kaufmann, op. cit., p. 8.

Descriptive Translation Studies and Beyond (1995). Este autor adopta a perspectiva prevalecente junto de sociólogos e psicólogos:

"[Norms are] the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension [...]."<sup>8</sup>

Segundo Toury, "translations are facts of target cultures"<sup>9</sup>, pelo que o estatuto de uma tradução, as suas características, os mecanismos da sua produção e até mesmo o entendimento daquilo que constitui uma tradução dependem da cultura de chegada em que essa tradução surge. Assim sendo, o acto de traduzir não se reduz ao acto de transladar textos (quaisquer textos), dentro de um conjunto de parâmetros perfeitamente controlados, de uma língua de partida para uma língua de chegada; esse acto, na medida em que ocorre mergulhado dentro dos constrangimentos variáveis de uma sociedade, tem também um significado social:

"Consequently, 'translatorship' amounts first and foremost to being able to *play a social role*, i.e., to fulfil a function allotted by a community – to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference."<sup>10</sup>

Nessa medida, é evidente que a tradução está sujeita a diversos constrangimentos de natureza sociocultural. Toury organiza esses constrangimentos ao longo duma escala de força, em cujo extremo máximo se encontram as *regras*, gerais e relativamente absolutas, e em cujo extremo mínimo estão as *idioincrasias* puras. As normas ocupam o espaço entre esses dois extremos, variando em grau e género<sup>11</sup>, e naturalmente, na medida em que derivam de prescrições impostas pela comunidade, podem dar lugar a sanções sempre que o produto final do acto de tradução se desvia daquilo que essas normas prescrevem.

---

<sup>8</sup> Gideon Toury. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 55.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 54.



Para além dos aspectos mais directamente relacionados com a tradução, este estudo irá tratar de questões muito diversificadas, incluindo a definição de cânones e as fronteiras entre géneros literários, porque, segundo Delabastita, o estudo da tradução audiovisual – e de qualquer outra forma de tradução – “faz necessariamente parte do projecto mais vasto de análise do ‘polissistema’ da cultura como um todo.”<sup>12</sup> Vimos acima que as normas em vigor numa dada comunidade, num dado momento, condicionam tanto o processo como o produto da tradução. As formas que uma dada actividade cultural<sup>13</sup> (no caso vertente, a legendagem) assume dependem daquele complexo “polissistema” cultural que rodeia essa actividade, no qual todos os elementos interagem. Teremos por isso que estudar um dado enquadramento cultural para esta actividade, se queremos compreendê-la.

Na sequência da noção de sistema proveniente das disciplinas empíricas, a “Teoria do Polissistema” foi desenvolvida pela chamada *Escola de Telavive*, derivando principalmente do trabalho de Itamar Even-Zohar, ele próprio inspirado pelo trabalho dos formalistas russos. Even-Zohar concebe a literatura não como uma nomenclatura de características que definem a “literariedade” de um texto ou como uma actividade isolada do resto da sociedade, mas antes como uma rede de relações dinâmicas e heterogéneas entre os múltiplos sub-sistemas que constituem uma sociedade: “Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – factor among the latter.”<sup>14</sup>

Neste sentido, quando estudamos questões relativas à tradução audiovisual, seremos forçados a convocar elementos de diversos campos que

---

<sup>12</sup> Dirk Delabastita, “Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”. *Babel*. 35:4 (1989), pp. 210-211. Minha tradução.

<sup>13</sup> Entendo “cultura” na sua acepção mais abrangente, de conjunto das actividades, produtos e preocupações de uma sociedade, acepção essa que foi proposta, entre outros, por T. S. Eliot: “[...] and we shall look for culture, not in any individual or in any one group of individuals, but more and more widely; and we are driven in the end to find it in the pattern of the society as a whole.” T. S. Eliot. Notes towards the definition of culture. London, Boston: Faber and Faber, 1988, p. 23. Uma acepção igualmente abrangente é a proposta por Lotman e Uspenskij, para quem a cultura é: “a system of relationships established between man and the world. This system on the one hand regulates human behavior and on the other determines how he models the world. From the social point of view, culture is a system of relationships between man and the collective”. J.M. Lotman and B.A. Uspenskij. The Semiotics of Russian Culture. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1984, p. X.

(aparentemente) não lhe dizem respeito, porque, se queremos descrever e compreender os fenómenos que observámos, teremos que fazê-lo dentro daquela rede de relações: se nos interessamos pelos processos de um campo específico, não podemos deixar de “ter em conta o estado do polissistema particular com cujos produtos eles lidam”<sup>15</sup>. Ou seja, recorreremos a elementos diversos, porque, dentro do mesmo polissistema, tudo está relacionado e concorre para a explicação de cada um dos seus constituintes.

Num artigo justamente dedicado à teoria do polissistema, José Lambert afirma que aquilo que interessa a Even-Zohar não é a mera acumulação de dados (nomes, datas, escolas literárias, figuras de retórica), mas antes o estudo das manifestações literárias de forma a determinar os seus princípios subjacentes:

“[...] Even-Zohar wants to observe, to describe, and to analyze literary manifestations in order to reveal their underlying principles (norms, models, their primary/secondary nature, their central/peripheral position, etc.). Instead of accepting essentialist and normative values, he insists on the description of the functions assigned to literature within given traditions and to specific techniques, devices, or forms.”<sup>16</sup>

Poder-se-á pôr em causa o estatuto da legendagem enquanto uma das manifestações literárias de que fala José Lambert, mas penso que neste caso podemos aceitá-la enquanto objecto de estudo: falamos da legendagem de filmes baseados em obras literárias canónicas; o facto de se tratar duma versão shakespeariana filtrada por outro meio de expressão (o cinema) e depois traduzida pode implicar um deslocamento desses filmes para a periferia do polissistema cultural, pode mesmo transformar aquilo que é uma obra de “alta cultura” num artefacto da “cultura de massas”. Creio que Even-Zohar, que sempre se ocupou de questões de tradução, veria neste um objecto muito interessante de estudo, justamente porque nele confluem tanto elementos da nossa cultura.

---

<sup>14</sup> Itamar Even-Zohar. “Introduction”. *Poetics Today*. 11:1 (Spring 1990), p. 2.

<sup>15</sup> Even-Zohar, “Polysystem Theory”. *Ibidem*, p. 15. Minha tradução.

<sup>16</sup> José Lambert, “Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research”. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Vol. XXIV, 1 (March 1997), p. 10.

Dirk Delabastita, no já referido estudo de 1989<sup>17</sup>, elabora uma lista de pontos a observar em relação a uma tradução audiovisual, quando procedemos ao seu estudo; outros autores apresentam modelos semelhantes de análise das traduções audiovisuais. Neste trabalho, e depois da descrição do *corpus* estudado, irei descrever esses modelos e ver em que medida eles conseguem, ou não, dar conta das características do tipo de tradução aqui descrita, procurando simultaneamente encontrar algumas razões que justifiquem as eventuais divergências.

Sendo que esses modelos procuram descrever todas as instâncias de tradução audiovisual e assumindo que os casos aqui estudados, devido às suas origens literárias, se desviam visivelmente do padrão da legendagem tal como ele é descrito nos esquemas estudados adiante, no Capítulo 4, as verdadeiras questões que orientarão este trabalho são as seguintes: onde se situa este objecto, que já não é literatura no sentido tradicional mas à qual deve tanto, dentro do nosso polissistema cultural? Sendo que a tradução audiovisual ocupa uma posição periférica, dentro de uma eventual hierarquia de valor cultural da nossa sociedade, terá o texto de partida força suficiente para reposicioná-la dentro desse polissistema?

---

<sup>17</sup> Op. cit., pp. 193-218.

## 1. A tradução audiovisual como objecto dos Estudos de Tradução

“Confrontado com numerosos detractores e raros defensores, rodeado de dicionários e glossários, perdido no meio das suas fichas, o pobre tradutor esforça-se pacientemente, quotidianamente, por praticar essa operação de ordem linguística que ele próprio não saberia definir e que engloba tanto percepção e apercepção sensível da língua de partida, como um conhecimento discursivo e intuitivo da língua de chegada. O tradutor está consciente de que a transferência não se limita à correspondência mais exacta possível do texto linguístico mas que, para lhe conservar a cor, o tom, a ressonância exacta, há muitos outros factores imponderáveis que entram em jogo, factores esses que têm a ver com a faculdade de adaptação, a intuição poética, o sentido do ritmo e o poder de recriação.”<sup>18</sup>

Este excerto, referindo-se sobretudo ao tradutor literário, é devedor duma imagem romântica dessa actividade: a figura erudita e intuitiva, (re)criadora, misteriosa, que transforma um texto imperceptível para a maioria numa nova obra escrita na nossa língua. Mas esse é, de facto, o labor do tradutor. Foi-o durante séculos, mesmo quando o entendimento sobre em que consistia essa “correspondência mais exacta possível” variava.

Não pondo em causa esse labor de natureza literária do tradutor, devemos no entanto recordar que a tradução nunca se limitou a apenas esse campo de actividade: cartas, textos publicitários e jornalísticos, qualquer forma que a linguagem pudesse adoptar, em suma, foram também objecto da sua atenção. No decurso do século vinte, com a popularização de novas formas de comunicação de massas, essa atenção ganhou novos pontos de interesse: a rádio, a televisão, mais recentemente a internet e diversos suportes multimédia.

Citando uma sondagem feita em 1994 a estudantes franceses e alemães, na qual estes se referiam à importância relativa da televisão e da rádio nas suas vidas, Yves Gambier sublinha que essa sondagem revela “a

---

<sup>18</sup> Françoise Campo, “Assinar a tradução”, in Guilhermina Jorge (ed.). Tradutor dilacerado. Voz de Babel, 4. Lisboa: Colibri, 1997, p. 113.

omnipresença dos meios audiovisuais na vida quotidiana”<sup>19</sup>. De facto, em 1993 via-se televisão em média 125 minutos por dia na Suécia, 177 minutos em França, 204 minutos em Espanha, 220 na Grã-Bretanha e 258 minutos em Portugal<sup>20</sup>. Tendo em conta que muitos países são mais importadores do que produtores de programas televisivos (como é o caso evidente de Portugal; ver também adiante, no ponto 2.4.), é fácil de perceber que também a tradução será necessariamente omnipresente na nossa sociedade.

Mary Snell-Hornby chama justamente a nossa atenção para o peso que a tradução tem vindo a assumir na actualidade:

“Firstly, I think there is no doubt that translation studies is a discipline of the future: in a world that is rapidly growing smaller, international communication across cultures and even between the remotest corners of the earth is gradually being taken for granted, and that includes overcoming language barriers and cultural differences. Without translation the world of today with its rapid exchange of information would be unthinkable.”<sup>21</sup>

A obra de onde foi retirada esta afirmação lida prioritariamente com a tradução literária, mas, dado que boa parte dessa “informação trocada” é de natureza audiovisual, penso que podemos alargar o comentário de Snell-Hornby a *todos* os mecanismos de tradução da sociedade mediática dos nossos dias. Aliás, aquela mesma autora já incluía a legendagem e a dobragem como possíveis áreas de interesse dentro da tradução literária<sup>22</sup>; assim, quaisquer que sejam os nossos interesses centrais dentro dos Estudos de Tradução, a tradução audiovisual tem pontos de contacto com outras formas de tradução e, nesse sentido, é uma realidade que não podemos ignorar.

A tradução audiovisual distingue-se, em diversos aspectos, da tradução escrita, em geral, e da tradução literária, em particular: ela está sujeita a

---

<sup>19</sup> Yves Gambier, “Introduction. La traduction audiovisuelle – un genre nouveau?”, in Yves Gambier (ed.). Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 7. Minha tradução.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Mary Snell-Hornby. Translation Studies – An integrated approach. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 131.

<sup>22</sup> “[...] literary translation (including all forms of stage translation, *film dialogue and dubbing, sub-titles and so forth*) [...]”. Mary Snell-Hornby. “Translation Studies – Art, Science or Utopia?”. Kitty M. van Leuven-Zwart & Ton Naaijken (eds.). Translation Studies: The State of the Art. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1991, p. 19. Meu destaque.

constrangimentos de espaço que não se colocam, ou que pelo menos não se colocam com a mesma acuidade, em relação à tradução escrita; as liberdades do tradutor em relação ao texto de partida são mais facilmente compreendidas por parte de quem pede a tradução (o distribuidor de um filme ou os directores de um canal televisivo, por exemplo), precisamente porque são entendidas como uma consequência inevitável desse tipo de tradução, e podem mesmo ser consideradas desejáveis, no caso da legendagem<sup>23</sup>, pois esta é muitas vezes percepcionada como uma forma complementar do objecto observado (a legenda é mais um elemento de construção de sentido, tal como o são a trilha sonora, a composição do plano e a linguagem não verbal dos actores no écran<sup>24</sup>) e não como uma substituição de um objecto por outro, como acontece na tradução literária, por exemplo, em que desaparece um texto numa língua estrangeira e surge outro texto, em português, no seu lugar. Neste sentido, a legendagem aproxima-se mais de uma edição bilingue de um texto literário, já que simultaneamente nos faculta uma tradução desse texto e nos permite aceder ao texto na sua língua de partida.

Neste sentido, a coexistência entre os textos de partida e de chegada num filme legendado levanta uma dificuldade adicional: os espectadores com conhecimentos linguísticos suficientemente avançados podem comparar os dois textos e fazer a sua própria avaliação do texto de chegada e do trabalho do tradutor.

Alguns autores vêem as legendas como uma orientação que é dada ao espectador em relação ao sentido geral do texto; é o caso de Lorin Card, num artigo de 1998 dedicado à legendagem: "Ainsi, on pourrait dire que la première fonction des sous-titres est informative et qu'ils doivent premièrement résumer le dialogue original pour informer le spectateur de la langue cible."<sup>25</sup> Neste sentido, as legendas aproximam-se bastante daquilo que acontecia nos

---

<sup>23</sup> "[The] pragmatic dimension leaves the subtitler free to take certain linguistic liberties, bearing in mind that each subtitle must be phrased and cued as part of a larger polysemiotic whole aimed at unimpeded audience reception." In Mona Baker (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, New York: Routledge, 2000, p. 247.

<sup>24</sup> "[...] le spectateur est censé utiliser le sous-titrage comme un support, le véritable discours ayant lieu ailleurs, c'est-à-dire sur l'écran." José Lambert e Dirk Delabastita, "La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels", in Yves Gambier (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 54.

<sup>25</sup> Lorin Card. "Je vois ce que vous voulez dire: Un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de 37<sup>o</sup>2 *Le Matin* et de *Au Revoir Les Enfants*". *Meta*. XLIII- 2 (1998), p. 13.

primeiros tempos depois do advento do cinema sonoro e antes do desenvolvimento das técnicas actuais de impressão de legendas na película, quando boa parte das frases ditas pelos actores não eram traduzidas ou as legendas eram claramente um resumo de um diálogo ou de uma narração<sup>26</sup>; daí decorre, muitas vezes, que cheguem mesmo ao ponto de não considerarem a legendagem como uma forma de tradução, mas antes como uma forma de adaptação. Essa reserva é igualmente partilhada por algumas pessoas que se dedicam profissionalmente à legendagem, como Jacqueline Cohen, responsável por numerosos trabalhos de dobragem e legendagem de Shakespeare em França, que não gosta que esse seu trabalho seja designado como “tradução”<sup>27</sup>. De facto, a indefinição que cerca esta área de trabalho revela-se, desde logo, na designação a dar a quem executa esses trabalhos: tradutor, adaptador, “legendador”?

Apesar de todas estas reservas, considero que a tradução audiovisual tem lugar dentro da área dos Estudos de Tradução: trata-se, acima de qualquer consideração sobre as suas limitações e características próprias, de uma forma de mediação entre duas comunidades linguísticas. Para além disso, o caso que aqui nos ocupa terá igualmente o seu lugar junto dos Estudos Literários, porque implica noções de género e de cânone literário e porque exige o estudo de aspectos formais do texto literário. Assim, a legendagem portuguesa de filmes baseados em obras de Shakespeare encontra-se num ponto de confluência dessas duas áreas de estudo e não pode ser entendida sem os contributos de ambas.

Uma personagem do filme *Clueless*, de 1995, cita Mel Gibson (isto é, o desempenho deste actor no filme de Franco Zeffirelli de 1990) como fonte do seu profundo conhecimento do texto de *Hamlet*<sup>28</sup>; transpondo essa referência para uma realidade não-britânica, facilmente compreendemos a importância de estudar esta forma de mediação linguística: sabendo que os índices de leitura

---

<sup>26</sup> Cf. Abe Mark Nornes. “For an Abusive Subtitling. (subtitles of motion pictures)”. *Film Quarterly*. (Spring 1999). O autor cita Herman Weinberg, o primeiro tradutor a utilizar legendas num filme, que afirma ter chegado a inserir entre 100 e 150 legendas por bobine, mas “apenas quando o diálogo era suficientemente bom para justificá-las” (minha tradução).

<sup>27</sup> Cf. Jacqueline Cohen. “Woody, Shakespeare et moi!”. [<http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/cohen.html>], 14/02/2002.

são consistentemente baixos entre a maioria da população, principalmente no que diz respeito a obras teatrais ou de poesia<sup>29</sup>, para muitos não-falantes de Inglês a tradução audiovisual de um filme, seja ela sob a forma de legendas ou dobragem, é o único contacto que terão com o texto de Shakespeare<sup>30</sup>. Trata-se aqui duma dupla mediação, portanto; o receptor do texto (entendido aqui no seu significado mais vasto) conhece uma obra de Shakespeare, não por contacto directo com o texto, mas através do trabalho de dois intermediários: em primeiro lugar através da pessoa (ou pessoas) que concretizou a adaptação cinematográfica; em segundo lugar através do tradutor que concretiza a operação de mediação linguística dessa adaptação.

Quanto ao primeiro intermediário, já Anthony Burgess se referira à sua enorme importância, afirmando que “é pelos filmes que muitas pessoas acedem actualmente a Shakespeare”<sup>31</sup>, e o facto de esse tipo de transposição semiótica servir de facto de mediador entre dois textos e respectivos contextos levou certos autores a considerar a própria adaptação cinematográfica como uma forma de tradução<sup>32</sup>.

Quanto ao segundo intermediário, a sua utilidade é evidente, como naturalmente decorre da imensa quantidade de filmes estrangeiros que passam pelo nosso circuito de cinema, pelo circuito de vídeo e pelas televisões<sup>33</sup>; o próprio Burgess deve estar ciente da sua importância, visto ter ele próprio realizado traduções audiovisuais (foi o responsável pela legendagem do filme “Cyrano de Bergerac” para o Reino Unido).

Não cabe no âmbito deste trabalho estudar o trabalho daquele primeiro intermediário, o adaptador da obra literária para o cinema. Mas o esforço do segundo, apesar da sua quase invisibilidade<sup>34</sup> e das dificuldades que enfrenta,

---

<sup>28</sup> Cf. Lynda E. Boose e Richard Burt (eds.). *Shakespeare – The Movie. Popularizing the plays on film, tv and video*. London, New York: Routledge, 1999, p. 8.

<sup>29</sup> Cf. Eduardo de Freitas, José Luís Casanova e Nuno de Almeida Alves. *Hábitos de leitura. Um Inquérito à População Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1997, p. 133. Segundo este estudo, a percentagem de inquiridos que se declaram leitores de poesia é de 12,4% e a percentagem de leitores de teatro é de apenas 1,7%.

<sup>30</sup> Ainda assim, 30% dos leitores habituais declaram ir procurar a obra literária que deu origem a um dado filme, quando viram esse filme e o mesmo lhes agradou. Cf. *ibidem*, p. 227 e sg.

<sup>31</sup> Anthony Burgess, “Chapitre Shakespeare”, in *Magazine littéraire*. 393 (Décembre 2000), p. 34.

<sup>32</sup> Cf. a este respeito, o artigo de 1992 de Patrick Cattrysse indicado na bibliografia.

<sup>33</sup> Cf. os dados apresentados adiante, no ponto 2.2.

<sup>34</sup> Veja-se o lamento de Claude Rigal-Ansous, tradutora francesa com 25 anos de experiência no cinema e na televisão: “Aujourd’hui, on a l’impression de ne plus exister dans ce métier, tellement il est déprécié, dans le temps qui nous est accordé, dans la fourniture du matériel, le manque de ‘suivi’ [...]”. In “Une



tem uma importância fulcral na nossa sociedade actual e importa, por isso, compreender o seu funcionamento.

---

course contre le temps". [<http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/riegal.html>], 14/02/2002. Essa invisibilidade pode ter igualmente o efeito pernicioso de não estimular o tradutor a fazer o melhor trabalho possível, devido à "sensação de impunidade de quem sabe que o seu trabalho não vai ser revisto ou criticado." (Maria J. da Rocha Afonso. "Graças e desgraças da tradução para legendagem". Revista internacional de língua portuguesa. 16 (1996), p. 65.)

## 2. A legendagem como forma específica de tradução audiovisual

### 2.1. Caracterização da legendagem enquanto modo de tradução audiovisual

O novo Dicionário da Academia<sup>35</sup> não contempla o termo “legendagem”, embora tenha uma entrada para o termo “legendar”, que não é satisfatória para o nosso âmbito de estudo:

Apor um pequeno texto explicativo, sobre uma imagem, uma ilustração, um objecto...; pôr legendas. *Alguns países legendam os filmes estrangeiros, outros dobram-nos.*

Esta definição do termo em nada nos ajuda a compreender a natureza da actividade de legendagem, e apenas o exemplo nos remete para a acepção audiovisual do termo, embora de forma muito limitada. O monumental dicionário da língua portuguesa Novo Aurélio<sup>36</sup> define do seguinte modo o termo “legenda”, tomado na acepção que aqui nos interessa:

[.] 7. *Cin. Telev.* Texto sobreposto às imagens de filmes ou de vídeos, ao pé da tela, com a tradução das falas dos personagens ou do narrador para outra língua que não a da produção inicial ou da dublagem.

Outro dicionário recente<sup>37</sup>, igualmente completo, define “legenda” em termos em tudo semelhantes:

[...] 3. Texto e diálogos impressos, intercalados às imagens nas fitas do cinema mudo, ou, atualmente, junto a elas nos filmes falados em língua estrangeira.

---

<sup>35</sup> Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. 2 vols. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa / Verbo, 2001.

<sup>36</sup> Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (ed.). Novo Aurélio – Século XXI. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>37</sup> Michaelis – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

Estas definições, embora correctas, pecam por serem limitadas: não dão conta, por exemplo, da existência de legendas feitas dentro da mesma língua, para espectadores surdos ou com deficiências auditivas. Será então necessário procurarmos uma explicação mais completa noutra local.

Num artigo para uma obra de carácter enciclopédico, que procura traçar um panorama o mais abrangente possível da área dos Estudos de Tradução, Henrik Gottlieb define sumariamente as legendas como sendo “transcrições de diálogo do cinema e da televisão, apresentadas simultaneamente no écran”<sup>38</sup>. Esta definição aproxima-se bastante da definição do Novo Aurélio; mais à frente, no mesmo artigo, Gottlieb desenvolve o conceito de forma mais satisfatória, apresentando as condicionantes técnicas do processo de legendagem, os diferentes tipos de legendagem e os seus aspectos distintivos. Num outro artigo, o mesmo autor define a legendagem do seguinte modo:

É um tipo de tradução escrita, aditiva (ou seja, há material verbal que é acrescentado ao original, ao mesmo tempo que se mantém o discurso na língua de partida) e síncrona (o receptor tem acesso simultâneo ao texto de partida e ao texto de chegada), pertencente a um tipo de texto efémero e polissemiótico<sup>39</sup>.

Do ponto de vista linguístico, podemos distinguir dois tipos de legendagem: a legendagem *intra-lingual* (no interior de uma mesma língua, por exemplo para espectadores surdos) e a legendagem *inter-lingual* (entre duas línguas distintas); fazendo uma distinção mais técnica, a legendagem pode ser *aberta* (de carácter não opcional, constituindo uma parte física do filme) ou *fechada* (opcional, sendo transmitida por teletexto ou outro método análogo)<sup>40</sup>. Neste trabalho, o termo *legendagem* será sempre usado para me referir a legendas interlinguais abertas, excepto quando haja uma indicação explícita de outra situação.

As características acima referidas permitem distinguir a legendagem não só da tradução escrita, mas também de outras formas de tradução audiovisual.

---

<sup>38</sup> In Mona Baker (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London, New York: Routledge, 2000, pp. 244-245 (tradução minha). A definição geral de Shuttleworth e Cowie é em tudo semelhante.

<sup>39</sup> Henrik Gottlieb. “Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations”. Anna Trosborg (ed.). Text Typology and Translation. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, p. 311 (tradução minha).

<sup>40</sup> Gottlieb, in Mona Baker, op. cit., p. 247.

A legendagem é a única forma de tradução audiovisual escrita, o que acarreta uma mudança de canal semiótico (de um código oral para um código escrito)<sup>41</sup>.

Dado que a legenda é orientada para o acto de fala<sup>42</sup>, isto é, se refere mais à intenção comunicativa do que ao texto efectivamente produzido, surgem normalmente supressões e condensações desse texto, como parte natural e inevitável do processo de legendagem e dos diversos factores que o condicionam<sup>43</sup>; sendo que a legendagem fornece uma forma escrita do discurso oral, as legendas tendem a ser vistas como modelos de literacia<sup>44</sup> e, como tal, tendem naturalmente para um discurso mais padronizado<sup>45</sup> e é-lhes exigida grande correcção formal<sup>46</sup>.

Para além do que acima fica dito, o trabalho do tradutor está, no caso das legendas, sujeito a um escrutínio directo por parte do público receptor, uma vez que, conforme já foi dito, os textos de partida e de chegada são apresentados simultaneamente. Essa circunstância favorece os comentários sobre os “disparates da tradução” que surgem esporadicamente na imprensa dedicada ao cinema e à televisão, conforme já foi referido na apresentação deste trabalho.

Alguns tradutores lamentam-se de que, apesar da importância desta actividade, o público só parece dar-se conta da existência das “más” legendas, enquanto que o trabalho bem sucedido raramente é referenciado. Vejam-se as palavras seguintes, dum tradutor norueguês :

“The general public does not seem particularly interested in the subtitling of films. You may see a certain interest in the process of translation, most of which is related to the public’s pleasure in picking holes in the translated text, or

---

<sup>41</sup> Laura Howard. “Film Subtitling: A Challenge for the Translator”. Rafael Martín-Gaitero (ed.). V encuentros complutenses en torno a la traducción. Madrid: Editorial Complutense, 1995, p. 582.

<sup>42</sup> Gottlieb, in Mona Baker, op. cit., p. 247.

<sup>43</sup> Cf. também Dirk Delabastita. “Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”. Babel. 35:4 (1989), p. 203.

<sup>44</sup> Um outro traço das legendas é o facto destas facilitarem a aprendizagem de línguas, conforme sugerem alguns estudos. Cf. Gary D’Ydewalle e Ubowanna Pavakanun, “Le sous-titrage à la télévision facilite-t-il l’apprentissage des langues?”, in Yves Gambier (ed.). Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 217-223.

<sup>45</sup> Cf. José Lambert. “La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international”. Target. 1:2 (1989), p. 233.

<sup>46</sup> Cf. Titelbild, “Code of Good Subtitling Practice”, § 9.

via the misunderstandings that occur when the public does not understand or give credence to the translator's tricks of the trade" <sup>47</sup>.

Este modo de fazer a recepção crítica da tradução peca, naturalmente, por ser injusto em relação à tarefa do tradutor, já que nunca toma em consideração os condicionalismos dessa actividade, e por se comprazer num jogo em que a legenda não passa de um alvo. Na verdade, este jogo é legitimado pela percepção da legenda como meta-texto e não como tradução, o que ajuda a explicar a existência de sítios na Internet que se dedicam à recolha de erros de legendagem<sup>48</sup> mas não, por exemplo, de erros na tradução literária.

## 2.2. A opção entre legendagem e dobragem

Existem essencialmente duas opções de tradução para um filme ou programa televisivo: a dobragem [ou *dublagem*, termo utilizado no Brasil] ou a legendagem<sup>49</sup>; a opção entre elas parece depender essencialmente da tradição de cada país. Segundo Zabalbeascoa, "Parece que un factor muy importante en la aceptación o rechazo por parte de los espectadores es su experiencia previa, sobre todo si es exclusiva de una opción y nula en toda las demás. Los que más rechazan el doblaje suelen ser habituales consumidores de subtítulo y vice versa."<sup>50</sup>

Ou seja, o público receptor prefere tendencialmente aquilo a que está habituado e resiste activamente a ver um filme ou programa de televisão que não esteja de acordo com a opção de tradução dominante<sup>51</sup>.

Normalmente, e de acordo com Henrik Gottlieb<sup>52</sup>, a dobragem é preferida nos países que correspondem a comunidades linguísticas com um

---

<sup>47</sup> Morten Krogstad, "Subtitling for cinema films and video/television", in Yves Gambier (ed.). Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998, p. 60.

<sup>48</sup> Veja-se, a título de exemplo, o *site* <http://www.oops-falhas-nos-filmes.webprovider.com>

<sup>49</sup> Outras formas alternativas, como a narração em *voice-over*, em que uma única voz reproduz todo o conteúdo textual do filme, não são normalmente utilizadas na Europa Ocidental ou na América do Norte.

<sup>50</sup> Patrick Zabalbeascoa. "La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas". Purificación Nistal e José Gozalo (ed.). A Spectrum of Translation Studies. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1996, p. 179.

<sup>51</sup> Vejam-se, por exemplo, os comentários de Iannis Papadakis a este respeito, em "Greece, a subtitling country", Yves Gambier (ed.). Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998, p. 65.

grande mercado como Alemanha, Itália, Espanha e Rússia; os países mais pequenos, como a Bélgica, Suíça, Holanda, os países escandinavos, Áustria, Portugal, Croácia, Eslovénia e Grécia preferem a legendagem. A Inglaterra também prefere a dobragem, mas essa questão é menos significativa porque a maioria das importações audiovisuais são americanas, pelo que a questão linguística não se coloca. Fora da Europa, os países francófonos e hispânicos tendem a optar igualmente pela dobragem, enquanto que a legendagem parece prevalecer nos restantes locais.

Os muitos artigos que se debruçam sobre a questão da opção por uma ou outra solução apresentam diversos argumentos a favor e contra os dois sistemas, conforme a orientação preferencial de quem escreve o artigo. De uma forma extremamente esquemática, poderemos dizer que a legendagem mutila o enquadramento, na medida em que ocupa uma parte do écran com texto, mas permite ouvir o texto dito pelas vozes originais, com todas as subtilezas da enunciação; por outro lado, a dobragem respeita completamente o enquadramento escolhido pelo realizador, sem distrair o olhar do espectador com uma tradução escrita sobreposta à imagem, mas oculta o texto de partida (possibilitando uma eventual adulteração mais difícil de detectar) e as vozes dos actores.

Os factores que condicionam a escolha inicial podem ser de diversa ordem: um governo pode manifestar uma nítida preferência pela dobragem e impor essa opção se, por exemplo, pretende promover a unidade linguística do seu país ou censurar mais eficazmente as mensagens que chegam de outros países<sup>53</sup>; um governo pode ainda incentivar a legendagem para possibilitar a compreensão dos filmes ou programas a espectadores com problemas auditivos<sup>54</sup>. Zabalbeascoa resume assim as condicionantes desta escolha: “[...] razones históricas, ideológicas, culturales, pedagógicas, económicas o técnicas [...]”<sup>55</sup>. Entre todas elas, no entanto, a condicionante económica, seja ela devida

---

<sup>52</sup> Henrik Gottlieb. “Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations”. Anna Trosborg (ed.). *Text Typology and Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, p. 310.

<sup>53</sup> Cf. Martine Danan. “Dubbing as an expression of nationalism”. *Meta*. XXXVI-4 (1991), pp. 606-614.

<sup>54</sup> Cf. Zoé de Linde e Neil Kay. “Processing Subtitles and Film Images. Hearing vs Deaf Viewers”. *The Translator*. 5:1 (April 1999), pp. 45-60.

<sup>55</sup> Zabalbeascoa, op. cit., pp. 178-179.

à dimensão do mercado ou à situação financeira dum país ou sector de actividade, continua a assumir bastante importância.

Depois desta opção inicial, existem outras considerações que podem influenciar o modo de tradução em casos pontuais. Henrik Gottlieb<sup>56</sup> recorda que em Inglaterra a dobragem é a opção mais comum, quando aplicada a programas destinados ao grande público, mas que os chamados “filmes de arte” são normalmente exibidos com legendas; nos Estados Unidos e em França, os públicos mais “intelectuais” (a expressão é de Gottlieb) preferem igualmente a legendagem.

Vimos atrás as características distintivas da legendagem; uma característica adicional, extremamente relevante do ponto de vista das opções institucionais que condicionam o trabalho dos tradutores e da escolha entre legendar e dobrar um filme, é o facto da legendagem ser consideravelmente mais barata do que a dobragem. Os números publicados por Georg Luyken<sup>57</sup> sugerem que a dobragem é quinze vezes mais dispendiosa do que a legendagem, o que a torna proibitiva para as comunidades linguísticas com mercados pequenos e pouco competitivos (como é o caso de Portugal).

Esta diferença de preços é justificada pelas exigências materiais de uma e de outra solução: a dobragem exige, além do tradutor, diverso pessoal técnico, um estúdio de gravação com todo o seu equipamento, numerosas vozes diferentes e um produtor; a legendagem exige somente um tradutor e um computador.

### **2.3. Normas de elaboração de legendas**

O processo técnico de construção das legendas está claramente explicado em diversas fontes: Stephen Smith, reportando-se à sua experiência como tradutor audiovisual<sup>58</sup>, diz que a legenda depende de dois grandes constrangimentos: o tempo (ou seja, a duração da enunciação) e o espaço (ou

---

<sup>56</sup> Op. cit., p. 310.

<sup>57</sup> Citado em Baker, op. cit., p. 75.

<sup>58</sup> Stephen Smith. “The Language of Subtitling”. Yves Gambier (ed.). Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998. Pp. 139-149.

seja, o número de caracteres permitidos pelo sistema de legendagem). Assim sendo, o tradutor (ou a pessoa encarregue de inserir as legendas no filme, actividade designada por *spotting*) elabora uma ou duas linhas de legenda, normalmente com uma extensão máxima à volta dos trinta e cinco caracteres<sup>59</sup>, e define os seus tempos de entrada e de saída no écran, sendo que nenhuma legenda deve permanecer visível por menos de um segundo e por mais de sete segundos.

Smith refere ainda algumas regras a observar na divisão das frases em legendas diferentes e destas em duas linhas, de tal modo que cada legenda visível em dado momento no écran e que cada linha dentro dela forme uma unidade lógica completa. Cito dois exemplos dados pelo referido autor<sup>60</sup>:

<i>Correcto</i>	<i>Incorrecto</i>
John told his wife that he would come home  as soon as he finished his work.	John told his wife that he would come home as soon  as he finished his work.
Translators in the nineties normally work at a computer.	Translators in the nineties normally work at a computer.

Naturalmente, esta necessidade de cada linha formar uma unidade lógica completa impossibilita, muitas vezes, o cumprimento da regra nº 21 do “Código de boas práticas de legendagem” da empresa Titelbild, e que foi igualmente subscrito pela ESIST (European Association for Studies in Screen Translation):

“Wherever two lines of unequal length are used, the upper line should preferably be shorter to keep as much of the image free as possible [...]”<sup>61</sup>

Além das regras acima indicadas, as legendas devem (ainda segundo Smith) ter construções frásicas simples, evitando, por exemplo, as orações subordinadas, e recorrer a uma linguagem que normalmente será menos sofisticada do que a do texto de partida.

<sup>59</sup> Cf. também Mark Shuttleworth e Moira Cowie. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 1997, p. 161.

<sup>60</sup> Smith, *op.cit.*, pp. 140-141.

<sup>61</sup> Titelbild, *op. cit.*



O tradutor que queira fazer um bom trabalho deverá ter a capacidade de condensar, omitir, explicitar e parafrasear o texto de partida. Este é um dos aspectos mais problemáticos da legendagem; dada essa necessária paráfrase do texto de partida, alguns autores<sup>62</sup> consideram a legendagem mais uma forma de adaptação do que uma tradução propriamente dita, consideram que aquela funciona como uma orientação para o sentido geral do texto, funcionando portanto como “tradução parcial” e não tanto como uma “tradução total” (segundo a terminologia de J. C. Catford, citado por Lorin Card<sup>63</sup>). Devido às limitações de espaço disponível, o texto de partida sofre normalmente uma redução de um terço no seu volume, no caso da legendagem interlingual<sup>64</sup>, e de 50 por cento, no caso da legendagem intralingual<sup>65</sup>.

## 2.4. O caso português

A opção pela legendagem ou pela dobragem não é, regra geral, uma escolha feita pelo produtor ou distribuidor do filme em causa. Essa escolha depende muito mais, como já foi dito, da tradição de cada país e diversos estudos demonstram que a maioria da população tende a privilegiar o modelo instituído no seu país, em detrimento da alternativa; no caso português, a regra tem sido a legendagem dos filmes, com excepção dos filmes infantis (que muitas vezes são distribuídos em duas cópias diferentes, uma dobrada e a outra legendada) e de experiências isoladas e mal sucedidas de dobragem, como a da transmissão televisiva das séries americanas *Friends* (na RTP) e *Chicago Hope* (na SIC) em versão dobrada<sup>66</sup>.

Nos primeiros tempos após o surgimento dos filmes sonoros, eram exibidas cópias nas línguas originais ou versões feitas pelo próprio estúdio numa das principais línguas europeias (francês ou espanhol, mais raramente o

---

<sup>62</sup> Cf., por exemplo, Daniel Becquemont, “Le sous-titrage cinématographique: contraintes, sens, servitudes”, in Yves Gambier (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 146.

<sup>63</sup> Lorin Card. “*Je vois ce que vous voulez dire: Un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de 37<sup>o</sup>2 Le Matin et de Au Revoir Les Enfants*”. *Meta*. XLIII- 2 (1998), p. 13.

<sup>64</sup> Cf. Zoé de Linde e Neil Kay. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome, 1999, p. 11.

<sup>65</sup> Zoé de Linde e Neil Kay. “Processing Subtitles and Film Images. Hearing vs Deaf Viewers”. *The Translator*. 5:1 (April 1999), p. 51.

<sup>66</sup> Vejam-se, a título de exemplo, os contributos dos leitores da revista “Xis”, em resposta à pergunta “Os filmes deviam ser dobrados?” (Anexo 8.11.).

alemão); a reduzida dimensão do nosso mercado impediu, logo desde esta altura, que fossem produzidas versões dobradas em português, levando um jornalista do Porto a observar: “Os latinos recebem mal os filmes falados em inglês. É preciso traduzir, fazer versões especiais. Os mercados estrangeiros não compensam. Que fazer? Os americanos restringem a produção aos mercados nacionais...”<sup>67</sup>

As cópias exibidas eram, muitas vezes, acompanhadas por uma narração dos acontecimentos, que acabava por ser um obstáculo à fruição do filme, conforme comentava um crítico a propósito da estreia do documentário “A Voz da África” [*Africa Speaks*]: “[...] ‘A voz da África’ é acompanhado por um locutor brasileiro que, da primeira à última parte, descreve as peripécias da viagem. O público riu com tal *speaker*. A princípio, pelo sotaque e certos termos brasileiros empregados. Na generalidade, o público gostou. Eu preferia, no entanto, que não fosse utilizado qualquer locutor, a massacrar os ouvidos com dispensáveis explicações, porque os olhos, com a ajuda dos gráficos e de uma ou outra legenda [neste contexto, inter-títulos], bem poderiam compreender as imagens e os ouvidos, ficariam inteirinhos para atender à cooperação sonora, propriamente dita.”<sup>68</sup>

A tradução, quando existia, deveria ser feita por alguém especialmente habilitado para o efeito, conforme estipulava a alínea 1ª do artigo 132º do Decreto nº 13564 de 6 de Maio de 1927:

“Na Inspeção-Geral dos Teatros será obrigatoriamente declarado o nome dos tradutores de películas exibidas em Portugal, os quais deverão previamente comprovar a sua idoneidade quando não pertençam a qualquer academia ou sociedade intelectual reconhecida oficialmente ou não possuam algum curso cujas habilitações constituam por si garantia suficiente.”<sup>69</sup>

É de notar que aqueles modos de tradução, procurados pelos estúdios cinematográficos (principalmente americanos) como forma de contornar as barreiras linguísticas à recepção dos seus filmes, foram recebidas de forma diferente em diversos países: em França, e após alguma curiosidade inicial, as

---

<sup>67</sup> Citado em *Cinema – Semanário Cinematográfico*. 1 (30/10/1931), p. 2.

<sup>68</sup> *Cinema – Semanário Cinematográfico*. 12 (15/01/1932), p. 4.

<sup>69</sup> Citado em Lauro António. *Cinema e censura em Portugal 1926-1974*. Lisboa: Arcádia, 1978, p. 28.

versões com narração em francês ou com inter-títulos explicativos do desenrolar da acção, chegaram mesmo a provocar tumultos, acabando por obrigar os estúdios a apostar em versões paralelas dos seus filmes rodadas com actores franceses ou (a solução que acabou por vingar, por ser mais económica) na dobragem. Assim, desde muito cedo, a dobragem passou a ser a opção dominante em França.

Em Portugal, por seu lado, foram as legendas que se impuseram, e provavelmente também aqui as razões económicas tiveram grande importância (mesmo que, necessariamente, não tenham sido os únicos factores a pesar na opção): a dobragem de filmes era rentável num mercado tão vasto como o francês, mas não no reduzido mercado português.

Durante o Estado Novo, as listas de legendas eram sujeitas a censura antes mesmo de serem impressas no filme. Lauro António<sup>70</sup> descreve assim o procedimento:

“Seguidamente traduzia-se o filme. Como? Conjuntamente com a cópia importada vem em anexo uma lista dos diálogos, que é traduzida da língua original para o português. Essa tradução é igualmente enviada à censura, quase sempre antes de as legendas terem sido impressas, para assim impedir que, ao cortar uma legenda, se tivesse do mesmo modo que cortar imagens. Dá-se depois o visionamento, que por norma era feito em sala especial, instalada no edifício do Palácio Foz ; (ex-S.N.I.)”

Depois da exibição do filme perante a comissão de censura, aquele podia ser aprovado integralmente, proibido integralmente ou aprovado com cortes. Neste último caso, os cortes podiam incidir sobre as imagens ou as legendas, levando a que surgissem longos diálogos sem uma única tradução. Importa, contudo, recordar que também os tradutores, como forma de se anteciparem às previsíveis objecções dos censores, manipulavam fortemente o discurso do filme, neutralizando termos com fortes conotações ideológicas como “colonialismo”, “comunismo” ou “fascismo” e contornando os coloquialismos mais fortes através do recurso a eufemismos radicais<sup>71</sup>. De facto, poder-se-ia apresentar a tradição de censura no nosso país como uma forte condicionante do trabalho do tradutor audiovisual, dado que uma tão

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>71</sup> Cf. *ibidem*, especialmente pp. 59 e 60.

longa convivência desde o seu início (o Estado Novo dura entre 1926 e 1974 e o cinema sonoro surgiu em Outubro de 1927, com a estreia de “The Jazz Singer”) não pode deixar de marcar o tipo de trabalho que se produz, inclusivamente em termos das expectativas do público em relação ao que será a linguagem “aceitável” numa legenda.

Paralelamente à censura, surgiram algumas tentativas para impor de forma clara o modelo da dobragem, mas que fracassaram devido aos condicionalismos económicos: na chamada “Lei de Cinema” de 1948, António Ferro terá tentado incluir uma cláusula tornando obrigatória a dobragem em português de filmes estrangeiros<sup>72</sup>, mas a Lisboa Filmes e a Tóbis (já subsidiadas pelo governo) exigiram contrapartidas financeiras para fazerem face a essa despesa acrescida, pelo que o projecto nunca se concretizou e a opção pela legendagem continuou a vigorar. Assim, a Lei nº 2:027, promulgada em 18 de Fevereiro de 1948, declarava no seu artigo 13º que “Para garantir a genuinidade do espectáculo cinematográfico nacional, não é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa [...]”; o artigo 23º da Lei nº 37:370, de 11 de Abril de 1949, precisava ainda que “Só é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados ou falados em língua portuguesa quando se trate de filmes realizados no Brasil ou de organização de co-produção [...]”<sup>73</sup>.

Criada por decreto a opção pela legendagem, esta veio a consolidar-se e não parece provável que venha a ser substituída por outro sistema. A legislação actual parece deixar essa opção em aberto<sup>74</sup> mas, tendo em conta o hábito já instalado junto dos espectadores e as dificuldades económicas sempre presentes, a legendagem deverá continuar a ser dominante.

Obviamente, o tradutor não participa naquela opção entre legendagem ou dobragem, limitando-se a obedecer às imposições da empresa e a observar os condicionalismos técnicos da legendagem (número de caracteres

---

<sup>72</sup> Cf. Orlando Raimundo. “António Ferro – A eminência parda”. Expresso – Revista. 1551 (20/07/2002), p. 33.

<sup>73</sup> Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Fundo do Cinema Nacional – Legislação. Lisboa: Imprensa Nacional, 1950.

<sup>74</sup> “A autorização para exibição ou distribuição de um filme estrangeiro em Portugal confere implicitamente autorização para a tradução ou dobragem.” Código do Direito de Autor e dos direitos

disponíveis para cada legenda, a necessária redução do volume de texto, tempos de entrada e de saída das legendas).

Quanto a trabalho, este parece ser abundante. O mercado em Portugal abarca essencialmente três vias de divulgação dos filmes: o circuito de exibição comercial nas salas de cinema, o circuito em vídeo e a transmissão nos canais de televisão. Todos eles dependem fortemente da produção externa: entre 1992 e 1997, os filmes estrangeiros representaram 98% dos filmes estreados em salas de cinema, sendo que os filmes de língua inglesa representaram 96% do total<sup>75</sup>; de forma semelhante, os dez filmes mais vistos nos anos de 1999 e 2000 foram sempre filmes estrangeiros, sendo um deles de língua francesa e todos os restantes de língua inglesa<sup>76</sup>.

A grande maioria desses filmes é legendada por gabinetes de tradução autónomos, contratados pelas empresas. A cópia legendada passa a ser propriedade da empresa contratante, que pode assim reutilizar a tradução sempre que o desejar, não sendo frequente que uma mesma tradução seja utilizada para mais do que uma dessas vias de divulgação.

Em face dos valores acima referidos, facilmente se compreende que o mercado português depende bastante do trabalho dos tradutores audiovisuais. Esse trabalho, contudo, enferma de dois problemas:

Em primeiro lugar, o trabalho do tradutor audiovisual tem um estatuto secundarizado em relação aos “verdadeiros criadores”. Numa entrevista com a actriz Ermelinda Duarte, a jornalista Fernanda Anselmo faz a seguinte pergunta: “O trabalho de dobragem não é um trabalho de meia actriz?”<sup>77</sup> Independentemente da resposta, a formulação da pergunta deixa desde logo transparecer um preconceito latente contra o trabalho de quem está envolvido nessa actividade. Trata-se, neste caso, da actriz que dá voz aos personagens, mas creio que podemos estender esse preconceito a todos os envolvidos no processo<sup>78</sup>.

---

conexos (Parte I, Capítulo III, Secção IV, artigo 129º, alínea 2), in Isabel Rocha (coord.). Direitos de Autor. Porto: Porto Editora, 1999, p. 43. Meu sublinhado.

<sup>75</sup> Fonte: “Report of the Inter-Ministerial Commission for the Audiovisual Sector” [Ministério da Cultura de Portugal]. [[http://www.obs.coe.int/oea\\_publ/eurocine/00001524.html](http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/00001524.html)] (4.02.2002).

<sup>76</sup> Fonte: Maria João Taborda. “O cinema em Portugal”. [<http://www.obercom.pt>] (31.1.2002).

<sup>77</sup> Fernanda Anselmo. “História da gaivota”. Pública. (21 Abril 2002), p. 48.

<sup>78</sup> Este tipo de preconceito existe igualmente noutros países e é sentido como tal pelos profissionais. Cf. a afirmação de Claude Rigal-Ansous reproduzida na nota 34, no capítulo 1.

Em segundo lugar, e tendo possivelmente uma correlação directa com o problema anterior, esse trabalho é mal pago, principalmente em comparação com o resto da Europa<sup>79</sup>, pelo que os tradutores têm que fazer grande número de trabalhos, muitas vezes com prazos muito apertados, de forma a obterem um rendimento razoável. Esses baixos preços parecem ser, aliás, a norma em toda a indústria da tradução audiovisual: um tradutor altamente prestigiado e reputado como Robert Louit, considerado um dos principais especialistas franceses, vê-se obrigado – num mercado com melhores remunerações do que o português – a traduzir entre dez e quinze filmes por ano<sup>80</sup>, mesmo tendo em conta que se trata de tradução para dobragem, que normalmente é melhor paga do que a legendagem. Segundo Maria João da Rocha Afonso, também os tradutores portugueses sentem essa mesma necessidade: “[...] porque o pagamento é mau, há necessidade de concluir o maior número de trabalhos possível: em termos financeiros, o trabalho de tradução só rende se for feito em grande quantidade.”<sup>81</sup>

Segundo o “Guia de Caracterização Profissional” da Direcção-Geral do Emprego e Formação Profissional, “Os preços cobrados nas traduções para legendagem variam entre os 470\$00 e os 950\$00 por cada minuto de audiovisual televisivo. Caso se trate de legendagem para cinema, o valor pago varia entre os 3.900\$00 e os 5.600\$00 por cada dez minutos. As revisões de textos obedecem à tabela de preços praticada para as traduções. São ainda cobradas importâncias extraordinárias, quando os trabalhos necessitam de ser executados e entregues num período inferior a 48 horas (+50%) e quando se realizam traduções a partir de gravações (+30%).”<sup>82</sup> Os dados incluídos neste documento são relativos a 1998, mas Cristina Bettencourt, responsável pela empresa de traduções Cristbet, informava-me no final de 2001 que os trabalhos de tradução e legendagem de filmes são pagos com entre dois e quatro mil escudos (entre dez e vinte euros, aproximadamente) por cada bloco de dez minutos, ou seja, o valor mínimo previsto naquela tabela de remuneração.

---

<sup>79</sup> Francisco José Magalhães. Da tradução profissional em Portugal. Lisboa: Colibri, 1996, pp. 47 e 50.

<sup>80</sup> Cf. Emmanuel Burdeau . “Le roi Louit [king of the VO]”. Cahiers du Cinéma. 553 (Janeiro 2001), p. 32.

<sup>81</sup> Maria J. da Rocha Afonso. “Graças e desgraças da tradução para legendagem”. Revista internacional de língua portuguesa. 16 (1996), p. 65.

<sup>82</sup> “Guia de Caracterização Profissional – Profissões 1998”. [[http://www.dgefp.mts.gov.pt/guia\\_profissoes/1998/grafica/11tradutor.html](http://www.dgefp.mts.gov.pt/guia_profissoes/1998/grafica/11tradutor.html)], 26/7/2002.

Segundo Francisco José Magalhães, presidente da Associação Portuguesa de Tradutores, a legendagem dos filmes comerciais rende aos seus tradutores, em média, cinquenta contos [□ 250]<sup>83</sup>.

É importante recordarmos que a profissão não tem ainda um enquadramento legal completo, pelo que os preços pagos pelas diversas empresas contratantes sofrem grandes variações de caso para caso e a precariedade tem vindo a crescer<sup>84</sup>.

Em 1996, Francisco Magalhães calculava o número de tradutores portugueses de cinema e audiovisuais em uma centena<sup>85</sup>, distribuídos pelas televisões, empresas de tradução e distribuidoras de cinema e vídeo. Não há um estatuto profissional especial; até à década de 80 a actividade do tradutor de cinema era regulada por uma carteira profissional e faziam-se exames específicos de acesso à carreira no Sindicato da Actividade Profissional. Esses exames deixaram entretanto de ser feitos e actualmente os tradutores são contratados pelos gabinetes, sendo normalmente seleccionados em função do seu currículo.

É habitual exigir-se que os tradutores tenham formação superior, mas ainda é bastante raro terem realizado estudos na área da tradução, dado que a formação orientada para o audiovisual está normalmente a cargo das empresas e gabinetes de tradução. Os próprios empregadores, respondendo a um inquérito da Associação Portuguesa de Tradutores, indicam que preferem contratar tradutores com experiência profissional e apenas um terço declara preferir contratar tradutores com formação específica na área em que irão trabalhar<sup>86</sup>. Essa experiência profissional permite-lhes conhecer as dificuldades inerentes ao processo e responder mais prontamente às solicitações com prazos apertados.

---

<sup>83</sup> Magalhães, op. cit., p. 35.

<sup>84</sup> Veja-se o relatório e a resolução aprovados na conferência de Utrecht em Maio de 1997, onde foi discutida a possibilidade de constituição duma Associação Pan-Europeia de Tradutores a trabalhar nos *media*. In Yves Gambier (ed.). Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998, Apêndice 3.

<sup>85</sup> Idem, p. 46.

<sup>86</sup> Magalhães, op. cit., p. 258.

Ainda segundo Cristina Bettencourt, o prazo médio para a conclusão de um trabalho de tradução/legendagem é de três dias úteis, embora seja frequente pedir-se a conclusão do trabalho em apenas vinte e quatro horas<sup>87</sup>.

A Associação Portuguesa de Tradutores faz cursos de curta duração e, mais recentemente, têm vindo a surgir diversos cursos de licenciatura em tradução com módulos de tradução audiovisual e cursos de pós-graduação ou de complemento de formação orientados especificamente para essa mesma actividade.

Resta-nos apenas acrescentar que a mais recente edição do Michaelis<sup>88</sup> dicionariza o termo “legendista”, definido como “Quem faz as legendas das fitas cinematográficas, dos anúncios comerciais etc.”, mas o termo não parece ter curso habitual na língua, em qualquer dos lados do Atlântico, pelo que os profissionais encarregues de trabalhos de legendagem parecem ser, normalmente, designados por “tradutores”, embora por vezes surja a denominação “marcadores de legendas”<sup>89</sup>. Noutros países, e a par do uso daquele substantivo mais geral, usam-se expressões como “responsável pela difusão”<sup>90</sup>, “redactor de legendas”<sup>91</sup> ou um termo derivado directamente da designação da actividade, para o qual nos falta um equivalente em português: *Subtitled* em inglês, *Sous-titreur* em francês, *Untertitler* em alemão ou *Subtitulador* em castelhano.

O Dicionário da Academia<sup>92</sup> possui entradas para “legendar” e “dobrar”, mas não prevê designações para quem se dedica a essas actividades. Mesmo

---

<sup>87</sup> Também Claude Rigal-Ansous se refere a este problema de forma bastante expressiva: “Nous devons toujours être disponibles quand le client appelle (‘Es-tu libre à partir du 12?’), lui-même toujours pressé puisque nous nous situons en bout de chaîne et qu’on manque d’argent. Sauf dans les cas importants comme les productions Disney, on ne nous annonce pas à l’avance le titre du film sur lequel nous allons travailler: nous le découvrons seulement en salle de projection ou en VHS, et l’apprécions, selon qu’il est plus ou moins... bavard! Nous faisons alors un planning serré, samedis et dimanches compris, en prévoyant deux jours de battement ‘au cas où’, mais tout est urgent, c’est toujours pour hier!”. In Rigal-Ansous, op. cit.

<sup>88</sup> Op. cit.

<sup>89</sup> Cf. “Guia de Caracterização Profissional – Profissões 1998”. [[http://www.dgefp.mts.gov.pt/guia\\_profissoes/1998/grafica/11tradutor.html](http://www.dgefp.mts.gov.pt/guia_profissoes/1998/grafica/11tradutor.html)], 26/7/2002.

<sup>90</sup> É a expressão corrente na televisão em Israel. Cf. Francine Kaufmann. “Aspects de la Traduction Audiovisuelle en Israël”. *Meta*. XLIII-1 (1998), p. 8.

<sup>91</sup> Expressão usada em França. Cf. Emmanuel Burdeau. “Le roi Louit [king of the VO]”. *Cahiers du Cinéma*. 553 (Janeiro 2001), p. 33.

<sup>92</sup> Op. cit.



o Novo Aurélio<sup>93</sup>, que dicionariza o termo *dobrador* para uma pessoa que faz dobragens (com a indicação “lusitanismo”), não prevê qualquer designação específica para a pessoa que faz legendagem de filmes ou outros documentos audiovisuais. E a nova edição da Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura<sup>94</sup> contempla igualmente o termo *dobrador*, na entrada dedicada à dobragem (assinada pelo realizador de cinema António Lopes Ribeiro), mas não possui qualquer entrada para *legendagem*, porventura mais um indício da já referida invisibilidade desta actividade; nem sequer contempla o processo de tradução na entrada sobre *cinema* (da responsabilidade de Fernando Garcia), na qual se descreve todo o processo de feitura do filme, saindo este directamente do estúdio para a sala de cinema, pela mão do distribuidor, ao que parece sem qualquer manipulação linguística.

Vimos neste capítulo de que modo se constróem as legendas, a que tipo de constrangimentos a sua elaboração está sujeita; vimos ainda que a opção entre legendagem e dobragem depende duma multiplicidade de factores – políticos, económicos, linguísticos – e que, no caso português, houve uma clara motivação económica na base dessa opção. Conforme diversos autores deixam claro, depois de escolhido um modo de tradução para o audiovisual é muito difícil impor uma opção diferente, pelo que os filmes estrangeiros estreados nos circuitos de cinema, vídeo e televisão em Portugal são sempre legendados e os distribuidores sentem grandes dificuldades quando tentam lançar comercialmente um programa para espectadores adultos dobrado. Todos estes aspectos serão da maior importância para compreendermos as características dos filmes que constituem o nosso *corpus* e que descreveremos a seguir.

---

<sup>93</sup> Ferreira, op. cit.

<sup>94</sup> Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura (Edição Século XXI). Lisboa, São Paulo: Verbo, 1999-2002.

### 3. Apresentação do objecto de estudo

#### 3.1. Filmes estudados

Depois de delineado o mapa da área de estudos em que nos situamos, iremos agora analisar cinco filmes baseados em obras literárias e discutir algumas conclusões resultantes dessa análise. Os filmes em causa são os seguintes:

- *Henrique V* ["Henry V"], de Kenneth Branagh (1989)
- *Hamlet* ["Hamlet"], de Franco Zeffirelli (1990)
- *Os Livros de Próspero* ["Prospero's Books"], de Peter Greenaway (1991)
- *Otelo* ["Othello"], de Oliver Parker (1995)
- *Romeu e Julieta* ["Romeo + Juliet"], de Baz Luhrmann (1996)

#### 3.2. Critérios de selecção

Os filmes acima indicados têm em comum o facto de serem adaptações cinematográficas relativamente recentes de obras de William Shakespeare. Foram escolhidos por três razões: em primeiro lugar, porque o facto de serem filmes recentes aumentaria as possibilidades de entrar em contacto com os tradutores responsáveis pelas suas legendas; em segundo lugar, porque são filmes de língua inglesa e que seguem de perto o texto das edições impressas das peças<sup>95</sup> – este critério elimina os filmes de Akira Kurosawa, por exemplo, ou as obras que se inspiram (com maior ou menor liberdade) no enredo e nas personagens criadas por Shakespeare mas que se afastam claramente do seu texto, como é o caso de *My Own Private Idaho* ou *West Side Story*; por último, aqueles filmes foram escolhidos pela sua diversidade, ou seja, porque possuem características muito diferenciadas na sua abordagem ao texto em que se inspiram: entre eles, temos o chamado "filme de arte" (o filme de Peter Greenaway), actores de formação teatral clássica (Kenneth Branagh, John

Gielgud), actores especialmente vocacionados para o cinema comercial americano (Mel Gibson, Leonardo di Caprio), obras de grande apelo comercial (pela estética, caso do filme de Baz Luhrmann, ou pelos actores utilizados), filmes ingleses e filmes americanos. Foram ainda estudadas duas versões legendadas do mesmo filme (*Henrique V*), uma para exibição na televisão e outra destinada ao circuito de vídeo, uma vez que o vídeo permite um visionamento diferente do filme, oferecendo ao espectador a possibilidade de recuar e rever uma cena ou reler uma legenda, o que potencialmente favoreceria estratégias de tradução diferenciadas.

Os excertos analisados foram seleccionados aleatoriamente<sup>96</sup>, procurando-se apenas que tivessem extensões similares.

Do filme *Hamlet* foram seleccionados dois excertos, um monólogo e um diálogo com rápidas trocas de palavras, para permitirem a comparação directa das legendas e ver em que medida elas se poderiam diferenciar conforme o ritmo de enunciação adoptado. Dos restantes filmes escolhi apenas um excerto, tendo a preocupação de evitar os longos monólogos, justamente porque o ritmo da enunciação condiciona a realização das legendas e tais discursos, por se afastarem da representação mais naturalista do discurso verbal que predomina no cinema, não são comparáveis com os valores médios da tradução audiovisual.

### **3.3. Metodologia de tratamento dos dados obtidos**

Os dados provenientes da descrição do *corpus* foram tratados quantitativamente e cruzados com outras informações obtidas junto de gabinetes de tradução e tradutores, assim como através da consulta de referências impressas, para ver em que medida as legendas neste tipo de filmes se afastam (ou não) do padrão da indústria da legendagem. Todos estes dados permitem, desde logo, algumas constatações: tanto quanto a amostragem estudada permite julgar, as legendas de filmes shakespearianos

---

<sup>95</sup> Todas as citações do texto shakespeariano em Inglês neste trabalho seguem a edição preparada por Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett e William Montgomery, *William Shakespeare: The Complete Works*. Oxford: Clarendon Press, 1988.

são, em média, mais longas do que noutros filmes; a estrutura sintáctica e as opções lexicais são tendencialmente mais complexas do que é norma noutras legendas; para estas legendas são escolhidos tradutores com um perfil especial (“os melhores” ou “os mais experientes”); é frequente a pessoa que faz a tradução não ser a responsável pela inserção das legendas no filme; parece existir (e é admitido por alguns tradutores) o recurso a traduções impressas da obra que deu origem ao filme.

As constatações acima referidas sugerem que este tipo de legendagem, mesmo estando sujeito às normas gerais da indústria, obedece a algumas normas específicas que devem ser estudadas.

Nas páginas seguintes, analisaremos as características das legendas observadas tendo em conta o volume de texto, a sintaxe utilizada, os itens lexicais escolhidos pelo tradutor, o nível de língua e o possível recurso a outras traduções como passos intermédios para a construção destas legendas. Dado que as normas gerais que regulam a actividade estabelecem limites temporais muito precisos para as legendas, analisaremos ainda a duração das legendas estudadas e a sua adesão (ou não) a esses mesmos limites.

### **3.4. Descrição do *corpus***

#### **3.4.1. Volume de texto**

No ponto 2.3., vimos como o texto de chegada numa legenda é sempre reduzido em relação ao texto de partida. Stephen Smith<sup>97</sup> fala duma versão condensada deste texto de partida, adoptando uma estrutura frásica simples.

Isabel Borges, a tradutora de *Henrique V* para a RTP, parece concordar com Stephen Smith. Respondendo ao questionário que lhe foi por mim enviado, declara (ao distinguir a tradução de um filme da tradução impressa)

---

<sup>96</sup> Cf., a este propósito, a metodologia seguida por Zoé de Linde e Neil Kay, que estudaram amostras com a duração de dois minutos, retiradas aleatoriamente dos tipos de programas seleccionados. In The Semiotics of Subtitling. Manchester: St. Jerome, 1999, p. 43.

<sup>97</sup> Stephen Smith. “The Language of Subtitling”. Yves Gambier (ed.). Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998. Pp. 139-149.

que “o bom trabalho de síntese é essencial”<sup>98</sup>. E o que podemos ver nas legendas por ela realizadas?

Em primeiro lugar, a redução que o volume de texto sofre, embora grande, não atinge ainda a dimensão prevista: 3449 caracteres no guião do filme correspondem a 2745 caracteres nas legendas – uma redução de cerca de 20,4%, ainda bastante longe, portanto, da redução de um terço que passa por ser o normal para a legendagem interlingual (cf. ponto 2.3.). A tradução de *Henrique V* para o circuito de vídeo mantém uma proporção praticamente igual.

Se analisarmos os restantes exemplos, vemos diferenças ainda menos significativas: as legendas de *Otelo* têm uma redução de 19,7 por cento em relação ao texto de partida; para *Os livros de Próspero* essa diferença é de apenas 8,2% e para *Romeu e Julieta* a mesma diferença fica-se pelos 4,9%.

Estes valores são muito diferentes daqueles anunciados por Zoé de Linde e Neil Kay<sup>99</sup>, mesmo tendo em conta que a língua inglesa é vista, entre os tradutores pelo menos, como sendo mais sintética do que a portuguesa, pelo que são necessárias mais palavras para dizer em Português algo que foi dito em Inglês. Isso mesmo afirma, por exemplo, Vasco Graça Moura, na introdução à sua tradução de alguns sonetos de Shakespeare<sup>100</sup>. Também Jorge de Sena, na introdução à sua tradução de poemas de Emily Dickinson, diz que “um ou outro pormenor teve de ser suprimido em sacrifício ao analitismo da nossa língua”<sup>101</sup>. Sophia de Mello Breyner Andresen, numa nota sobre a sua tradução do *Hamlet*, defende a utilização que faz do verso livre, “não só porque dada a frequência do monossílabo no texto inglês manter o decassílabo me afastaria do rigor do sentido e me obrigaria a constantes acrobacias métricas [...]”<sup>102</sup>; e Maria do Céu Saraiva Jorge, na introdução à tradução dos sonetos completos de Shakespeare, escreve que a “absoluta fidelidade” ao texto de Shakespeare seria impossível devido ao carácter pouco sintético da língua portuguesa<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup> Cf. e-mail no Anexo 8.8.

<sup>99</sup> Linde e Kay, op. cit., p. 11.

<sup>100</sup> V. G. Moura (trad.). *50 Sonetos de Shakespeare*. Porto: Inova, (1978).

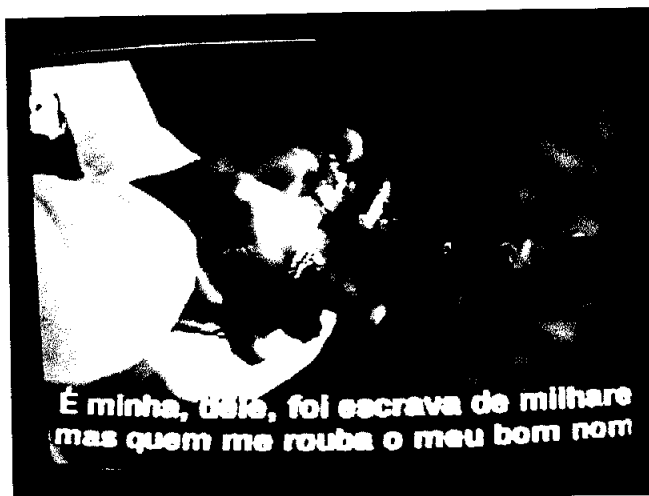
<sup>101</sup> Cf. J. Sena (trad.). *80 poemas de Emily Dickinson*. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 35.

<sup>102</sup> Citado em Carlos Castilho Pais (org.). *Teoria Diacrónica da Tradução Portuguesa – Antologia (séc. XV-XX)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997, p. 204.

<sup>103</sup> M.C. S. Jorge (trad.). *Os Sonetos de Shakespeare*. Lisboa: S.n., 1962.

E no caso da legendagem do filme *Hamlet* temos o valor mais surpreendente do nosso *corpus*: o texto de chegada (3390 caracteres) é 13% maior que o texto de partida (2997 caracteres).

Se analisarmos as legendas individualmente, chegamos a dados muito significativos: das 109 linhas de legenda para a secção estudada de *Henrique V* (tradução para a RTP), apenas uma tem menos de 10 caracteres (sendo que esta corresponde a uma das frases mais curtas do texto do filme: "Where is the king?"). Existem 22 linhas de legenda com trinta caracteres ou mais, sendo que uma dessas linhas chega aos trinta e oito caracteres e duas delas têm trinta e sete caracteres. Nos restantes filmes, no entanto, temos linhas de legenda tão longas como estas, ou ainda mais; em *Otelo*, temos três linhas de legenda que chegam aos 39 caracteres.



**É minha, Otelo, foi escrava de milhares  
mas quem me rouba o meu bom nom**

Uma legenda muito longa para o filme "Otelo": uma linha com 39 caracteres e outra com 32 caracteres.

No *Henrique V* da RTP, a média de caracteres por linha de legenda é de 25 (arredondamento por defeito). A tradução do mesmo filme para vídeo tem uma média ligeiramente mais baixa, 22 caracteres, sendo que tem também mais legendas e menos linhas com mais de trinta caracteres (124 e 11, respectivamente). Uma vez que o volume do texto de chegada é muito semelhante, a diferença aqui registada deve-se essencialmente à distribuição desse texto no écran e à velocidade de apresentação das legendas.

Em todos os filmes observados, a média de caracteres por linha de legenda ultrapassa os vinte caracteres e o número de legendas com mais de trinta caracteres é bastante elevado. O *Henrique V* para o circuito de vídeo tem 11 legendas nessa situação, *Romeu e Julieta* tem 22, *Otelo* tem 35 e *Os Livros de Próspero* chega às 37 legendas com mais de trinta caracteres. *Hamlet*, o filme com menos legendas nessas condições (apenas sete), é no entanto um dos filmes deste conjunto com mais legendas duplas: também este dado sugere uma concentração de texto sistematicamente elevada, embora

distribuída de forma diferente conforme os filmes. Em todos eles, o número de legendas duplas é superior ao número de legendas simples.

Em face dos dados acima referidos, vemos que em todos os momentos dos excertos escolhidos o espectador é confrontado com legendas muito extensas e, na grande maioria dos casos, com duas linhas de texto. Eis uma tabela com os dados mais relevantes:

Filme	<i>Hamlet</i>	<i>Henrique V (RTP)</i>	<i>Henrique V (video)</i>	<i>Livros de Próspero</i>	<i>Otelo</i>	<i>Romeu e Julieta</i>
<b>Texto no guião</b>	2997 c.	3449 c.	3449 c.	3375 c.	3864 c.	4367 c.
<b>Texto nas legendas</b>	3390 c.	2745 c.	2740 c.	3098 c.	3103 c.	4156 c.
<b>Diferença percentual</b>	+ 13%	- 20,4%	- 20,6%	- 8,2%	- 19,7%	- 4,9%
<b>Linhas de legenda</b>	157	109	124	115	122	177
<b>Legendas simples</b>	35	35	34	33	24	37
<b>Legendas duplas</b>	61	37	45	41	49	70
<b>Média de caracteres</b>	21,59 c.	25,18 c.	22,09 c.	26,93 c.	25,43 c.	23,48 c.
<b>≥ 30 caracteres</b>	7	22	11	37	35	22

Conforme já foi dito, do filme *Hamlet* foram seleccionados dois segmentos com características diferentes, uma sequência em que a enunciação é mais lenta (o monólogo "to be or not to be", na cena 1 do 3º Acto) e uma outra (os momentos que antecedem a actuação dos saltimbancos na corte, na cena 2 do 3º Acto) em que há um diálogo com diversos intervenientes, com frases longas e curtas e com um ritmo de enunciação mais rápido, a que poderiam potencialmente corresponder estratégias de tradução diferenciadas. Eis os dados:

Sequência	Monólogo "to be or not to be"	Antes da representação
<b>Texto no guião</b>	1380 c.	1617 c.
<b>Texto nas legendas</b>	1552 c.	1838 c.
<b>Diferença percentual</b>	+ 12,4%	+ 13,6%
<b>Linhas de legenda</b>	76	81
<b>Legendas simples</b>	20	15

<b>Legendas duplas</b>	28	33
<b>Média de caracteres</b>	20,42 c.	22,69 c.
<b>≥ 30 caracteres</b>	2	7

Estes elementos mostram que, mesmo quando a variação no ritmo da enunciação varia, há elementos que se mantêm constantes: a média de caracteres por linha de legenda continua a ser elevada (acima dos vinte caracteres, mesmo no caso da enunciação mais lenta durante o monólogo), o texto de chegada não sofre uma redução substancial em relação ao texto de partida (neste caso, como já tínhamos visto, é mesmo mais extenso) e o número de legendas duplas é claramente superior.

Temos aqui, para todos os filmes apresentados, legendas bastantes extensas. Este facto, a meu ver, corresponde a um desejo de reproduzir nas legendas o máximo possível do texto de partida<sup>104</sup>. As razões para esse desejo são discutidas mais à frente; por agora, importa reter que, se considerarmos os filmes apresentados como sendo representativos da atitude dos tradutores face a filmes baseados em obras literárias de prestígio, eles revelam uma tendência clara: há, perante filmes desse tipo, um esforço evidente para aproveitar ao máximo o espaço de legendagem disponível, recorrendo a legendas longas e maioritariamente compostas por duas linhas de texto.

Esse esforço é absolutamente evidente naquelas legendas em que a tradutora de *Os livros de Próspero* parte uma palavra ao meio, desse modo aproveitando ao máximo o espaço permitido pelo sistema de legendagem numa linha e concluindo a palavra na linha inferior.

<i>Texto no guião</i>	<i>Distribuição do texto nas legendas</i>
A plague upon this howling! They are louder than the weather or our office.	Maldita gritaria! Fazem mais barulho que o vento ou a manobra!
to any creature in the vessel which thou heard'st cry, which thou saw'st sink.	de nenhuma das criaturas que ouviste gritar e que viste afogar-se.

<sup>104</sup> É necessário fazer aqui uma ressalva: o objectivo de qualquer tradutor é manter o máximo de texto possível nas legendas por si feitas. Vejam-se as palavras de Morten Krogstad: "The objective is to attempt to reproduce the original as accurately as possible, including as much of the content as possible" ("Subtitling for cinema films and video/television", in Yves Gambier, op. cit., p. 61). De qualquer maneira, a regra da redução de um terço do texto de partida continua a prevalecer como padrão - e a maioria dos casos aqui estudados não está em conformidade com esse padrão.



Esta técnica de construção das legendas contraria todas as recomendações dos especialistas, porque a leitura da translineação exige um nível de literacia bastante elevado e facilita a desorientação do espectador/leitor.

A velocidade de enunciação, bem como o ritmo dos diálogos/monólogos no filme, determinam naturalmente a extensão das legendas. Assim, as legendas mais curtas surgem quando uma personagem profere frases igualmente curtas, ou quando há mais espaço entre as frases. As legendas mais curtas de *Os livros de Próspero* encontram-se no início, quando Próspero comanda a voz do capitão e grita repetidamente “Botswain!”, com alguns momentos de intervalo entre cada chamamento.

### 3.4.2. Sintaxe

Um outro recurso presente nestas legendas são as frases de construção complexa. Smith recomenda que se evite esse tipo de frases: “And [the language of subtitles] will always, or should always, be built on simple sentence structures. This rules out the excessive use of subordinate clauses, for example [...]”<sup>105</sup>. Frederic Chaume Varela, por seu lado, sublinha que os textos audiovisuais traduzidos são formalmente simples<sup>106</sup>. Nestas legendas, contudo, não é isso que observamos, sendo abundantes os exemplos de construções sintáticas complexas, com longos complementos e diversas orações subordinadas.

O exemplo seguinte é de *Os livros de Próspero*:

“O terrível naufrágio a que assististe e que tanto te confrangeu foi preparado cautelosamente por meio das minhas artes para que não se perdesse uma única alma ou um só cabelo de nenhuma das criaturas que ouviste gritar e que viste afogar-se.”

<sup>105</sup> Smith, op.cit., p. 140.

<sup>106</sup> Frederic Chaume Varela. “Algunas consideraciones sobre la construcción de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”. Purificación Nistal e José Gozalo (ed.). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1996, p. 166.

Esta longa frase, que corresponde a quatro legendas de duas linhas cada, inclui quatro orações subordinadas relativas, uma voz passiva, um complemento circunstancial de meio e uma oração subordinada final.

Um outro exemplo, este do *Henrique V* legendado para a RTP:

“E os que hoje dormem em Inglaterra vão arrepelar-se por não terem aqui estado, e terão vergonha quando ouvirem falar de quem combateu connosco, no dia de S. Crispim!”

Esta frase, correspondente a cinco legendas, é ainda mais complexa: a partir da oração principal (“E os que dormem hoje em Inglaterra”) temos duas orações subordinadas consecutivas que são, entre si, orações coordenadas copulativas. Da primeira (“vão arrepelar-se”) depende uma oração subordinada causal; da segunda oração (“e terão vergonha”) depende uma oração subordinada temporal (“quando ouvirem falar”), da qual depende, por sua vez, uma oração subordinada relativa (“de quem combateu connosco”).

O exemplo seguinte é de *Otelo*. Embora não se trate de uma frase muito longa, não deixa de ter uma construção bastante complexa.

Confesso que me está na natureza espiar os vícios, e, com frequência, os ciúmes vêem defeitos que não existem...

Esta frase corresponde a duas legendas. Da oração principal (“Confesso [...]”) depende uma oração subordinada completiva (“que me está na natureza”), da qual, por sua vez, depende uma oração infinitiva (“espiar os vícios”); temos depois uma oração coordenada, introduzida pela conjunção coordenativa copulativa “e”, da qual depende uma oração subordinada relativa (“que não existem...”).

Vejamos agora um dos exemplos mais longos de todo o nosso *corpus*, uma frase retirada do filme *Hamlet* e que corresponde a um total de nove legendas, das quais seis são constituídas por duas linhas de texto:

Quem desejaria suportar as chicotadas e o desprezo dos tempos, as injustiças dos déspotas, as afrontas do orgulhoso, as torturas do amor incompreendido, os vagares da justiça, a insolência dos poderosos, os pontapés que o mérito paciente recebe dos indignos, quando ele, para si mesmo, podia conseguir a paz, com a simples ponta de um punhal?

Trata-se de uma longa interrogação, com um sujeito indefinido que corresponde ao pronome interrogativo “Quem”, e um extenso complemento directo, constituído por uma série de nomes e respectivos complementos determinativos e até uma oração subordinada relativa (“que o mérito paciente recebe dos indignos”). Temos ainda uma oração subordinada temporal (“quando ele [...]”), que inclui um complemento indirecto (“para si mesmo”) e um complemento circunstancial de modo (“com a simples ponta de um punhal”).

Por fim, um exemplo retirado do filme *Romeu e Julieta*:

Levanta-te lindo sol e mata a lua invejosa que já está fraca e pálida de desgosto por seres mais belo que ela.

Nesta frase, que corresponde a três legendas, temos duas orações coordenadas copulativas, sendo que da segunda depende uma oração subordinada relativa (“que já está fraca e pálida de desgosto”). Desta, por sua vez, depende uma oração subordinada causal (“por seres mais belo que ela”).

Naturalmente que estas frases foram escolhidas pelo seu alto grau de complexidade, mas não devemos considerá-las como excepções; muitas outras, ao longo dos excertos seleccionados, incluem construções deste tipo, que não limitam cada frase a apenas uma legenda e que adoptam construções sintácticas bastante complexas.

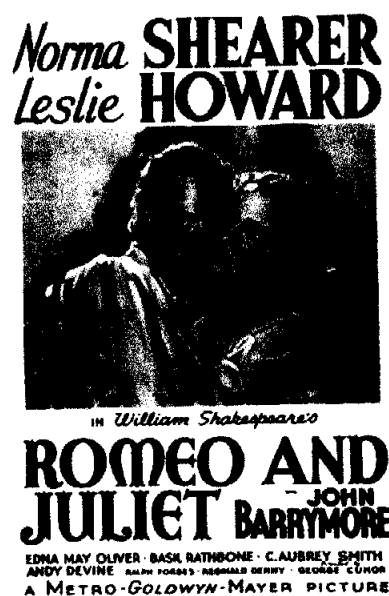
O que se depreende destes exemplos? Que o tradutor pode, *em certos casos*, ignorar a regra que recomenda uma sintaxe simplificada e uma linguagem acessível a todos os públicos, quando tal é ditado pelo estatuto literário do texto de partida; o carácter canónico do texto que serve de base ao filme age, assim, como uma forte condicionante do trabalho de legendagem.

Smith afirma ainda, no artigo a que temos vindo a fazer referência: “It follows that the language of subtitles will normally be less sophisticated than that of a written translation which is intended to be read in printed form.”<sup>107</sup>

Aquele advérbio de modo que sublinhei deixa em aberto justamente a possibilidade de uma excepção: diante de um filme que se baseia num texto literário, quem legenda o filme faz um esforço deliberado para – tanto quanto possível – manter as características sintácticas lexicais do texto de partida.

### 3.4.3. Léxico

Sendo Shakespeare um nome que poderíamos considerar “do domínio público”, ou seja, que não exige uma formação académica especializada para ser reconhecido, o público vai ao cinema ou aluga uma cassete de vídeo esperando ver e reconhecer um texto literário passado para o écran. É sintomático que tanto adaptações antigas (veja-se a adaptação de *Romeu e Julieta* dirigida por George Cukor em 1936) como adaptações mais recentes (o *Sonho de uma noite de Verão*, realizado por Michael Hoffmann em 1999), sejam anunciadas nos cartazes com o nome de William Shakespeare antes do título do filme. Desde sempre, a presença do prestigioso nome do autor no cartaz tem servido para legitimar a adaptação cinematográfica<sup>108</sup>, mas mais recentemente tornou-se igualmente uma forma de atrair para um dado filme toda uma parte do público que reconhece o nome de Shakespeare e o identifica como um “autor importante” ou “canónico”. Actualmente, há mesmo autores que falam do “filão Shakespeare”, a explorar pelos produtores de Hollywood depois do sucesso comercial de filmes como o *Henrique V* de



<sup>107</sup> Smith, Op.cit., p. 140. Meu sublinhado.

<sup>108</sup> “Like the films of other ‘classics’, they [filmes baseados em obras ou temas de Shakespeare] conferred respectability on their makers and distributors”. Russel Jackson (ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 2.

Branagh<sup>109</sup>. Neste sentido, as expectativas desse mesmo público não se limitam a uma intriga ou a determinados incidentes com contornos mais ou menos conhecidos (Hamlet com a caveira de Yorick, a cena da varanda em *Romeu e Julieta*, etc.), são também no sentido de ver uma legendagem com características literárias<sup>110</sup>, isto é, um tipo de texto que se afasta da linguagem



do dia-a-dia através de um conjunto de marcas sintáticas e semânticas que assinalam a sua diferença, o seu carácter heterodoxo ou erudito.

Assim, o recurso sistemático à segunda pessoa do plural, mormente entre familiares (o rei Henry falando com o arauto, mas também com o seu primo Westmoreland, Miranda falando com o pai), afasta a linguagem destes filmes da linguagem quotidiana, dando às legendas uma conotação arcaizante ou literária. Outros elementos lexicais de uso menos corrente têm um efeito semelhante. Indico em baixo alguns exemplos, deixando propositadamente de fora as palavras que dependem da época a que se reportam (como ducado, arauto ou condestável) e o vocabulário que pertence a um campo semântico específico (a terminologia marinha presente em “Os livros de Próspero”):

- De “Henrique V”:

*quinhão; escorreito; desmemoriados; prouvera; escarnecerão*

- De “Hamlet”:

*consumação; déspotas; afrontas; resolução; clemência; suplicamos*

<sup>109</sup> Cf. Philippe Pilard, “Cinéma: Shakespeare super star?”, in *Magazine littéraire*. 393 (Décembre 2000), p. 64.

<sup>110</sup> Gostaria de fazer aqui uma observação: a introdução de Jackson (ibidem) chama a atenção para a multiplicidade de estratégias que tanto podem servir para promover um filme baseado numa obra de Shakespeare como para promover um filme às custas do nome de Shakespeare. A questão da linguagem do filme é apenas um dos elementos dessa equação. O “Romeu e Julieta” de Baz Luhrmann (1996) apostou na inesperada conjugação de um ídolo adolescente, Leonardo diCaprio, com o texto integral da peça; outros filmes adaptam o enredo, mas actualizam a linguagem. Assim, sublinho que, quando me refiro à linguagem que o público espera ver, penso principalmente no texto das legendas, que é posterior à opção do produtor e/ou do realizador por um maior ou menor grau de afastamento em relação ao texto isabelino. Mas o público português que vê esse filme legendado, na medida em que o filme em causa é identificável como tendo sido baseado numa peça de William Shakespeare, espera ver um determinado tipo de linguagem nas legendas. Penso ser muito significativo que as Edições Europa-América continuem a publicar a tradução de “Oteló” feita pelo rei D. Luís; isso mostra que há a percepção, pelo menos para parte do público que é o destinatário dessa tradução e destes filmes, de que a linguagem de Shakespeare não necessita de ser actualizada porque ele (Shakespeare) é um “clássico”.

- De "Os livros de Próspero":

*estorveis; bonança; firmamento; o Altíssimo; manto; confrangeu*

- De "Otelo":

*estimo; proferires; rogo-vos; inaturais*

- De "Romeu e Julieta":

*roupas de vestal; rubor*

#### 3.4.4. Nível de língua

No texto a que já diversas vezes fizemos referência, Stephen Smith faz um outro alerta importante: ele lembra que os níveis de literacia da audiência podem condicionar a linguagem utilizada e que, por essa razão, o responsável pela legendagem deverá ter alguma ideia de qual é o público a que o seu trabalho se destina<sup>111</sup>. Trata-se de um alerta importante, mas de resposta difícil. Existe, como sabemos, toda uma estratégia de marketing para determinar quem será o público de um filme e que condiciona a própria escolha dos actores que irão dar vida aos personagens. A mesma lógica parece poder aplicar-se ao caso particular dos filmes que nos ocupam: sabendo quem é o público destinatário do filme, saberemos quem é o público destinatário das legendas.

O caso é mais complicado do que parece, justamente porque Shakespeare e os filmes baseados nas suas obras se encontram num ponto de cruzamento entre dois pólos opostos: a cultura de massas (o filme, especialmente a produção de Hollywood) e a cultura de elites (Shakespeare, poeta e dramaturgo maior da literatura europeia e mundial, objecto de estudo para eruditos e especialistas). De forma simplista, podemos dizer que um filme baseado numa peça de Shakespeare será, em função das opções do produtor e do realizador, um objecto de *cultura popular* (*Hamlet*, de Franco Zefirelli, com Mel Gibson e Glenn Close, grandes estrelas de Hollywood) ou um objecto de *grande arte* (caso de *Os livros de Próspero*, co-produção europeia dirigida por Peter Greenaway, realizador britânico conotado com o cinema independente).

---

<sup>111</sup> Cf. Smith, op.cit., p.142.

A recepção crítica na imprensa mostra claramente que estes filmes, referidos aqui apenas a título de exemplos, são produzidos e recebidos segundo esta lógica dicotómica.

O tradutor encarregue de fazer a legendagem deveria, levando a afirmação de Smith à sua consequência lógica, traduzir o texto de acordo com o público-alvo do filme. Assim, se podemos considerar *Hamlet* de Zeffirelli ou *Romeu e Julieta* de Luhrmann como objectos de cultura de massas, filmes direccionados para o grande público, feitos e promovidos com o intuito de construir grandes sucessos de bilheteira, o texto (que é essencialmente o de Shakespeare, embora tendo algumas cenas e falas redistribuídas e sofrendo cortes ou acrescentos – principalmente no caso de *Hamlet* - em função dos critérios do argumentista e do realizador) deveria ser traduzido de forma mais adaptada a esse público, actualizando alguns termos caídos em desuso, evitando as formas verbais complexas que são pouco utilizadas na comunicação quotidiana, usando uma linguagem de fácil entendimento por jovens e por pessoas sem formação de nível médio ou superior. Não é isso que acontece; na verdade, não se verificam diferenças marcadas entre os filmes que estamos a analisar, independentemente do seu estatuto relativo dentro desta dicotomia *cultura de massas/cultura de elites*. *Henrique V*, *Os livros de Próspero*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* ou *Hamlet* são legendados de forma semelhante, independentemente das suas diferenças enquanto objectos filmicos. Para o tradutor que faz a legendagem, baseiam-se todos eles em obras de William Shakespeare e merecem, por isso, o mesmo tratamento textual.

Smith lança a seguinte máxima orientadora para o trabalho de legendagem: "The subtitler's overriding responsibility is to get the message across to the audience"<sup>112</sup>, ao mesmo tempo que recorda que as legendas são apenas um suporte para a parte visual do filme. Mas os filmes que aqui nos ocupam são um caso bem distinto, porque o próprio guião do filme, embora sendo constituído por diálogos, não tenta ser uma reprodução naturalista de diálogos que poderiam ser travados por pessoas comuns, numa situação comunicativa quotidiana; trata-se de um texto literário, que é – à partida –

---

<sup>112</sup> Smith, op.cit., p. 146.

percepcionado enquanto tal por todos os elementos da equação: produtores do filme, distribuidores, críticos, tradutores e destinatários do filme.

Dirk Delabastita apresenta uma lista de perguntas<sup>113</sup> que devem ser respondidas quando se estuda a tradução fílmica (seja ela dobragem ou legendagem). Uma dessas perguntas é a seguinte: foi feita alguma tentativa para conotar as legendas como “linguagem oral”, ou seja, os diálogos são “realistas” ou “literários”? No caso destes filmes, a resposta a esta pergunta só poderia ser que não há uma tentativa para aproximar o texto de partida da linguagem corrente justamente porque se espera que o texto de chegada tenha claras conotações literárias. Esse carácter literário é construído com recurso a uma sintaxe e um léxico específicos, embora a divisão do texto de partida em versos não seja mantida no texto de chegada.

#### 3.4.5. Recurso a outras traduções

Uma das hipóteses iniciais deste trabalho era a seguinte: dado o carácter vincadamente literário da fonte dos filmes que aqui nos ocupam e das dificuldades do texto isabelino, seria de esperar que os tradutores encarregues da legendagem desses filmes recorressem à consulta de traduções já existentes das obras que deram origem aos filmes.

No questionário a que já fiz referência, Isabel Borges, embora destacando a importância do trabalho de síntese, responde à pergunta C.6 (*No processo de legendagem de um filme baseado, no todo ou parcialmente, numa obra literária, recorre a traduções eventualmente existentes dessa obra para esclarecer dúvidas?*) da seguinte forma:

“Não, regra geral. Pontualmente, em casos mais complicados, como Chaucer, Mallory, John Ford...”<sup>114</sup>

Veja-se que a tradutora contempla o recurso a uma tradução impressa quando lida com obras literárias “complicadas” (de autores antigos, como Chaucer e Mallory, ou de textos de teatro, como Ford), o que desde logo deixa transparecer a admissão de normas diferentes para esses trabalhos de legendagem. E a consulta das traduções impressas, embora não configure

---

<sup>113</sup> Delabastita, *op.cit.*, pp. 206 e sgs. Ver adiante, no capítulo 4 (ponto 4.1.).

<sup>114</sup> Cf. Anexo 8.8.



necessariamente um caso de plágio<sup>115</sup>, ajuda a explicar por que razão algumas das características dessas traduções impressas parecem surgir nas legendas destes filmes.

Maria Auta de Barros, tradutora e responsável pelo Sector de Legendagem da SIC, responde à mesma pergunta de forma ainda mais clara: “Sempre que tenho acesso a elas, sim.” E também Maria João Simões de Carvalho, que traduziu uma outra versão cinematográfica do “Romeu e Julieta”, declara: “[...] tive de recorrer ao livro ‘Romeu e Julieta’ (versão traduzida) para me familiarizar mais com a linguagem utilizada por Shakespeare.”

O recurso a traduções impressas de uma obra a legendar é difícil de identificar, mas, a acreditarmos nas declarações destas tradutoras, é uma prática aceite como natural e que apenas pode beneficiar o resultado final do trabalho de legendagem.

Também Robert Paquin admite essa prática: num artigo sobre o seu trabalho de tradução para dobragem, descreve desta forma o início do seu confronto com o filme *Titus* (realizado por Julie Taymor, em 1999, a partir da peça *Titus Andronicus*):

“[...] I read the original play by Shakespeare and all the critical material I could find, both on the play and on Julie Taymor's adaptation of it. I rushed to Montreal's largest public library and borrowed two translations of *Titus Andronicus*.”<sup>116</sup>

Temos assim que os tradutores admitem esse recurso a traduções impressas, ao mesmo tempo que alguns estudiosos o detectam, embora não o tenham ainda (tanto quanto consegui saber) descrito dum ponto de vista mais formal. Respondendo ao meu contacto por e-mail, Gideon Toury escreveu-me o seguinte, referindo-se ao labor dos tradutores audiovisuais:

“I have the impression (but this is only an impression) that they use existing (written) translation to assist them in making their decisions.”

---

<sup>115</sup> António Maria Pereira, em artigo sobre o Direito de Autor na Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura [(Edição Século XXI) Vol. 9. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1999-2002], define “plágio” como sendo a utilização total ou parcial de obra alheia sem autorização e em nome próprio, “por tal modo semelhante que não tenha individualidade própria”. Ora a consulta de outras traduções para resolução de dúvidas pontuais não resulta sempre na ausência de “individualidade própria” para a nova tradução, mesmo que dê origem a coincidências demasiado flagrantes entre os dois textos.

<sup>116</sup> Robert Paquin. “In the Footsteps of Giants – Translating Shakespeare for Dubbing”. [<http://www>].

Confrontando os excertos analisados com as traduções já existentes em livro é possível encontrar bastantes pontos de contacto, que derivam naturalmente duma equivalência provável entre os termos em inglês e em português: podemos prever que “noble” será sempre traduzido por “nobre”, “morning” por “manhã” e assim por diante. Mas quando confrontamos duas traduções do mesmo texto, vemos que a proximidade entre as legendas do filme e uma dessas traduções é suficiente para nos fazer pensar numa influência directa. Vamos analisar três casos distintos.

### a) Romeu e Julieta

Quando Julieta interroga Romeu acerca da honorabilidade das suas intenções, este responde da seguinte maneira:

<i>Texto no filme</i>	<i>Texto na legenda</i>
So thrive my soul...	Assim se salve a minha alma.

Vejamos agora como duas edições portuguesas distintas traduzem aquelas palavras:

<i>Lello &amp; Irmão</i> <i>(trad. Domingos Ramos)</i>	<i>Europa-América<sup>117</sup></i> <i>(trad. Maria José Martins)</i>
Espero por isso como espero pela salvação de minha alma.	Assim se salve a minha alma...

Se podemos levantar objecções estilísticas à forma escolhida pela edição da Livraria Lello, não podemos duvidar da sua correcção; a tradução editada pelas Publicações Europa-América tem um conteúdo exactamente equivalente, mas a forma é bastante diferente. Daí que surja esta interrogação: será apenas coincidência que, entre tantas formas diferentes que uma mesma ideia pode adoptar, a legenda do filme seja exactamente igual a uma das traduções publicadas?

### b) Hamlet [*monólogo “to be or not to be” – Acto 3, cena 1*]

---

accurapid.com/journal/ 17dubb.htm], 14/02/2002. Meu sublinhado.

<sup>117</sup> A mesma tradução foi igualmente editada em livro pelo Círculo de Leitores.

Neste exemplo, bastante mais extenso, transcrevo um fragmento da cena um do terceiro acto, conforme o texto dito pelos actores do filme e a edição da obra de Shakespeare indicada da bibliografia, e a respectiva legenda (sem indicação das mudanças de linha e de écran):

<i>Texto no filme</i>	<i>Texto na legenda</i>
<p>To die, to sleep, -            No more; and by a sleep to say we end            The heartache and the thousand natural            shocks            That flesh is heir to - 'tis a consummation            Devoutly to be wish'd. To die, to sleep.            To sleep, perchance to dream. Ay, there's            the rub,            For in that sleep of death what dreams may            come,            When we have shuffled off this mortal            coil,            Must give us pause. There's the respect            That makes calamity of so long life;            For who would bear the whips and scorns            of time,            The oppressor's wrong, the proud man's            contumely,            The pangs of despis'd love, the law's delay,            The insolence of office, and the spurns            That patient merit of the unworthy takes,            When he himself might his quietus make            With a bare bodkin?</p>	<p>Morrer... dormir... nada mais... e dormindo            poderemos curar um mal do coração, e os            mil acidentes naturais, a que a nossa carne            está sujeita... é a consumação... que todos            podemos ferverosamente desejar. Morrer...            dormir... dormir... sonhar, talvez ... sim, é            este o ponto de interrogação. Pois nesse            sono da morte, que sonhos poderemos ter,            quando escapamos a esta tormenta da            vida? Isto faz-nos reflectir! É essa reflexão            que prolonga tanto a vida. Quem desejaria            suportar as chicotadas e o desprezo dos            tempos, as injustiças dos déspotas, as            afrontas do orgulhoso, as torturas do amor            incompreendido, os vagares da justiça, a            insolência dos poderosos, os pontapés que            o mérito paciente recebe dos indignos,            quando ele, para si mesmo, podia            conseguir a paz, com a simples ponta de            um punhal?</p>

Comparemos o texto desta legenda com duas traduções editadas em livro; ambas têm pontos de contacto e bastantes diferenças. “Heartache”, por exemplo, é traduzido por “penas do coração” na Verbo e por “mal do coração” na Lello; “Devoutly” é traduzido por “ardentemente” na primeira e “ferverosamente” na segunda. Mas agora veja-se quão semelhantes são a legenda e a tradução publicada pela Lello. A legenda usa, inclusivamente, o termo e a grafia “ferverosamente”, igual à tradução da Lello, embora o dicionário apenas preveja a grafia “fervorosamente” (de “fervor”). Para facilitar essa comparação, sublinhei no texto desta tradução em livro as palavras e frases comuns às duas; ignorei as diferenças na pontuação e considerei equivalentes “de um” e a sua forma contraída “dum”, bem como algumas

formas singulares num texto (“o desprezo”) e formas plurais no outro (“os desprezos”).

Veja-se a grande proximidade entre os dois textos. Mais uma vez, e dada a grande variedade de soluções possíveis, parece-me difícil aceitar que se trate apenas de opções coincidentes dos tradutores.

<i>Livros RTP / Verbo</i> (trad. Ricardo Alberty)	<i>Lello &amp; Irmão</i> (trad. Domingos Ramos)
<p>Morrer... dormir; mais nada! E dizer que se acaba com as penas do coração e os mil choques de que é herdeira a carne! Eis um fim a desejar ardentemente. Morrer... dormir! Dormir... Sonhar talvez! Ai é que está o problema! Porque há que pensar nos sonhos que virão nesse sono eterno, quando nos libertarmos desta mortal crisálida! É este raciocínio que nos leva à desgraça de uma vida tão longa! Pois quem suportaria as chicotadas e o desprezo do mundo, a injúria do opressor, a afronta do soberbo, as ferroadas do amor incompreendido, as delongas da justiça, a insolência dos funcionários e o coice que o mérito paciente recebe dos indignos, quando se podia buscar repouso com a ponta de um punhal?</p>	<p><u>Morrer, dormir, nada mais; dizer que pelo sono poderemos curar um mal do coração e os mil acidentes naturais a que a nossa carne está sujeita é, na verdade, um desenlace que todos nós fervorosamente podemos desejar. Morrer! dormir, dormir, sonhar talvez? Sim, aqui está o ponto de interrogação; quais são os sonhos que teremos no sono da morte, quando escaparmos a esta tormenta da vida? Isto obriga-nos a reflectir. É tal reflexão que prolonga por tão longo tempo a vida do miserável; quem quereria suportar, na realidade, as chicotadas e os desprezos dos tempos que vão correndo, as injustiças do déspota, as afrontas do orgulhoso, as torturas do amor incompreendido, os vagares da justiça, a insolência dos poderosos, os pontapés que o mérito paciente recebe dos indignos, quando para si mesmo podia alcançar a paz com a simples ponta dum punhal?</u></p>

**c) Hamlet** [Antes da representação – Acto 3, cena 2, com muitas alterações]

Um novo exemplo de *Hamlet*, este bastante mais curto: antes dos actores iniciarem a sua representação da “Morte de Gonzaga”, Hamlet responde de forma enigmática a uma pergunta de circunstância do seu tio, o rei.

<i>Texto no filme</i>	<i>Texto na legenda</i>
How fares our cousin Hamlet?	Como passa o nosso sobrinho Hamlet?

Excellent, i' faith; of the chameleon's dish: I eat the air, promise-crammed.	Muito bem. Como o camaleão, vivo do ar, empanturro-me com promessas.
--	---

Nas duas edições em livro já referenciadas, o mesmo fragmento de diálogo é traduzido da seguinte forma:

<i>Livros RTP / Verbo</i> (trad. Ricardo Alberty)	<i>Lello &amp; Irmão</i> (trad. Domingos Ramos)
Como passa o nosso sobrinho Hamlet?	<u>Como passa o nosso sobrinho Hamlet?</u>
Perfeitamente, por minha honra. Vivo do ar como o camaleão. Alimento-me de esperanças.	<u>Muito bem, palavra de honra; como o camaleão, vivo do ar, empanturro-me com promessas.</u>

Mais uma vez, a proximidade entre a tradução publicada pela Lello e a legenda do filme é muito grande: todas as palavras da legenda são exactamente coincidentes com o texto impresso, mesmo no que diz respeito à sua ordem na frase e à escolha de itens lexicais mais inesperados (“empanturro-me”); a única diferença está na curta expressão “i’faith”, omitida de todo na legenda.

Se no caso do exemplo retirado de *Romeu e Julieta* as semelhanças não parecem ser absolutamente esclarecedoras, o mesmo não é válido para estes dois últimos exemplos: o grande número de elementos comuns fazem supor que a tradutora do filme “Hamlet” terá efectivamente consultado a tradução publicada pela Livraria Lello & Irmão.

Já vimos que os tradutores admitem essa consulta, que, a meu ver, é possibilitada pela posição da tradução audiovisual dentro do polissistema literário. Even-Zohar, num artigo justamente dedicado à posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário, afirma o seguinte:

“Naturally, when translated literature occupies a peripheral position, it behaves totally differently. Here, the translator’s main effort is to concentrate upon finding the best ready-made secondary models for the foreign text [...]”<sup>118</sup>

<sup>118</sup> Itamar Even-Zohar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. 11:1 (Spring 1990), p. 51.

Embora este artigo se ocupe da literatura traduzida, creio que podemos transpor o âmbito da afirmação transcrita para o caso que aqui nos ocupa: não se trata aqui de um subsistema literário que ocupa uma posição periférica, mas de um modo de tradução que continua a ser considerado uma forma menor dentro do mundo da tradução em geral. A tradução audiovisual está, assim, sujeita a menor escrutínio por parte do público e tem maior liberdade para procurar os “modelos já feitos” de que fala Even-Zohar; por outro lado, a adequação do texto de chegada depende, em grande medida, da aceitação desse mesmo público (que analisa a legenda em busca da conformidade com os modelos assumidos para esse texto). Esta conjugação de factores pode, a meu ver, legitimar ou até mesmo incentivar o recurso a traduções pré-existentes por parte do novo tradutor.

Uma última observação, que em nada contradiz o que ficou dito atrás: quando o tradutor se confronta com um filme que parece levantar algumas dificuldades de ordem linguística, não é igualmente de excluir a consulta de traduções (legendas) do mesmo filme ou de filmes análogos. As dificuldades materiais são aqui maiores, porque essas legendas não se encontram publicadas, mas não é de excluir que um tradutor possa consultar os arquivos da empresa onde trabalha ou recorrer a gravações próprias.

No final da transmissão do filme de Kenneth Branagh na RTP2, surgia a indicação “Tradução de Maria Adelina Furtado; Legendagem de Isabel Borges”. Essa mesma dupla fôra já responsável pela tradução e legendagem do *Henrique V* de Laurence Olivier (1944), também transmitido na RTP2, e podemos efectivamente observar pontos de contacto em número suficiente entre as legendas dos dois filmes<sup>119</sup> para acreditarmos não se tratar apenas de uma coincidência; naturalmente, as tradutoras terão consultado o seu próprio trabalho anterior e aproveitado essa informação. Parece-me legítimo acreditar que outros tradutores, com outros filmes e tendo essa possibilidade, terão seguido o mesmo caminho, aceitando a sugestão de Luc Ockers, que insta todos os tradutores audiovisuais a não terem vergonha de observar

---

<sup>119</sup> Comparem-se as legendas do filme de Branagh, no Anexo 8.1., com a secção correspondente do filme de Olivier no Anexo 8.2.

atentamente as legendas dos colegas, de modo a resolverem as suas próprias dificuldades<sup>120</sup>.

### 3.4.6. Duração das legendas

As normas gerais para a legendagem prevêem limites mínimos de um segundo e meio (segundo a proposta de Fotios Karamitroglou<sup>121</sup>) ou de um segundo (segundo a proposta da Titelbild<sup>122</sup>) para as legendas mais curtas e limites máximos de seis (F. Karamitroglou) ou de sete segundos (Titelbild) para as legendas mais extensas. De uma forma geral, constatamos que as legendas que constituem o nosso *corpus* cumprem esses limites.

A título de exemplo, foram cronometradas as primeiras legendas dos diversos segmentos estudados, bem como as legendas mais extensas, quando estas não se encontram no início. Os resultados pormenorizados são apresentados nas tabelas que se seguem:

<b>Henrique V (RTP2)</b>		
Texto na legenda	Extensão	Duração
- O rei?	8 c.	3,43 sgs.
- Vai assistir à batalha.	25 c.	
São 60.000.	11 c.	3,22 sgs.
5 para 1, todos repousados.	27 c.	4,81 sgs.
Grande desvantagem!	19 c.	2,03 sgs.
Se aqui tivéssemos dez mil dos homens que hoje não trabalham em Inglaterra!	37 c. 37 c.	6,45 sgs.
Quem o deseja?	14 c.	2,02 sgs.
Meu primo Westmoreland?	23 c.	1,67 sgs.

<sup>120</sup> “Man sollte sich als Übersetzer auch nicht schämen, sich gelegentlich die Untertitel von Kolleginnen und Kollegen in Flandern und den Niederlanden anzuschauen.” In Luc Ockers. “Fernsehundertitelung in Flandern”.

<sup>121</sup> Fotios Karamitroglou. “A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe”. [<http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>], 14/02/2002.

<sup>122</sup> Titelbild. “Code of Good Subtitling Practice”. [<http://www.titelbild.de/en>], 24/09/2001.

Se aceitarmos o limite máximo de sete segundos, vemos que todas as legendas indicadas cumprem os tempos previstos, mesmo a longa legenda que ultrapassa o número máximo de caracteres teoricamente aceites (35). As legendas mais curtas, por seu lado, têm também durações de acordo com os valores previstos. O mesmo é válido na legendagem deste filme para o circuito de vídeo, que tem uma distribuição diferente do texto pelas legendas mas tempos igualmente dentro dos limites previstos. A principal diferença reside justamente na legenda mais longa acima referida, que no segundo caso foi dividida em duas legendas distintas.

<i>Henrique V</i> (Vídeo)		
Texto na legenda	Extensão	Duração
O Rei? - Vai assistir à batalha.	6 c. 25 c.	3,99 sgs.
São 60.000.	11 c.	2,02 sgs.
5 para 1 e todos repousados.	28 c.	3,03 sgs.
Grande desvantagem!	19 c.	2,05 sgs.
Se aqui tivéssemos dez mil dos homens	30 c. 6 c.	3,03 sgs.
que hoje não trabalham em Inglaterra!	25 c. 11 c.	2,01 sgs.
Quem o deseja?	14 c.	1,12 sgs.
Meu primo Westmoreland?	23 c.	2,10 sgs.



Exemplos do mesmo filme legendado para dois meios diversos: o "Henrique V" de Kenneth Branagh legendado para a televisão (à esquerda) e para a edição em vídeo. O volume textual é equivalente, mas varia a distribuição desse mesmo texto pelo espaço disponível.



Também nos restantes filmes estudados as legendas têm durações de acordo com os limites previstos, tanto nas mais curtas como nas mais longas: a legenda mais curta é de *Romeu e Julieta* e a mais breve é de *Os Livros de Próspero*, e ambas têm mais de um segundo; a mais extensa de todas as outras legendas aqui estudadas, do filme *Otelo*, ultrapassa o limite de seis segundos proposto por Fotios Karamitroglou mas mantém-se abaixo do limite de sete segundos proposto pela empresa Titelbild.

<b>Hamlet</b>		
Texto na legenda	Extensão	Duração
Ser ou não ser, eis a questão.	15 c. 14 c.	3,09 sgs.
O que será mais nobre, suportar as pedradas da sorte cruel,	22 c. 20 c. 15 c.	3,06 sgs. 3,89 sgs.
ou pegar em armas contra um mar de problemas,	17 c. 27 c.	3,97 sgs.
e acabar com eles, resistindo?	18 c. 11 c.	4,19 sgs.
que melhor seria que minha mãe me não tivesse dado à luz.	26 c. 30 c.	3,07 sgs.

<b>Os Livros de Próspero</b>		
Texto na legenda	Extensão	Duração
Conhecendo o amor que eu tinha aos meus livros, ele trouxe da minha biblioteca	17 c. 29 c. 30 c.	3 sgs. 2,47 sgs.
os volumes que eu amava mais que ao meu ducado.	23 c. 23 c.	4,02 sgs.
Mestre!	7 c.	1,49 sgs.
Mestre!	7 c.	1,63 sgs.

Mestre!	7 c.	1,93 sgs.
Ele não tem ar de quem se afoga, tem mais corpo para morrer na forca.	32 c. 36 c.	5,13 sgs.

<b>Otelo</b>		
Texto na legenda	Extensão	Duração
- Sabeis que vos estimo. - Assim creio.	24 c. 14 c.	2,85 sgs.
E porque sei que me estimas e és sincero,	12 c. 28 c.	3,57 sgs.
e pesas as palavras antes de as proferires,	19 c. 23 c.	3,23 sgs.
mais me assustam as tuas hesitações.	16 c. 19 c.	2,69 sgs.
Juro que penso que Cássio é honesto.	14 c. 21 c.	2,33 sgs.
Os homens deveriam ser o que parecem.	22 c. 14 c.	1,54 sgs.
E os que não são, não deveriam parecer nada!	17 c. 26 c.	1,98 sgs.
- Claro que sim. - Acho que Cássio é honesto.	16 c. 28 c.	3,42 sgs.
Ainda não me disseste tudo. Diz-me o que pensas.	27 c. 20 c.	3,74 sgs.
E pelos meus fracos méritos não temerei a sua revolta, pois ela escolheu-me.	39 c. 36 c.	6,27 sgs.

<b>Romeu e Julieta</b>		
Texto na legenda	Extensão	Duração
Romeu!	6 c.	1,64 sgs.
Louco! Paixão! Enamorado!	25 c.	3,18 sgs.
Chamo-te em nome dos belos olhos da Rosaline,	16 c. 28 c.	2,77 sgs.

da sua bela testa e dos seus lábios escarlate,	17 c. 28 c.	3,17 sgs.
dos seus pés delicados, pernas bonitas e coxas trémulas.	23 c. 32 c.	3,22 sgs.
Romeu, que ela fosse um figo aberto e tu uma pêra!	20 c. 29 c.	4,43 sgs.
Só brinca com cicatrizes quem nunca sentiu uma ferida.	24 c. 29 c.	3,35 sgs.
Boa noite. Vou para o meu divã.	10 c. 20 c.	2,41 sgs.
Esta cama de campanha é muito fria para aqui poder dormir.	29 c. 28 c.	3,88 sgs.
e em troca do teu nome, que não faz parte de ti, ter-me-ás toda.	31 c. 32 c.	3,97 sgs.

Podemos constatar que não há uma relação directa entre a extensão de uma legenda e a sua duração; certas legendas mantêm-se no écran durante mais tempo do que outras legendas mais longas, pelo que a sua duração depende tanto da extensão como do número de legendas consecutivas que são necessárias para reproduzir uma sequência de discurso oral. E estes dados deixam outra coisa bem clara: a especificidade destas legendas não se encontra na sua duração. O tempo que elas se mantêm visíveis no écran está perfeitamente dentro dos parâmetros globais da legendagem, e é nos seus aspectos textuais que temos de procurar aquilo que as distingue das outras legendas.

## 4. Instrumentos de análise de traduções e modelos de legendagem

No capítulo anterior, descrevemos as características físicas das legendas que constituem o nosso *corpus*; importa agora compreender por que razão (para além daquelas que foram apresentadas no Capítulo 2 e que decorrem dos condicionamento intrínsecos da legendagem) elas assumiram essas características.

Neste capítulo, iremos ver alguns esquemas mais ou menos formais de descrição de traduções, nomeadamente os propostos por Dirk Delabastita, Olivier Goris, José Lambert / Dirk Delabastita, Patrick Zabalbeascoa e Henrik Gottlieb, e as conclusões que eles permitem tirar em relação às legendas que aqui nos ocupam. De forma análoga, analisaremos também dois documentos apresentados como possíveis padrões globais do trabalho de legendagem (os de Fotios Karamitroglou e da empresa alemã Titelbild) e o modo como as legendas descritas atrás se aproximam ou afastam desses padrões. Ao analisarmos estes esquemas, poderemos constatar que, de uma forma geral, as legendas que estudamos se adequam às normas técnicas habituais na indústria (vejam-se especialmente os pontos 4.6. e 4.7.), mas que possuem características textuais que se afastam dos modelos previstos e que não são explicáveis pelos esquemas de análise indicados.

Pretende-se, com esta apresentação, encontrar pistas para compreendermos as características específicas do nosso *corpus*, pistas essas que nos conduzirão a uma reflexão sobre as dificuldades específicas de legendar filmes baseados em obras de William Shakespeare (ver Capítulo 5).

É importante ter em mente que, dado que os trabalhos aqui referidos se sucedem no tempo, as suas propostas podem ser revistas ou servir de ponto de partida para a elaboração das propostas subsequentes.

Daquilo que se segue, a maioria trata-se de uma paráfrase das ideias propostas pelos autores referidos; quando se tratar das minhas próprias observações, isso deverá ficar claro a partir do contexto.

#### 4.1. Dirk Delabastita, 1989<sup>123</sup>

O artigo de Delabastita, resultado do debate num seminário do *European Institute for Literary and Cultural Studies*, procura oferecer um esquema de análise capaz de orientar a pesquisa subsequente dentro da área da tradução nos meios de comunicação social de massas. Na medida em que não pretende delinear esquemas de produção de traduções, mas antes apresentar um modo de descrever factos empíricos (traduções já existentes), está organizado de acordo com o esquema tripartido proposto por Gideon Toury em 1980 (*competence – norms – performance*).

Delabastita começa por apresentar um esquema que pretende dar conta das diversas relações traductológicas possíveis entre um filme<sup>124</sup> de partida e um filme de chegada, identificando os tipos de signos fílmicos e as operações a que esses signos estão sujeitos; para designar essas operações, recorre à terminologia usada pela retórica clássica: *repetitio*, quando o signo é reproduzido sem qualquer alteração formal; *adiectio*, quando a reprodução do signo é acompanhada por acrescentos ou amplificações; *detractio*, quando essa reprodução é incompleta, ou seja, quando há uma redução do texto de partida; *substitutio*, quando o signo é substituído por um outro signo mais ou menos equivalente, mas pertencendo a um código diferente; e *transmutatio*, quando todos os componentes iniciais são reproduzidos, mas numa ordem textual diferente. Eis o esquema, conforme a minha tradução:

Transmissão (canal)	Tipo de signo (código)	<i>Repetitio</i>	<i>Adiectio</i>	<i>Detractio</i>	<i>Substitutio</i>	<i>Transmutatio</i>
VISUAL	Verbal	...	...	...	...	...
	Não-verbal	...	...	...	...	...
ACÚSTICA	Verbal	...	...	...	...	...
	Não-verbal	...	...	...	...	...

Os espaços neste esquema foram deixados vazios devido a dificuldades terminológicas, uma vez que nem sempre dispomos de designações para cada transformação específica. Tendo em conta o tipo de transformações operadas

<sup>123</sup> Dirk Delabastita. "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*. 35:4 (1989), pp. 193-218.

<sup>124</sup> "Filme" é aqui utilizado no seu sentido mais geral, significando qualquer tipo de programa cinematográfico ou televisivo. Cf. *ibidem*, p. 195.

nos dois grandes modos de tradução audiovisual (dobragem e legendagem), poderemos, no entanto, começar a preencher o esquema acima da seguinte maneira:

Transmissão (canal)	Tipo de signo (código)	<i>Repetitio</i>	<i>Adiectio</i>	<i>Detractio</i>	<i>Substitutio</i>	<i>Transmutatio</i>
VISUAL	Verbal	...	Legendagem	...	...	...
	Não-verbal	...	...	...	Legendagem	...
ACÚSTICA	Verbal	...	...	...	Dobragem	...
	Não-verbal	...	...	...	...	...

Segundo Delabastita, a dobragem caracterizar-se-á pela substituição dos signos linguísticos do filme de partida; a legendagem, por seu lado, caracteriza-se pelo acrescento de novos signos visuais verbais (as legendas) ao filme de partida, mas também pela substituição de certos elementos visuais não-verbais (a parte do enquadramento que é coberta – ou mutilada – pelas legendas).

Do meu ponto de vista, este modelo de base semiótica tem a grande virtude de conseguir descrever, de forma sistemática, qualquer modo de tradução, incluído as formas híbridas, que misturam (por exemplo) elementos de legendagem com elementos de dobragem. Por outro lado, ele não consegue descrever os casos particulares; e as listas de questões apresentadas por Delabastita (ver abaixo), embora permitam uma descrição bastante completa das traduções existentes, não permitem o mesmo grau de abstracção formal.

Quanto às normas que gerem o trabalho de tradução, elas podem e devem ser deduzidas a partir da observação das traduções existentes; para tal, Delabastita apresenta uma série de perguntas que devem ser colocadas a essas traduções.

A lista de perguntas está dividida em quatro partes: aspectos gerais; questões que dizem respeito especificamente à dobragem; questões que dizem respeito especificamente à legendagem; e aspectos qualitativos gerais. Respondendo às perguntas da primeira parte, aspectos gerais, obtemos a seguinte descrição dos filmes do nosso *corpus*:

*A língua de partida é unicamente o inglês e a língua de chegada é o português, sem recurso a variantes regionais ou dialectais, apresentada através do recurso a legendas interlinguais fechadas, com o seu autor*

*identificado no final do filme. Diferentes cópias de cada filme (circuito de cinema, circuito de vídeo, exibição na televisão) têm normalmente traduções diferentes. Alguns elementos do texto de partida são eliminados. Em dois casos (um deles de forma mais clara) parecem ter sido utilizadas traduções intermediárias em livro e num outro caso uma tradução intermediária em legendas de filme (ver atrás, no ponto 3.4.5.).*

Vemos que esta descrição poderia ajustar-se à maioria dos filmes exibidos comercialmente em Portugal, com a possível excepção do recurso a versões intermediárias. As razões para esse recurso serão analisadas mais à frente.

Respondendo às questões que se dirigem especificamente à legendagem, podemos descrever estes filmes do seguinte modo:

*As legendas, exclusivamente em português, são bastante longas, atingindo um máximo de quarenta caracteres por legenda e com valores médios igualmente elevados (ver atrás, no ponto 3.4.1.). Foram eliminados marcadores fáticos e repetições, assim como alguma adjectivação inconsequente para o fluir da acção<sup>125</sup>, sendo que os restantes elementos foram traduzidos de forma a aproximarem-se dos padrões formais esperados num discurso de natureza literária (ver atrás, no ponto 3.4.3.).*

Quanto aos aspectos qualitativos gerais, obtemos uma descrição nestes termos:

*A sintaxe e o estilo das legendas, embora complexos, não adoptam características distintamente estrangeiras. A sintaxe aproximou-se do discurso em prosa, eliminando o verso do texto de partida. Os nomes próprios são, na sua maioria, mantidos na língua de partida, com a excepção dos nomes de alguns protagonistas, que se aproximam da ortografia portuguesa: Otelo, Desdémona, Ofélia (mas não Hamlet), Romeu, Julieta, Próspero. Estes nomes serão adoptados na sua variante portuguesa por estarem já canonizados nessas formas junto do público português, servindo portanto (à semelhança das marcas literárias na sintaxe e no léxico) para conformar o filme com as expectativas da audiência em relação a este tipo de filmes. Nesse sentido, as traduções já existentes das obras que deram origem a estes filmes, bem como*

---

<sup>125</sup> Um exemplo tirado do *Henrique V* traduzido para a RTP2: o rei dirige-se a Westmoreland chamando-lhe "My fair cousin", que é traduzido simplesmente por "Primo".

*a literatura portuguesa da mesma época, fornecem os modelos que o tradutor procura seguir, dentro dos condicionalismos e limites do seu trabalho.*

Depois deste primeiro conjunto de questões, Delabastita apresenta um segundo conjunto que pretende organizar as observações sistemáticas feitas e os dados obtidos a partir delas. Algumas dessas questões foram já respondidas anteriormente, mas duas delas parecem ser especialmente relevantes para o nosso *corpus*: que tipo de relação a cultura de chegada mantém com a cultura de partida e qual o estatuto cultural do género em causa.

Na medida em que as questões acima indicadas não permitem obter uma descrição deste *corpus* muito diferenciada de outros géneros de filmes legendados em Portugal (excepto no caso das marcas literárias no texto das legendas), estas duas últimas questões parecem ser especialmente produtivas para os filmes que aqui nos ocupam.

De facto, a cultura de chegada (a portuguesa) parece ter uma relação de dependência com a cultura de partida (a anglo-saxónica), como se vê pela omnipresença de modelos americanos e ingleses em vários domínios: na alimentação, no vestuário, na música, nas artes visuais, na programação televisiva e no cinema; trata-se claramente de uma relação com uma cultura dominante, que goza de grande prestígio na cultura de chegada, e que é, além do mais, representada pelo mais canónico dos seus escritores, William Shakespeare. De notar que Delabastita usa justamente o caso de peças de teatro shakespeariano filmadas como exemplo de um estatuto cultural especial, a merecer outro tipo de atenção por parte do tradutor (ver, a este respeito, o Capítulo 5).

Da última parte do artigo em causa, dedicada à *performance*, resulta a ideia de que os dados obtidos da descrição do nosso *corpus* deverão ser comparados com dados obtidos por estudos semelhantes noutros países, como forma de chegar a conclusões mais claras e abrangentes sobre a tradução deste género de filmes. A maioria dos tipos de pesquisa propostos (inventários nacionais e internacionais; estudos estatísticos de repertório; comparações internacionais entre versões diferentes de certos programas) deverão, assim, ser objecto de futuros trabalhos de âmbito mais alargado. Uma primeira abordagem, bastante esquemática, à última proposta concreta de



Delabastita, a comparação entre fontes escritas (na língua de partida e na língua de chegada) e os filmes nelas baseados (tanto na versão de partida como na versão traduzida), foi já iniciada no ponto 3.4.5. e será continuada no Capítulo 5.

#### 4.2. Olivier Goris, 1993<sup>126</sup>

O artigo de Olivier Goris debruça-se sobre a dobragem de filmes em França; todavia, pareceu-me pertinente referir esse estudo aqui porque o próprio autor faz um esforço para alargar as suas implicações à legendagem.

Goris refere a ausência de um esquema pré-existente para a análise de traduções audiovisuais (citando como única excepção o artigo de Dirk Delabastita que vimos em cima). Depois duma análise pormenorizada dum dado *corpus* de fragmentos fílmicos, Goris tenta determinar um conjunto de normas que, em princípio, vigorariam para todos os filmes dobrados em França. As três principais normas são a *Padronização Linguística* ("Linguistic Standardization"), a *Naturalização* ("Naturalization") e a *Explicitação* ("Explicitation"), todas elas ocorrendo também no caso da legendagem de filmes. Outras normas menos universais, a que Goris chama "Normas secundárias", são a preferência por substantivos singulares e estruturas frásicas simples e a conservação das características específicas do filme.

A padronização linguística é apresentada como sendo a redução dos traços característicos do discurso oral e da diferenciação social através do vocabulário (dialectos e idiolectos). Assim, o discurso dobrado tende a ser mais uniforme do que o discurso de partida. A padronização linguística tende a ser ainda mais forte na legendagem, desde logo porque se trata de uma tradução escrita que neutraliza estilisticamente o texto de partida; o tradutor, como diz Lambert, procura a estandardização da língua<sup>127</sup>.

A naturalização caracteriza-se por uma adaptação sociocultural da tradução, que se consubstancia na omissão ou transformação de elementos

---

<sup>126</sup> Olivier Goris. "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". *Target*. 5:2 (1993), pp. 169-190.

<sup>127</sup> "[...] le sous-titreur recherche la standardisation plutôt que l'idiosyncrasie." José Lambert. "La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international". *Target*. 1:2 (1989), p. 233.

determinados pelo contexto. Goris cita os seguintes exemplos: um filme feito na Flandres contém referências à rivalidade entre a Bélgica e a Holanda, referências essas que foram eliminadas da versão francesa; noutros filmes, as unidades de medida americanas foram substituídas pelo sistema métrico. A naturalização, assim, procura uma maior conformidade das versões dobradas com a cultura de chegada. Esta norma é menos frequente na legendagem.

A explicitação, por seu lado, aumenta o grau de redundância e coerência interna da mensagem fílmica, tornando mais precisas as expressões vagas ou equívocas, clarificando as ligações lógicas entre os vários elementos do filme e, muitas vezes, explicitando textualmente o conteúdo das imagens. Esta norma está, por isso, em consonância com a tese de Gideon Toury, segundo a qual as traduções tendem a transmitir informação mais explícita do que os respectivos originais<sup>128</sup>.

O que observamos nos filmes do nosso *corpus* é que estas normas parecem ser pouco operativas, desde logo por motivos de género (fílmico e literário) e de estatuto cultural: o filme baseado numa peça de teatro está mais dependente da palavra e menos da imagem<sup>129</sup>, pelo que o tradutor, quando confrontado com um conflito de sentidos entre o discurso visual e o discurso verbal, tende a neutralização do termo ambíguo ou para uma maior fidelidade em relação ao discurso verbal, ou seja, ao texto de partida. É o que vemos, por exemplo, no vocabulário relacionado com armas em *Romeu e Julieta*: naturalmente o texto shakespeariano nomeia diversos tipos de armas brancas (rapier, sword, dagger, longsword) mas o filme, devido à actualização operada sobre os cenários, transformou-as em armas de fogo, usando as designações originais como marcas de pistolas e metralhadoras e colocando uma evidente dificuldade à tradutora. Vejam-se estes dois exemplos da Cena Um do Primeiro Acto e as respectivas legendas (meus sublinhados):

<i>Texto no filme</i>	<i>Texto na legenda</i>
Part, fools. You know not what you do. Put up your <u>swords</u> .	Parem com isso, imprudentes! Não sabem o que fazem!

<sup>128</sup> Citado em Goris, op.cit., p. 183.

<sup>129</sup> Esta afirmação deve, obviamente, ser relativizada: quando digo que estes filmes dependem menos da imagem, afirmo-o por contraste com outros géneros de filmes; o discurso visual é mais autónomo em “Danças com Lobos” do que no “Romeu e Julieta”, mas isso não equivale a dizer que este último, enquanto filme, pode passar sem o discurso visual paralelamente ao discurso verbal. Evidentemente, a existência de numerosos filmes shakespearianos do tempo do cinema mudo só confirma isso mesmo.

	Guardem as <u>armas</u> !
Give me my <u>long sword</u> , ho!	Dá-me a minha <u>longsword</u> .



Legenda de “Romeu e Julieta”: a relação equívoca entre imagem e texto obriga a tradutora a procurar uma solução de compromisso.

No primeiro exemplo, o termo “swords” (espadas) equivale a um momento em que dois personagens empunham pistolas; a tradutora resolveu a dificuldade com um termo mais genérico, “armas”, que não o compromete terminologicamente. No segundo exemplo, o termo “long sword” (espada de lâmina comprida) designa uma espécie de

metralhadora ligeira, que está num suporte com o seu nome/marca por baixo e que é bem visível no enquadramento do filme. Neste caso, a tradutora optou por manter a designação inglesa, provavelmente porque a presença daquela inscrição no filme anula a ambiguidade imagem/texto.

Aquela relação ambivalente e potencialmente problemática com a imagem coloca em claro conflito as duas normas secundárias apresentadas por Olivier Goris: as legendas destes filmes não optam por estruturas frásicas simples justamente porque aderem às convenções do género filmico em causa; se um filme baseado numa peça de teatro se caracteriza por um discurso verbal mais elaborado, as legendas reflectem esse mesmo discurso.

#### 4.3. José Lambert / Dirk Delabastita, 1996<sup>130</sup>

Alguns anos após a publicação do artigo de Dirk Delabastita (ponto 4.1.), o mesmo autor retomou a questão com a colaboração de José Lambert, tendo essa colaboração dado origem a este artigo de 1996, desta vez com uma abrangência bem mais vasta, pondo em destaque muitas das questões que

<sup>130</sup> José Lambert e Dirk Delabastita. «La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels». Yves Gambier (ed.). Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp. 33-58.

tinham a ver com o enquadramento cultural da tradução e que eram apenas sugeridas nas listas de perguntas do artigo de 1989.

Partindo da mesma abordagem descritiva, os autores retomam o esquema de análise já reproduzido em 4.1. e fazem uma distinção essencial entre legendagem e dobragem, modos de tradução que podem ser descritos desta maneira:

- Legendagem: *repetitio* dos signos que constituem o original, mediante uma *substituição* parcial de signos visuais e não-verbais por signos visuais verbais.
- Dobragem: *repetitio* dos signos que constituem o original, salvo no caso dos signos acústicos e verbais, que sofrem uma *substituição*.

Esta abordagem semiótica permite, naturalmente, outras combinações entre as alterações sofridas pelos diversos canais e tipos de signos; a grande vantagem desta tipologia é, assim, permitir a descrição de outras formas de mediação linguística que caem fora desta oposição binária simplista, legendagem *ou* dobragem, quando as diversas operações se cruzam. Depois de referirem alguns aspectos a observar em cada tradução concreta (em tudo semelhantes às listas de Delabastita no artigo de 1989), os autores fazem esta importante ressalva: “Les options techniques (sémiotiques) sont intéressantes en et pour elles-mêmes, mais elles prennent tout leur sens dans un cadre culturel concret.”<sup>131</sup> É esse quadro cultural concreto que procuro analisar mais à frente, no Capítulo 5 deste trabalho. Por agora, importa reter que, segundo Lambert e Delabastita, a tradução surge enquadrada pelas complexas relações entre línguas e culturas na circulação global da informação e as suas características (começando, desde logo, pelo tipo de tradução escolhido) não são objectos *ex-nihilo*; são fruto dessas relações e de estratégias para lidar com as dificuldades por elas levantadas. Muitas dessas estratégias têm como resultado (ou como objectivo) definir um tipo de atitude dominante em relação à tradução, tendendo esta para a construção duma ilusão de não-tradução – como no caso da dobragem – ou, pelo contrário, sublinhando a coexistência de duas línguas e duas culturas – como no caso da legendagem.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 42.

Seja como for, todas as opções revelam escalas de valor colectivas em relação ao discurso do outro e, naturalmente, também em relação ao outro propriamente dito. Tendo em conta que a comunicação audiovisual é, cada vez mais, a forma de comunicação dominante no mundo, ela tem uma influência crescente sobre os comportamentos dos grupos sociais; neste sentido, a tradução audiovisual reflecte os comportamentos culturais através dos expedientes da língua mas, ao mesmo tempo, ajuda a redefinir esses mesmos comportamentos.

#### 4.4. Patrick Zabalbeascoa, 1996<sup>132</sup>

O ambicioso objectivo do artigo de Patrick Zabalbeascoa é “incorporar na reflexão sobre as traduções todos os factores que incidem de algum modo sobre elas”<sup>133</sup>. Ora, tendo em conta esta declaração de princípios extremamente abrangente, parece-me legítima a inclusão do texto em causa neste trabalho, apesar das observações de Zabalbeascoa incidirem principalmente sobre a dobragem (devido ao modo preferencial de tradução audiovisual em Espanha).

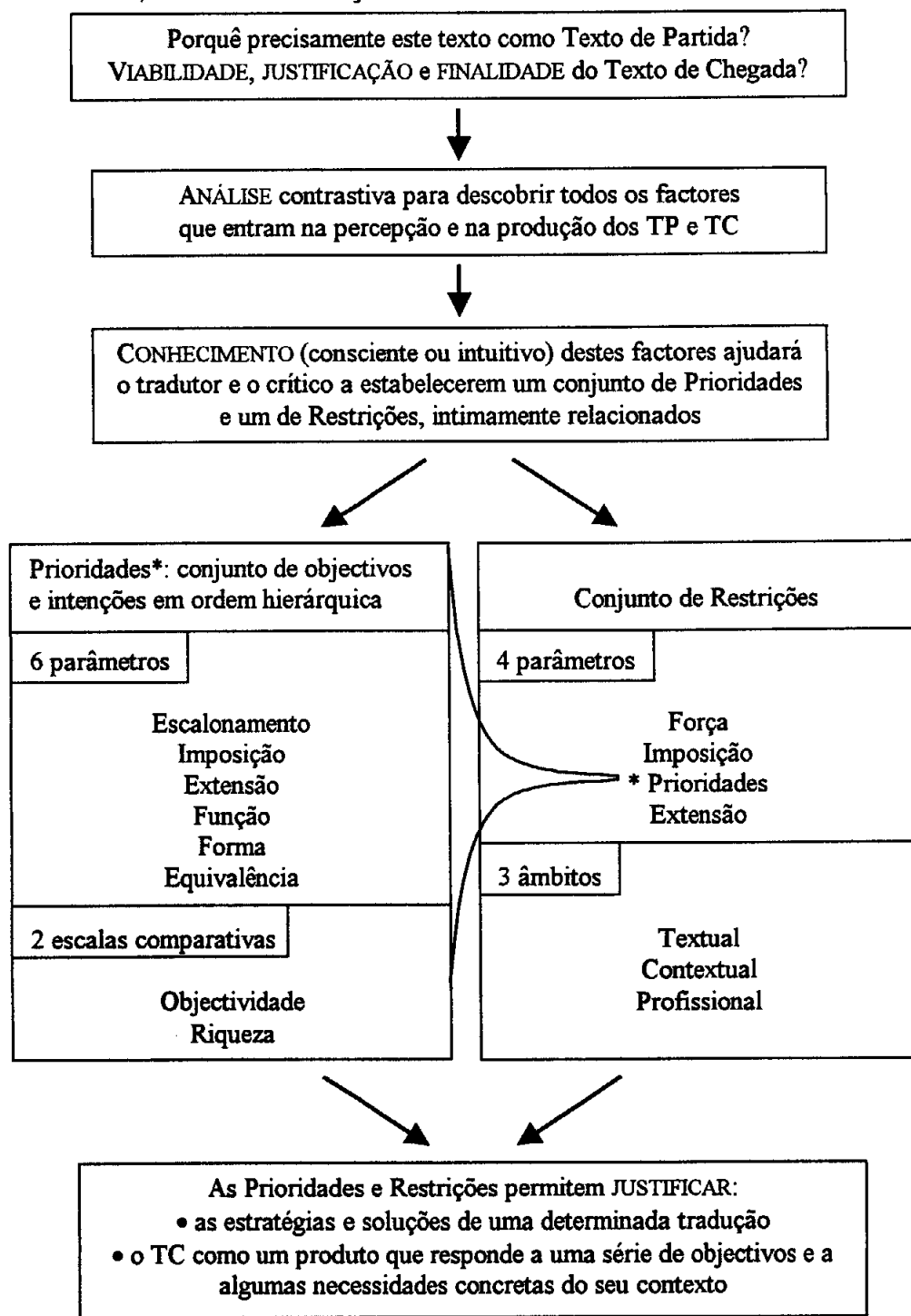
Depois duma apresentação preliminar sobre a noção de tradução e sobre as diferenças entre a dobragem e outros modos de tradução audiovisual (com destaque para a legendagem), o autor discute alguns conceitos básicos para entender o seu modelo, a que chama um modelo de *Prioridades e Restrições*. Segundo Zabalbeascoa, *Prioridades* são as características (elementos, aspectos ou funções) que se pretendem incluir num texto, podendo ser de diversas ordens: sociais, pessoais, profissionais, evangélicas, ideológicas, económicas, comunicativas, literárias, filológicas, estéticas, estilísticas, estruturais, cómicas, textuais, contextuais, de aceitabilidade, etc. Essas prioridades variam segundo diversos parâmetros, como o escalonamento (em castelhano, “rango”) ou a extensão. As *Restrições*, por outro lado, são os obstáculos e problemas que impedem a completa identidade entre o texto de partida e o texto de chegada. As prioridades, na medida em

---

<sup>132</sup> Patrick Zabalbeascoa. “La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas”. Purificación Nistal e José Gozalo (ed.). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1996, pp. 173-201.

que influenciam o peso relativo das outras prioridades, constituem elas próprias uma das restrições possíveis ao trabalho do tradutor. Perante a grande diversidade de possibilidades combinatórias em aberto, as soluções encontradas e as relações entre elas podem explicar-se pela existência duma hierarquia de prioridades e de restrições, específica para cada caso.

Eis o “Modelo ‘P-R’ para a análise e produção de traduções” de Patrick Zabalbeascoa, na minha tradução:



<sup>133</sup> Ibidem, p. 173. Minha tradução.

Segundo este modelo, a primeira questão a analisar prende-se com a selecção do texto de partida; no nosso caso concreto, essa questão está previamente resolvida e não depende do tradutor: o texto (o filme e respectivo guião) é-lhe entregue pela entidade contratante e a versão a traduzir está pré-determinada; caso se tratasse de uma tradução para edição em livro, o tradutor poderia talvez escolher a versão do texto de partida que mais lhe agradasse (Arden, Penguin, Oxford, etc.), mas aqui essa questão já foi resolvida pelo produtor do filme.

As respostas à segunda questão, os factores que condicionam a percepção e a produção dos textos de partida e de chegada, foram já apresentadas no Capítulo 2; algumas observações pertinentes a esse respeito serão igualmente feitas no Capítulo 5.

E chegamos assim à questão das prioridades e das restrições. Este modelo tem dificuldades, porque será difícil determinar com rigor, por exemplo, a função de determinada prioridade; mas parece-me operativo, na medida em que traz para a descrição de traduções uma escala de parâmetros observáveis. Assim, quando muitos autores falam duma oposição bi-polar de equivalência<sup>134</sup> ou não-equivalência entre um texto de partida e um texto de chegada, este modelo admite que a equivalência é apenas uma prioridade que podemos estudar para uma tradução; pode ter mais ou menos importância entre todas as prioridades, ser aplicável a um todo ou apenas a uma parte da tradução. Um tradutor pode procurar que haja equivalência ao nível da rima, mas não ao nível da divisão estrófica, por exemplo. Neste sentido, Zabalbeascoa diz que seria mais rigoroso falar de *equivalências*.

Segundo este modelo, o texto de chegada assume as suas características em resposta a uma série de necessidades e objectivos concretos: as legendas descritas no capítulo anterior têm aquela forma porque há determinadas restrições (o espaço disponível, as dificuldades linguísticas do texto de partida, o complexo cruzamento do discurso literário com o discurso fílmico) e prioridades (reter o máximo possível do texto de partida, aproximar o

---

<sup>134</sup> Zabalbeascoa define equivalência do seguinte modo: “La equivalencia así concebida se definiría como el resultado de intentar que el TM sea exactamente igual al TP en algún aspecto o eu contenga algún elemento que también se incluye en el TP.” Ibidem, p. 189.

discurso das legendas do modelo literário do filme) que interagem para obter aquele resultado.

#### 4.5. Henrik Gottlieb, 1997<sup>135</sup>

O artigo em causa lida essencialmente com a tradução de expressões idiomáticas na tradução audiovisual e na tradução escrita (literária), pelo que me referirei apenas à parte inicial do texto de Gottlieb, até ao momento em que ele caracteriza genericamente a legendagem. Depois dessa fase, o autor estuda as estratégias usadas para a tradução das expressões idiomáticas: *congruence, equivalence, correspondence, reduction, paraphrase, expansion, omission, compensation*<sup>136</sup>. Esta tipologia recorda-nos uma outra, também de Henrik Gottlieb, onde ele enumera as seguintes estratégias gerais usadas pelos tradutores<sup>137</sup>: *expansion, paraphrase, transfer, imitation, transcription, dislocation, condensation, decimation, deletion, resignation*. O problema com este tipo de enumeração, como muito bem nota Susanna Jaskanen, é que as categorias assim definidas e delimitadas podem, na sua concretização, surgir sobrepostas e difíceis de distinguir umas das outras<sup>138</sup>. Limitar-me-ei, assim, a referir a sua descrição da legendagem (Gottlieb 1997).

Gottlieb começa por estabelecer uma distinção semiótica geral entre o discurso de um livro e de um filme: os livros são *monossemióticos*, uma vez que o único canal que utilizam para a comunicação é o da palavra escrita, enquanto que os filmes são *polissemióticos*, porque comunicam através da conjugação de diversos canais (imagem, diálogo, músicas e efeitos sonoros)<sup>139</sup>.

---

<sup>135</sup> Henrik Gottlieb. "Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations". Anna Trosborg (ed.). *Text Typology and Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, pp. 309-338.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>137</sup> Henrik Gottlieb. "Subtitling - a New University Discipline". Cay Dollerup et al. (eds.). *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins, 1992, p. 166.

<sup>138</sup> Cf. Susanna Jaskanen. *On the inside track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of Reality Bites*. Helsinquia: Departamento de Inglês da Universidade de Helsinquia, S.d., p. 11.

<sup>139</sup> Uma primeira objecção que pode ser levantada a Gottlieb é que os livros, em rigor, nem sempre são tão monossemióticos como ele pretende: um livro com ilustrações, por exemplo, depende de pelo menos mais um canal semiótico. E, em casos extremos, um filme pode ser mais monossemiótico do que um livro, como por exemplo no filme "Branca de Neve", de João César Monteiro, em que uma voz narra a



Para além desta distinção, uma outra pode ser feita em relação ao estatuto físico do texto no momento da tradução: as traduções de originais monossemióticos surgem como entidades independentes (um romance russo em tradução para português é percebido como uma obra independente do original em língua russa), podendo por isso ser designadas como traduções *exclusivas*; enquanto que os textos audiovisuais polissemióticos, na medida em que retêm todos os elementos não-verbais do original (e, no caso da legendagem, até os elementos verbais), são traduções *inclusivas*.

Estas considerações levam Gottlieb a definir a legendagem do seguinte modo: é um tipo de tradução escrita, aditiva e síncrona, pertencente a um tipo de texto efêmero e polissemiótico<sup>140</sup>. Usando estas características da legendagem como parâmetros descritivos, ele distingue desta forma seis tipos de tradução<sup>141</sup>:

	<b>Forma</b> Escrita	<b>Papel</b> Aditivo	<b>Apresentação</b> Síncrona	<b>Recepção</b> Efêmera	<b>Composição</b> Polissemiótica
Legendagem	+	+	+	+	+
Dobragem	-	-	+	+	+
Tradução simultânea	-	-	-	+	-
Teatro traduzido	-	-	-	+	+
Tradução de banda desenhada	+	-	+	+	+
Tradução literária	+	-	-	-	-

Podemos, naturalmente, levantar algumas objecções a este quadro: a tradução de banda desenhada, por exemplo, pode ser considerada efêmera quando nos referimos aos *cartoons* de imprensa, mas esta forma de expressão parece ter atingido a sua maioria com a chamada "Graphic Novel", que tem vindo a merecer a atenção dos críticos literários em publicações como o *Jornal de Letras* ou em secções regulares nos jornais de referência como o *Diário de Notícias* ou o *Público*; e a tradução literária pode ter também um modo de

história sobre um fundo completamente negro. Como é evidente, este caso obriga-nos a colocar em dúvida a própria definição de filme.

<sup>140</sup> Cf. também o que foi dito a este respeito no ponto 2.1.

apresentação síncrono, quando se trata de edições bilingues (bastante frequentes na poesia).

Por outro lado, Gottlieb refere a *intra-textualidade* como tendo um peso bastante importante na legendagem, na medida em que, por um lado, os elementos semióticos não-verbais do filme podem ajudar o tradutor a resolver as dificuldades específicas de uma dada passagem e, por outro lado, o espectador tem acesso ao texto original e pode tirar as suas conclusões em relação à aceitabilidade da tradução. Mas essa mesma *intra-textualidade* é possível noutras situações, nomeadamente (e mais uma vez) nas edições bilingues de traduções literárias.

Apesar das objecções atrás referidas, a caracterização que Gottlieb faz da legendagem parece adequar-se também aos filmes do nosso *corpus*: todos eles têm efectivamente traduções escritas síncronas, acrescentadas ao texto de partida e que são recebidas de forma efémera, constituindo este conjunto um todo polissemiótico; mas é importante sublinhar que, lendo o seu quadro descritivo ao contrário, constatamos que ele não inclui qualquer parâmetro descritivo que permita dar conta da especificidade das legendas que estamos a estudar.

#### 4.6. Fotios Karamitroglou<sup>142</sup>

O texto de Fotios Karamitroglou parte da seguinte constatação: a actividade dos Estudos de Tradução, quando aplicada à tradução audiovisual, tem-se preocupado essencialmente com a descrição das diversas convenções em vigor nos diferentes países e não com a criação de novas regras, mas a construção da União Europeia obriga à adopção de práticas comuns, que permitam o funcionamento dos países participantes como um todo coerente. Nesse sentido, Karamitroglou propõe um conjunto de normas que deverão ser introduzidas de forma gradual, visando uma harmonização daquelas práticas de legendagem para televisão. Assim, e conforme sublinha o autor, o artigo

---

<sup>141</sup> Op. cit., p. 312. Minha tradução.

<sup>142</sup> Fotios Karamitroglou. "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe". <http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>, 14/02/2002.

parte da perspectiva descritiva (que é a nossa) e adopta uma perspectiva claramente prescritiva.

O conjunto de normas propostas está dividido em cinco secções, a saber: (1) objectivo geral; (2) parâmetro espacial//*layout*; (3) parâmetro temporal/duração; (4) pontuação e formato de letra; e (5) edição do texto de chegada.

O objectivo geral proposto é o seguinte: a produção e concepção das legendas televisivas deve permitir que o espectador aprecie e compreenda ao máximo o filme, maximizando a legibilidade do texto que lhe é adicionado.

Quanto ao segundo ponto, o parâmetro espacial, as normas previstas por Karamitroglou incluem a posição no écran, o número de linhas e de caracteres, os tipos de letra mais recomendáveis e a cor dessas letras. Segundo este modelo, as legendas devem conter um máximo de duas linhas de até 35 caracteres, centradas na parte inferior do écran para a maioria das situações e alinhadas à esquerda quando o discurso de duas personagens distintas surge em simultâneo; devem recorrer a tipos de letra visualmente simples; cada carácter deve ser branco não-brilhante e, preferencialmente, inserido sobre uma caixa cinzenta translúcida, que realce o formato das palavras e evite a dispersão visual provocada por um fundo mais variável.

As legendas estudadas no Capítulo anterior estão de acordo com a maioria dessas normas, com três excepções: em primeiro lugar, vimos que algumas legendas ultrapassam o limite de 35 caracteres por linha, chegando a ter 39 (ver ponto 3.4.1.). Depois, temos duas outras excepções que, por sua vez, estão de acordo com as convenções dominantes em Portugal: as legendas não são alinhadas à esquerda quando há dois falantes no mesmo écran e são impressas directamente sobre a imagem do filme. Por vezes ainda, os caracteres são amarelos, mas a cor dominante é o branco.

Quanto ao parâmetro temporal, Karamitroglou prevê que legendas de duas linhas com 14 a 16 palavras devem estar visíveis no écran durante cerca de 6 segundos e uma legenda simples com sete ou oito palavras apenas 3½ segundos; uma legenda simples com apenas uma palavra não pode estar visível menos de 1½ segundo. O não cumprimento destes tempos perturba a apreensão do conteúdo da legenda, uma vez que menos tempo do que o estimado não permite a leitura completa e mais tempo levaria a uma releitura

automática do texto, e podemos ver que os filmes do nosso *corpus* cumprem, na sua maioria, estes limites temporais (ver ponto 3.4.6.).

Quanto aos tempos de entrada e de saída das legendas, Karamitroglou determina que estas surjam no écran  $\frac{1}{4}$  de segundo depois do início da frase e desapareçam  $\frac{1}{2}$  segundo depois do final da frase, sendo que todas as legendas devem ter no mínimo  $\frac{1}{4}$  de segundo entre si.

A pontuação (4) deve dar ao cérebro do espectador indicações sobre o estado da legenda, permitindo-lhe decidir se deve continuar a prestar atenção ao texto ou se pode concentrar-se na parte visual; assim, sugere-se que as reticências sejam usadas sempre que uma frase continua na legenda seguinte ou é a continuação da legenda anterior e que o ponto final seja utilizado para assinalar o final da frase numa legenda. Os travessões devem ser utilizados para assinalar o discurso simultâneo de duas personagens; os pontos de interrogação e de exclamação devem ser usados como em textos impressos; os parêntesis, parêntesis rectos e aspas devem igualmente ser usados como nos textos impressos, mas com parcimónia, porque também nesses textos impresso o seu uso é mais restrito. Quanto à vírgula, dois pontos e ponto e vírgula, estes devem ser usados como nos textos impressos mas não devem servir para terminar uma legenda, porque a transição para a legenda seguinte será necessariamente mais longa do que o cérebro espera perante aqueles sinais de pontuação. No caso dos filmes do nosso *corpus*, vemos que estas regras são normalmente seguidas, mas impõe-se fazer aqui três reparos: em primeiro lugar, as reticências são usadas apenas para transmitirem pausas expressivas no discurso, como no caso do monólogo de Hamlet, mas não para todas as frases que se prolongam para a legenda seguinte (desde logo porque isso seria impossível, dado o enormíssimo número de frases nessas circunstâncias); em segundo lugar, o travessão/hífen é também utilizado para translinear palavras, embora essa modalidade não esteja sequer prevista no modelo de Fotios Karamitroglou; e em terceiro lugar, em claro desacordo com esse modelo, as vírgulas são utilizadas para terminar muitas legendas (veja-se, apenas a título de exemplo, a primeira frase de *Otelo*).

Quanto ao formato das letras, o uso do itálico e das maiúsculas está conforme o uso em textos impressos, enquanto que o negrito (*bold*) e o

sublinhado não são permitidos na legendagem. As legendas estudadas estão de acordo com estes parâmetros.

No que diz respeito ao quinto ponto, a edição do texto de chegada, Karamitroglou discute diversas questões importantes: quanto à divisão das legendas em duas linhas, a sua abordagem, embora mais sintáctica do que a de Stephen Smith (cf. ponto 2.3., atrás), resulta no mesmo tipo de divisão; o autor defende ainda que quando uma legenda tem duas linhas, estas devem, tanto quanto possível, ter comprimentos semelhantes. Uma outra questão essencial é a omissão ou transformação de alguns elementos frásicos: segundo Karamitroglou, podem ser omitidas expressões com uma função eminentemente fática (“well...”, “you know”), construções tautológicas (“super extra”) e expressões curtas de resposta (“yes”, “thanks”); as estruturas sintácticas mais complexas (como a passiva, por exemplo) devem ser simplificadas sempre que isso não altera a carga semântica, pragmática e estilística do original.

Como já vimos no capítulo anterior, as legendas que temos estado a estudar não parecem ater-se a este tipo de considerações; vejam-se os exemplos seguintes, tirados de *Os Livros de Próspero*:

	<i>Texto no filme</i>	<i>Texto na legenda</i>	
a)	No harm. I have done nothing but in care of thee, of thee, my dear one, thee, my daughter, who art ignorant of what thou art, nought knowing of whence I am, nor that I am more better than Prospero, master of a full poor cell, and thy no greater father.	Nada de mal...	15 c.
		Nada fiz que não fosse por ti,	30 c.
		por ti, minha querida,	22 c.
		por ti, minha filha,	20 c.
		que ignoras quem és,	20 c.
		nada sabendo de onde vim,	25 c.
b)	The direful spectacle of the wreck, which touch'd the very virtue of compassion in thee, I have with such provision in mine art so safely ordered that there is no soul - no, not so much perdition as an hair betid to	O terrível naufrágio a que assististe e que tanto te confrangeu	37 c. 25 c.
		foi preparado cautelosamente	28 c.
		por meio das minhas artes	25 c.

any creature in the vessel which thou heard'st cry, which thou saw'st sink.	para que não se perdesse	24 c.
	uma única alma ou um só cabelo	30 c.
	de nenhuma das criaturas que ouviste gritar e que viste afogar-se.	32 c.
		35 c.

No exemplo a), vemos dois sinais de pontuação cujo uso diverge das normas propostas por este modelo: as reticências da primeira legenda não conduzem a uma frase que seja a sua continuação lógica (e que, segundo Karamitroglou, teria que começar igualmente por reticências); e há quatro legendas que terminam com uma vírgula. Além disso, temos uma repetição que não foi omitida (“por ti, minha querida, // por ti, minha filha”), legendas bastante longas (uma delas próxima do limite máximo, com 32 caracteres) e legendas com extensões muito diversas. No exemplo b), temos legendas bastante longas, incluindo uma linha com o limite de caracteres previsto (35) e outra que ultrapassa mesmo esse limite (37 caracteres); uma estrutura frásica excepcionalmente complexa, traduzindo-se numa frase que se estende por quatro legendas de duas linhas cada; e um caso de translineação.

Um outro exemplo ainda, este do *Henrique V* editado em vídeo:

<i>Texto no filme</i>	<i>Texto na legenda</i>	
Where is the king?	O Rei?	6 c.
	- Vai assistir à batalha.	25 c.
The king himself is rode to view their battle.	São 60.000.	11 c.
Of fighting men they have full three score thousand.	5 para 1 e todos repousados.	28 c.
	Grande desvantagem!	19 c.
There's five to one; besides, they all are fresh.	Se aqui tivéssemos dez mil dos homens	37 c.
'Tis a fearful odds.	que hoje não trabalham em Inglaterra!	25 c. 11 c.
O that we now had here but one ten thousand of those men in England that do no work to-day!	Quem o deseja?	14 c.
	Meu primo Westmoreland?	23 c.
What's he that wishes so? My cousin Westmoreland? No, my fair cousin: if we are mark'd to die, we are enough to do our country loss; and if to live, the	Não, primo. Se o nosso destino é morrer,	30 c. 9 c.
	basta que a pátria nos perca	28 c.

fewer men, the greater share of honour.	a nós.	6 c.
	Se vivermos, quantos menos formos,	26 c.
		7 c.
	maior o quinhão de glória.	26 c.

Também neste caso temos legendas bastante desequilibradas, com linhas duplas de extensão ainda mais desigual do que nos exemplos anteriores, e dois exemplos de legendas que terminam com vírgulas; e ainda uma legenda com duas falas de personagens distintas, em que uma é introduzida por um travessão e a outra não. As diferenças em relação ao modelo proposto por Karamitroglou parecem evidentes.

#### 4.7. Titelbild<sup>143</sup>

O “Código de boas práticas de legendagem”, proposto pela empresa alemã Titelbild, dirige-se à prática da legendagem e pretende harmonizar a sua produção, estabelecendo normas comuns para todos os profissionais que colaboram com a empresa, muitas vezes de diferentes nacionalidades. Na medida em que este código é subscrito pela ESIST – European Association for Studies in Screen Translation, ele adquire relevância e aplicabilidade não apenas para uma entidade comercial, mas antes para toda uma prática tradutológica em geral.

As normas propostas estão próximas das de Fotios Karamitroglou (ponto 4.6.), embora não sejam igualmente exaustivas. O código está dividido em duas partes, uma delas dedicada à tradução e *spotting*<sup>144</sup> das legendas e a outra aos aspectos técnicos, e inclui ainda em anexo o perfil ideal de quem deseja iniciar-se na profissão.

Na primeira parte (tradução e *spotting*), sublinha-se que a legenda deve conter unidades semânticas simples e coerentes, fazendo corresponder sempre que possível uma frase a apenas uma legenda [normas 4, 6 e 7]; a linguagem utilizada deve ser gramaticalmente correcta, uma vez que as

<sup>143</sup> Titelbild. “Code of Good Subtitling Practice”. [<http://www.titelbild.de/en>], 24/09/2001.

<sup>144</sup> *Spotting* é definido, em nota do próprio código, como sendo o procedimento usado para definir os tempos de entrada e de saída de uma legenda no filme.

legendas funcionam como modelos de literacia [norma 9]; as repetições de nomes e expressões correntes podem ser omitidas, mas o resultado final deve ser coerente [normas 5 e 13]; a sucessão das legendas no écran deve respeitar o ritmo do filme, mas também o ritmo de leitura do espectador [normas 14, 15, 16 e 17]; nenhuma legenda deve surgir no écran durante menos de um segundo ou mais de sete [norma 18], sendo que se deve guardar um intervalo mínimo de quatro fotogramas entre cada legenda [norma 19]; as legendas devem ter um máximo de duas linhas [norma 20] e a linha superior deve, se possível, ser mais curta para manter livre a maior parte da imagem [norma 21]; o tradutor deve ser identificado no final do filme ou, no caso da ficha técnica estar no início, junto da identificação do argumentista [norma 25]; e o ano da produção das legendas e o seu *copyright* devem ser exibidos no final do filme [norma 26].

Na segunda parte (aspectos técnicos), refere-se a importância da legibilidade do tipo e formato de letra escolhido [norma 1], que pode ser destacada com uma caixa sombreada ou semi-transparente [norma 3]; as legendas devem ser posicionadas de forma consistente ao longo do filme (em princípio, centradas no cinema e alinhadas à esquerda ou centradas para televisão e vídeo) [norma 2]; o número de caracteres por linha deve ser compatível com o sistema de legendagem adoptado e ser visível em qualquer écran [norma 4].

Podemos ver que estas normas são bastante semelhantes às propostas por Fotios Karamitroglou, com apenas algumas diferenças de pormenor (seis segundos é o máximo de tempo que Karamitroglou permite a uma legenda; a *Titelbild* prevê sete). No caso dos filmes do nosso *corpus*, vemos que estes se adequam às normas mais formais aqui propostas, mas que se afastam delas ao nível da complexidade frásica: tal como vimos no capítulo anterior, as legendas estudadas não se limitam a unidades frásicas simples, ocupando múltiplas legendas consecutivas e não apenas uma por frase.



## 5. Questões levantadas pelo *corpus*

A especificidade das legendas estudadas atrás leva-nos a constatar algumas limitações nos instrumentos de análise vistos no ponto 4, em relação ao nosso *corpus* – sendo normas gerais, elas não prevêm os desvios observados neste tipo de legendas, que são condicionadas pelo próprio sub-gênero cinematográfico a que pertencem.

Esses desvios traduzem-se em legendas mais extensas, com uma sintaxe mais complexa e com um léxico de características vincadamente literárias ou arcaizantes. Dado que estas características se mantêm, de forma consistente, nos diversos casos observados, isso faz-nos pensar na existência de normas específicas para este tipo de filmes, normas que os modelos descritivos para este tipo de tradução deverão contemplar.

### 5.1. Expectativas do espectador e do tradutor como condicionantes do trabalho de legendagem

Tendo assinalado aquelas diferenças, importa compreender por que razão elas ocorrem. Assim, deveremos ter em conta duas atitudes em relação a esses filmes e essas traduções: por um lado, a atitude do público esperado do filme e da legenda, público que terá, tendencialmente, um perfil especial (reconhece o nome de Shakespeare e os títulos das suas obras, espera encontrar determinadas características linguísticas numa obra ligada a um autor canónico); por outro lado, a atitude das empresas de tradução e dos tradutores em relação a esses autores (ver adiante). A questão essencial aqui, segundo me parece, prende-se com as expectativas que o tradutor e o público têm em relação a estas obras: Shakespeare, sob qualquer forma, mesmo as



Cartoon publicado no jornal Financial Times de 29/05/2000. Os editores não consideraram necessária qualquer explicação adicional para possibilitar a compreensão desta referência à obra de Shakespeare.

menos elitistas (cinema comercial, banda desenhada, música popular), tem o estatuto de objecto cultural de elite e esse estatuto excepcional é-lhe reconhecido por todos os intervenientes do processo, a ponto de condicionar o resultado desse mesmo processo. Já aludi a esta mesma questão atrás, no ponto 3.4.4.

Iuri Lotman, discutindo a formação de cânones literários, escreve o seguinte:

“The corpus of names and texts included in literature, and selected in accordance with specific theoretical conceptions, later becomes canonized through the composition of reference books, encyclopedias and readers, and thereby penetrates the consciousness of the reading public.”<sup>145</sup>

Também em Portugal o nome de Shakespeare é divulgado, através de numerosas traduções e encenações dos seus textos dramáticos; vejamo-nos, a esse respeito, o número 14 da revista Adágio<sup>146</sup>, todo ele dedicado àquele autor, e as actas do Colóquio sobre Shakespeare<sup>147</sup>. Neste último volume, Maria Madalena de Azeredo Perdigão fala mesmo de “estudos shakespearianos em Portugal”, disciplina que, a existir, conta já com um modelo programático<sup>148</sup> e abundante bibliografia<sup>149</sup>.

Poderíamos ainda alargar o processo de que fala Lotman, através do qual um nome penetra na consciência do público, estendendo-o a todos os meios de comunicação social e de divulgação de informação que existem actualmente: paralelamente às edições literárias e meta-literárias, às encenações teatrais e às adaptações cinematográficas<sup>150</sup>, Shakespeare é uma

---

<sup>145</sup> Iuri Lotman. “The content and structure of the concept of ‘Literature’”. PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1 (1976), p. 345.

<sup>146</sup> AAVV. Adágio. 14 (Julho/Setembro 1994).

<sup>147</sup> João Almeida Flor (coord.). Colóquio sobre Shakespeare. Lisboa: Gulbenkian / ACARTE, 1990.

<sup>148</sup> Cf. Maria Helena Seródio. Estudos Shakespearianos (Programa, Métodos e Conteúdos) [Relatório de Provas de Agregação]. Lisboa: S.n., 1994.

<sup>149</sup> Cf. Shakespeariana Portuguesa – Catálogo. Lisboa: Instituto Britânico em Portugal, 1964. A exposição que deu origem a este catálogo incluía 327 espécies bibliográficas, das quais 146 eram estudos e artigos. Desde aquela data, têm surgido inúmeros novos estudos sobre Shakespeare, principalmente em publicações académicas, e está em curso a edição (editora Campo das Letras) da obra completa em novas traduções, todas elas da responsabilidade de reputados especialistas.

<sup>150</sup> Sublinhe-se que grande parte dos filmes shakespearianos teve estreia comercial, exibição na televisão e/ou edição em vídeo em Portugal; além disso, os filmes baseados em obras de Shakespeare foram objecto dum ciclo na Cinemateca Portuguesa, em Abril de 1990. Cf. Frederico Lourenço et alli. Shakespeare no cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.

presença assídua na Internet<sup>151</sup>, na publicidade, na banda desenhada, na música, na televisão<sup>152</sup> e na imprensa escrita. Desta forma, o seu nome, a sua imagem e as suas personagens deixam de ser conhecidos apenas do público leitor e tornam-se imediatamente identificáveis para o público em geral.

É inegável que Shakespeare é um nome familiar, com um estatuto reservado a apenas alguns autores de excepção: podemos legitimamente esperar que o nome de Shakespeare, como os de Camões ou Fernando Pessoa no espaço restrito da língua portuguesa, seja reconhecido pelo espectador médio, mesmo que este nunca tenha contactado directamente com a sua obra<sup>153</sup>.

O filme *A Paixão de Shakespeare* [*Shakespeare In Love*, John Madden, EUA, 1998] pressupõe necessariamente que o espectador adolescente e não especializado (o público-alvo preferencial do filme) saiba pelo menos que Shakespeare foi dramaturgo e poeta e que reconheça alguns títulos e personagens (principalmente Romeu e Julieta), de modo a interpretar correctamente as peripécias do filme e completar os fios narrativos sugeridos; o enorme sucesso comercial deste filme em Portugal sugere que o público português consegue fazê-lo. Naturalmente, cada espectador vê um filme diferente, conforme o seu grau de familiaridade com o autor e o seu contexto, mas sem esse conhecimento básico pressuposto, o sentido perder-se-ia parcial ou totalmente para a maioria dos espectadores.

O conhecimento de que falo é aquele que foi estudado por Lawrence Levine na sua obra Highbrow / Lowbrow, principalmente no primeiro capítulo,

---

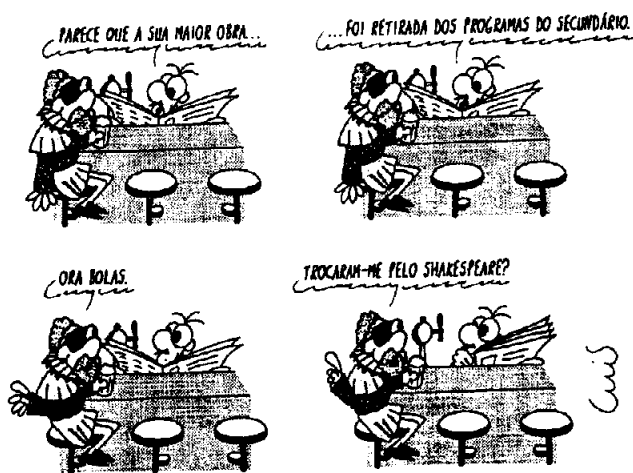
<sup>151</sup> Como ponto de partida, consulte-se por exemplo o *site* do programa Sh:in:E (Shakespeare In Europe), da Universidade de Basileia, disponível em <http://www.unibas.ch/shine/home.html>. Uma breve pesquisa num motor de busca facilmente encontra inúmeras páginas sobre o autor. A título de exemplo, uma pesquisa pelo termo “Shakespeare” no motor de busca Altavista, restrita apenas a páginas em língua portuguesa, revela 6474 indicações.

<sup>152</sup> Além da exibição de muitos filmes também exibidos no circuito comercial, a televisão portuguesa emitiu igualmente gravações de diversas produções estritamente teatrais, tanto portuguesas como de importação. Veja-se, a este respeito, o artigo de Jorge Leitão Ramos, “O reportório e o audiovisual”. In *Vértice*. 62 (Setembro-Outubro 1994), pp. 8-14. É igualmente significativo que Shakespeare tenha sido objecto de noites temáticas na RTP2 (“Cinco noites, cinco filmes”); o único outro escritor a merecer essa atenção foi Edgar Allan Poe – ver, a este respeito, António Reis. Edgar Allan Poe. [Porto]: Fantaspporto, S.d.

<sup>153</sup> Cf. os artigos de imprensa no Anexo 8.12. Uma notícia com o nome de Shakespeare é sempre publicável, mesmo que não tenha qualquer relação directa com a obra do poeta. Isso é válido para Portugal e para outros países, tanto na imprensa de referência como nas publicações mais generalistas.

“William Shakespeare in America”<sup>154</sup>. No romance Huckleberry Finn, de Mark Twain, um grupo de rapazes decide juntar algum dinheiro representando cenas de “Romeu e Julieta” e de “Ricardo III”. Como diz Levine, o simples facto de a representação de Shakespeare ser vista como potencialmente lucrativa nas pequenas cidades do rio Mississippi que servem de cenário ao romance é já suficientemente revelador; e, além disso, o texto declamado pelos personagens só muito remotamente se aproxima do texto das peças (o monólogo de Hamlet declamado por um dos rapazes começa com realmente “to be or not to be”, mas os versos seguintes são uma colagem de palavras que poderiam corresponder aos versos de um poeta isabelino), o que mostra que Twain confiava nos seus leitores para fazerem a comparação com o texto de Shakespeare, completarem a informação insuficiente e apreciarem a ironia da situação<sup>155</sup>.

De forma análoga, David Brin, no seu romance The Postman, coloca a sua personagem central a declamar passagens de Shakespeare num cenário pós-apocalíptico; as passagens que ela declama são fragmentárias e, muitas vezes, meras reconstituições aproximadas daquilo que seria o texto de Shakespeare, mas os sobreviventes que assistem aos espectáculos reconhecem essas reconstituições como



Cartoon de Luís Afonso publicado no jornal “Público” de 11/08/2001. Shakespeare é suficientemente conhecido do público para ser apresentado como uma alternativa para Camões.

correspondendo a “Macbeth”, mesmo quando o nome do autor não é explicitamente referido. E no que se refere a Portugal, já Almeida Garrett, nas Viagens na minha terra (cap. XI), se refere a Yorick e a “el-rei da Dinamarca”

<sup>154</sup> Lawrence W. Levine. Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge, London: Harvard University Press, 1988.

<sup>155</sup> Cf. *ibidem*, p. 13.

sem sentir necessidade de nomear explicitamente a tragédia “Hamlet” ou o nome do seu autor nessa passagem<sup>156</sup>.

Falei atrás das expectativas do espectador diante dum filme que ostenta o honroso nome de Shakespeare. Mas parece igualmente que também os tradutores partem com as suas próprias expectativas para a tradução duma tal obra.

Segundo a Routledge Encyclopedia of Translation Studies<sup>157</sup>, Shakespeare é frequentemente utilizado como “pedra de toque” dos estudos na área da tradução, justamente devido à sua centralidade canónica na nossa cultura ocidental e apesar das dificuldades específicas que levanta.

O americano Abe Mark Nornes escreveu o seguinte na revista “Film Quarterly”: “Now for most translators, Shakespeare's words provide their most daunting task [...]”<sup>158</sup>. Ao reconhecerem a dificuldade da tarefa, as entidades envolvidas no processo de legendagem (ou de dobragem) reconhecem também a necessidade de seleccionarem tradutores com aptidões específicas.

No questionário que enviei às empresas de tradução, uma das perguntas era a seguinte:

*“No caso de filmes baseados em obras de grandes autores (Shakespeare, Rostand, Oscar Wilde, Hemingway, Jane Austen, etc.), o tradutor seleccionado deve ter algum perfil especial?”*

Em resposta a esta pergunta, Cristina Bettencourt, da empresa Cristbet, responde que “Escolhem-se as pessoas mais competentes [...]”. A resposta da empresa Solegendas destaca algumas das aptidões do tradutor, que lhe conferirão essa maior competência: “Claro. Terá de ser mais experiente do que a maioria, gostar de literatura, escrever excepcionalmente bem.” E a resposta da empresa Sintagma é bastante semelhante nas exigências que faz aos tradutores, acrescentando informação sobre o modo de lidar com as lacunas dos mesmos: “Claro. Experiência e conhecimento da obra desses autores. Caso não haja um tradutor com esse perfil, convém haver tempo para o

---

<sup>156</sup> O nome de Shakespeare surge apenas, de forma explícita, nos capítulos VII e XXVI.

<sup>157</sup> Mona Baker (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London, New York: Routledge, 2000, p. 222.

<sup>158</sup> Abe Mark Nornes. “For an Abusive Subtitling. (subtitles of motion pictures)”. Film Quarterly. (Spring 1999).

tradutor estudar um pouco. Caso não haja tempo (o que é frequente) há que apostar no bom senso e imaginação.”

A mesma pergunta foi igualmente colocada a um responsável do departamento encarregue do tratamento de programas estrangeiros na TVI. A resposta, embora mais vaga, parece apontar igualmente na direcção do tradutor com um perfil especial:

“Sim, não só no caso de Clássicos ou *Blockbusters*, há filmes que pelas suas características são distribuídos a tradutores que julgamos terem um estilo de tradução que melhor se adequa aos mesmos.”

Posto isto, há uma pergunta que se impõe: se, de facto, estes filmes impõem a escolha de um tradutor especial (“o mais competente”), por que razão isso acontece?

O responsável pela legendagem da TVI coloca ao mesmo nível os clássicos e os *blockbusters* (filmes com grande sucesso comercial). Mas nem todos os filmes baseados em obras de Shakespeare são grandes sucessos de bilheteira, pelo que a responsabilidade pela necessidade duma tal selecção dos tradutores deve ser atribuída mais a Shakespeare do que ao filme.

De facto, a tradução de Shakespeare, seja ela para livro, para o palco ou para o cinema, exige uma atenção muito especial devido à multiplicidade de problemas que levanta: “A variedade de problemas técnicos com que o tradutor de Shakespeare se pode confrontar é admirável, incluindo as inúmeras armadilhas textuais, as alusões culturais obscuras, os arcaísmos e neologismos ousados de Shakespeare, a sua utilização contrastante de palavras de origem anglo-saxónica e românica, o uso de imagens rústicas, de metáforas misturadas e de imagens reiteradas, as repetições de palavras-chave temáticas, as personificações (as quais, em certas línguas, podem conduzir a contradições entre o género natural e o género gramatical), os trocadilhos, ambiguidades e inadequações de Shakespeare, o seu jogo com pronomes pessoais começados por *y-* e *th-*, a sua gramática elíptica e densidade geral da expressão, os seus padrões iâmbicos flexíveis (não reproduzíveis facilmente em certos sistemas prosódicos), a musicalidade do seu verso, a presença de sinais dramáticos dirigidos à representação e

contidos no texto, etc.”<sup>159</sup> Todas estes aspectos, associados à distância temporal, tornam o trabalho do tradutor bastante difícil.

Jorge de Sena, num comentário ao filme *Otelo*, de Orson Welles [*Othello*, EUA/França, 1951], diz que “Shakespeare não é redutível ao argumento das peças, às teses que as peças desenvolvam, às situações dramáticas ou cómicas que os textos contenham” e que “[...] as situações dramáticas, essas, estão intimamente ligadas ao que as personagens dizem, e muitas delas são, única e exclusivamente, o que as personagens vão dizendo”<sup>160</sup>. Assim sendo, uma vez que as palavras de Shakespeare são mais importantes do que o próprio enredo, elas exigem uma tradução especialmente cuidada, independentemente do seu veículo de transmissão; o público português só poderá apreciar verdadeiramente o texto shakespeariano vertido em filme desde que este “seja servido por uma tradução (neste caso as legendas) não direi esplendidamente poética, mas equilibradamente fiel [...]”<sup>161</sup>.

Em face destas recomendações, o conflito é inevitável. Anthony Burgess sublinha a diferença fundamental de perspectiva entre a arte cinematográfica e o teatro shakespeariano:

“Dans un film, ce que nous voyons est plus important que ce que nous entendons [...] Pour Shakespeare, les mots sont tout [...]”<sup>162</sup>.

Nos filmes que aqui nos ocupam, onde estas duas vertentes se cruzam, o tradutor é obrigado a fazer uma opção: por um lado, existem as normas que determinam os mecanismos de produção das legendas (todas as legendas, cf. ponto 2.3); por outro lado, complementando essas normas e, muitas vezes, entrando directamente em conflito com elas, existem as normas que regulam as expectativas dos espectadores em relação a um texto literário canónico. É aqui que ele tem de fazer as suas opções mais difíceis, pois as legendas exigem cortes, redução do volume do texto, mas a maioria dos espectadores espera uma certa dose de reverência por parte do tradutor em relação a esse mesmo texto.

---

<sup>159</sup> Dirk Delabastita. “A tradução de Shakespeare: uma visão geral dos problemas e perspectivas”. *Adágio*. 28/29 (Janeiro-Maio 2001), pp. 101-102.

<sup>160</sup> Jorge de Sena. *Sobre Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988, pp. 165-166.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>162</sup> Anthony Burgess, “Chapitre Shakespeare”, in *Magazine littéraire*. 393 (Décembre 2000), p. 34.

Quanto àqueles cortes, importa dizer que eles são inevitáveis devido à natureza da tradução audiovisual (legendagem ou dobragem), mas não ocorrem apenas neste processo; também na tradução para o palco podem ser feitos cortes, tanto devido à leitura que o encenador quer mostrar do texto como devido a constrangimentos temporais<sup>163</sup>. Trata-se aqui da questão tão bem enunciada por Jorge Díaz Cintas: a “simplificação física” da legendagem é evidente e natural, derivando dos constrangimentos inescapáveis a que essa prática está sujeita; mas a “simplificação retórica” é sempre censurável<sup>164</sup>. E ela é censurável, acrescento eu, porque contraria uma percepção comum à maioria dos espectadores: Shakespeare é um autor clássico, faz parte do cânone da grande literatura, e as legendas deverão necessariamente seguir as já citadas exigências de Jorge de Sena e respeitar esse carácter literário.

No que diz respeito à reverência por parte do tradutor, ela advém naturalmente da posição que Shakespeare ocupa. Carlos Porto afirma que “Representar Shakespeare representa (ainda) uma espécie de atestado da maioria de um actor (atriz), de um(a) encenador(a), de um grupo, de um povo teatral.”<sup>165</sup> Acrescentaria eu que traduzir Shakespeare representará igualmente a maioria de um(a) tradutor(a); veja-se o facto, sem dúvida significativo, de um rei português (D. Luís) ter traduzido algumas peças daquele dramaturgo, ou o grande número de escritores que fizeram o mesmo: entre outros, António Feliciano de Castilho, Bulhão Pato, João Gaspar Simões, Luiz Francisco Rebelo, Gastão Cruz ou Sophia de Mello Breyner Andresen; e Fernando Pessoa, embora aparentemente não tenha concluído qualquer tradução de Shakespeare, alude em vários escritos à sua intenção de fazê-lo<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> “As everybody knows, any commercial production of *Hamlet* must keep performance time within reasonable bounds by making more or less significant cuts [...]”. In João Ferreira Duarte. “To Play or not to Play Wordplay: *Hamlet* in Portugal, 1887”. Teresa Seruya (org.). Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a história da literatura portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001, p. 141.

<sup>164</sup> As expressões usadas pelo autor são “simplificación física” e “simplificación retórica”. Cf. Jorge Díaz Cintas. “El subtitulado de *Hamlet* al Castellano”. Sendebarr – Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación (Separata). 6 (1995), pp. 152-153.

<sup>165</sup> “Shakespeare entre nós”. Adágio. 14 (Julho/Setembro 1994), p. 49.

<sup>166</sup> Cf. João Almeida Flor. “Shakespeare em Pessoa”. João Almeida Flor (coord.). Colóquio sobre Shakespeare. Lisboa: Gulbenkian / ACARTE, 1990, pp. 53-63.



## 5.2. Dificuldades específicas de legendar Shakespeare

No romance Changing Places, de David Lodge, um professor de Literatura Inglesa confessa, perante a incredulidade e o espanto dos seus colegas, que nunca tinha lido o “Hamlet” de Shakespeare, embora tivesse visto o filme de Laurence Olivier. Mesmo tendo em conta o carácter paródico daquele romance, isto mostra bem quão importante é o cinema enquanto instrumento de divulgação das grandes obras literárias.

Neste sentido, a popularidade crescente das novas tecnologias veio ampliar esse papel e abrir novas possibilidades interpretativas:

“O recurso aos gravadores de vídeo, como instrumento de trabalho, banalizou a imagem e alterou a excepcionalidade da leitura do filme no espaço nobre da sala escura ou na delimitação profissional da moviola. A democratização veio permitir inúmeras repetições do texto fílmico, análises de pormenor, e um ritmo de *leitura* mais semelhante ao do texto escrito. *Lemos* agora os filmes com o vagar da domesticidade e a hipótese da interrupção.”<sup>167</sup>

Tendo em conta esta possibilidade de recurso ao suporte em vídeo, deixam de fazer sentido as palavras de Daniel Becquemont, que vê no carácter efémero da legenda uma vantagem do tradutor audiovisual em relação ao tradutor literário: segundo ele, a legenda é feita para ser lida e nunca relida, pelo que eventuais fraquezas de expressão são recebidas com maior “laxismo”<sup>168</sup>.

O grande número de filmes feitos a partir de textos literários, tirando o máximo partido da “democratização” do cinema referida por Mário Jorge Torres (e também deste movimento de



Sobrecapa da edição Europa-América de “Romeu e Julieta”, com imagens do filme de Baz Luhrmann.

<sup>167</sup> Mário Jorge Torres. “Não vi o livro, mas li o filme. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura”. Helena C. Buescu e João F. Duarte (coord.). Entre Artes e Culturas. ACT 2. Lisboa: Colibri, 2000, p. 64.

<sup>168</sup> Daniel Becquemont. “Le sous-titrage cinématographique: contraintes, sens, servitudes”. Gambier 1996, op. cit., p. 154.

apropriação e abertura ao grande público, a que poderíamos chamar uma dessacralização do literário), acaba por ter reflexos no próprio consumo e na existência do texto literário enquanto objecto/livro; Mário Jorge Torres observa, com argúcia, “que os filmes se *substituem* aos romances, tirando partido do seu imediatismo de leitura e da evidência do visual. Até as capas das reedições de livros filmados reflectem, com reproduções de fotogramas esse estatuto de auxiliar descodificador das imagens audiovisuais.”<sup>169</sup>

Assim, o pobre professor de David Lodge não está sozinho na sua substituição do livro pelo filme; já Peter de Vries ecoou esse gesto banal no título do seu livro de 1952, No But I Saw the Movie. Aquela personagem tem, no entanto, um problema: quando confessa ter visto o filme sem ler o livro, fá-lo com grande vergonha. Mas, podemos perguntar, por que motivo se sente tão embaraçada ao confessá-lo?

Em primeiro lugar, obviamente, por ser professor de Literatura Inglesa, o que torna a sua lacuna mais imperdoável. Mas há uma segunda razão: apesar do que possam dizer Mário Jorge Torres e outros defensores da igualdade da arte fílmica perante as outras artes<sup>170</sup>, a maioria dos espectadores/leitores parece continuar a estabelecer uma hierarquia de valores, na qual a literatura se sobrepõe ao cinema. E Shakespeare ocupa uma posição muito especial dentro do sistema multiforme que é a literatura: uma posição de absoluta centralidade<sup>171</sup>, de tal modo que levou Jorge Luís Borges a exclamar “Shakespeare é incomparável”<sup>172</sup> e Harold Bloom não hesita em elegê-lo como figura primordial do seu “cânone literário ocidental”<sup>173</sup>.

Em face desta posição de destaque ocupada por Shakespeare, o tradutor que se vê perante a tarefa de legendar um filme baseado numa obra daquele autor assume uma nova responsabilidade: esse tradutor não se vai limitar a dar um resumo aproximado dos diálogos dum qualquer filme; Shakespeare é um autor importante e reconhecido como tal por todos os

---

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Cf. *op. cit.*, p. 55.

<sup>171</sup> Refiro-me aqui à diferença entre centro e periferia do sistema literário, tal como é enunciada, por exemplo, por José Lambert, em “Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature – La littérature comme polysystème”. *Contextos*, 9 (1987), pp. 61-62.

<sup>172</sup> María Esther Vázquez. Eu, Borges. Imagens, memórias, diálogos. Lisboa: Labirinto, 1985, p. 204.

<sup>173</sup> Harold Bloom. O cânone ocidental. Lisboa: Temas & Debates, 1997.

espectadores potenciais desse filme; e o tradutor vai tornar-se um mediador entre esse instrumento de divulgação que é o filme e o público não falante de Inglês.

O tradutor sabe que tem de resumir o texto que é dito no filme<sup>174</sup>; os estudos de Irena Kovacic mostram que o trabalho de resumo do tradutor se orienta normalmente por noções de relevância, permitindo-se eliminar aquelas partes da mensagem que, no seu entendimento, não são essenciais para a compreensão da mensagem em causa, da atmosfera ou de uma relação entre personagens; e fá-lo acreditando que o espectador irá apoiar-se na informação anterior ou no seu conhecimento do mundo para suprir as lacunas<sup>175</sup>.

Daniel Becquemont aponta o mesmo caminho, quando diz que o tradutor deve hierarquizar a informação textual do filme e reter na legenda apenas aquilo que lhe parece ser essencial<sup>176</sup>.

Apesar destas recomendações, o tradutor enfrenta esta dificuldade acrescida quando tem de legendar filmes de natureza literária, especialmente aqueles que se baseiam em obras de William Shakespeare: nestes casos, como julgar o que é ou não relevante? Como pode ele hierarquizar a informação textual, se toda a bibliografia secundária sublinha que, em Shakespeare, todas as palavras contam?

Becquemont escreve também que o tradutor não precisa de “traduzir aquilo que a imagem já deixou explícito”<sup>177</sup>, mas essa regra não pode deixar de levantar problemas quando aplicada a filmes baseados em peças de teatro de Shakespeare, porque estas últimas contêm, incluídas no próprio texto, numerosas referências ao cenário e ao aspecto das personagens; tendencialmente, o filme ilustra essas mesmas referências, desse modo tornando-as, em rigor, redundantes, mas a sua eliminação na tradução seria recebida como constituindo um erro por parte do tradutor.

Por tudo isto se entende a afirmação de Jean-François Cornu, ele próprio tradutor audiovisual, quando comenta que “Lorsqu’il s’agit d’une oeuvre théâtrale (une pièce de Shakespeare, par exemple), le traducteur-adaptateur

---

<sup>174</sup> Veja-se, por exemplo, a insistência com que os termos “resumo” e “síntese” surgem nas normas de trabalho da empresa de legendagem Cristbet (Anexo 8.6.).

<sup>175</sup> Kovacic, citado em Zoé de Linde e Neil Kay. “Processing Subtitles and Film Images. Hearing vs Deaf Viewers”. *The Translator*. 5:1 (April 1999), p. 50.

<sup>176</sup> Becquemont, *op.cit.*, p. 153.

doit sans cesse se faire violence, contraint qu'il est de supprimer et de condenser certaines parties du texte original.”<sup>178</sup>

A posição do tradutor implica uma dupla responsabilidade: em primeiro lugar, a centralidade canónica de Shakespeare coloca o trabalho do tradutor sob maior escrutínio por parte do público, principalmente do público mais especializado. Para além disso, podemos dizer que, em última análise, boa parte da audiência provável do filme (principalmente no caso dos filmes feitos tendo em vista o sucesso comercial) não chegará nunca a conhecer o *Hamlet* de Shakespeare ou sequer o *Hamlet* de Zeffirelli ou Olivier; à semelhança daquela personagem do filme *Clueless* citada no Capítulo 1, para quem a identidade literária de Hamlet se confunde com a identidade cinematográfica do actor Mel Gibson, essa audiência conhecerá apenas uma imagem literariamente canonizada do autor, que lhe é mostrada por todos os mecanismos de transmissão de informação na nossa sociedade, e do seu texto conhecerá apenas a versão filtrada pelo trabalho do tradutor. Como pode este decidir da relevância de cada um dos elementos linguísticos do filme?

Neste sentido, estou de acordo com Patrick Cattrysse<sup>179</sup>, que nos alerta para a necessidade de nos afastarmos duma abordagem puramente linguística, em favor duma abordagem à tradução que abranja outros tipos de elementos de construção de sentido.

Cattrysse recorda que o discurso cinematográfico se constrói tanto com elementos verbais [diálogos, letreiros] como não verbais [sinais, gestos, enquadramentos, movimentos de câmara]. Neste caso, e dado que, como já vimos, as palavras são o mais importante em Shakespeare, temos um novo ponto de possível conflito: tal como recorda J. R. Costa, ao analisar as dificuldades da adaptação cinematográfica, “With Shakespeare, there is no newly invented text to be connected in a singular way with a particular image. [...] Therefore, Shakespeare’s language is subject to negotiation of this incompatibility of sign systems when being translated to a medium for which it

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 152. Minha tradução.

<sup>178</sup> Jean-François Cornu. “Le sous-titrage, montage du texte”. Yves Gambier (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 158.

<sup>179</sup> Patrick Cattrysse. “Translation in the new media age: implications for research and training”. Yves Gambier (ed.). *Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media*. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998, pp. 7-12.

was not intended.”<sup>180</sup> O filme, mesmo adoptando rigorosamente o texto de Shakespeare tal como ele se encontra publicado, tem sempre de elaborar um discurso visual sobre esse texto. Quando esses dois discursos paralelos divergem nos significados propostos, o tradutor enfrenta novas dificuldades que nem mesmo as traduções impressas já existentes podem ajudar a resolver. Veja-se o caso do filme de Luhrmann: o texto dito pelos actores está bastante próximo do texto original da peça, mas os códigos visuais do filme são absolutamente contemporâneos (carros, helicópteros, televisão, luz eléctrica, armas de fogo...); quando, na cena 1 do 3º acto, Romeu pede a Mercúcio que recolha a sua espada (“put thy rapier up”), o facto dos actores empunharem armas de fogo e não armas brancas levanta um novo tipo de dificuldades ao tradutor, dificuldades essas que parecem cair fora do âmbito das palavras de Patrick Cattrysse<sup>181</sup>.

O alerta daquele autor falha ainda num outro ponto: não tem em conta um aspecto que parece ter muita influência no texto final destas traduções de que temos estado a falar – a posição do objecto traduzido (mais ou menos central, mais ou menos periférico) dentro do polissistema cultural de chegada, que se traduz numa diferente abordagem textual por parte do tradutor porque a diferentes posições correspondem diferentes expectativas e diferentes exigências.

Há ainda outra ordem de dificuldades na legendagem deste tipo de filme de que ainda não falámos: as dificuldades estritamente linguísticas. Para além de todas as outras questões que temos estado a analisar, não podemos esquecer que se trata aqui de filmes construídos sobre textos em inglês do final do século XVI, princípio do século XVII, muitas vezes em verso, com uma sintaxe complexa e conteúdos gramático-lexicais arcaicos, para os quais os dicionários e demais ferramentas ao serviço do tradutor não dispõem muitas vezes de explicação.

---

<sup>180</sup> Janet R. Costa. “The film’s the thing: film translation and its effects on a silent, edited and full text *Hamlet*”. *Ilha do Desterro*. 36 (Janeiro/Junho 1999), pp. 372-373.

<sup>181</sup> Ver também os meus comentários a este respeito no ponto 4.2.

De forma esquemática, poderemos então resumir do seguinte modo as principais dificuldades que se levantam especificamente a quem legenda um filme baseado numa obra de William Shakespeare:

- a) **Elementos textuais anómalos ou arcaicos**, eventualmente só possíveis de serem traduzidos com recurso a edições anotadas do texto de partida ou outras edições do texto de chegada;
- b) **Desencontro entre o discurso verbal e o discurso visual**, gerado por determinadas opções do realizador e que cria, por vezes, situações de ambiguidade de sentido que não existiam no texto da peça;
- c) **Visibilidade acrescida do objecto traduzido junto do público especializado**, o que maximiza as possibilidades de comentários negativos na imprensa perante eventuais erros da tradução;
- d) **Pré-conceitos do tradutor em relação ao texto de partida e ao seu autor**, que o levam a optar (consciente ou inconscientemente) por não aderir às normas da simplicidade formal e da redução do volume de texto;
- e) **Pré-conceitos do espectador em relação ao texto de partida e ao seu autor**, que o levam a procurar no texto de chegada determinados elementos formais (formulações literárias), quantitativos (manutenção do volume de texto) e temporais (linguagem de características arcaizantes);
- f) **Reposicionamento da tradução audiovisual dentro do polissistema**. Em princípio, a legendagem é uma forma de tradução mais periférica do que (por exemplo) a tradução literária, mas o estatuto cultural de Shakespeare desloca esta legendagem para mais perto do centro do polissistema (quão mais perto é uma questão que continua em aberto).

A estas dificuldades teríamos ainda de acrescentar uma série de outras que não são específicas dos filmes que aqui nos ocupam, como os jogos de palavras (tão abundantes em Shakespeare, mas igualmente proeminentes, por exemplo, na comédia televisiva) ou o texto que serve como base de trabalho

para o tradutor (a questão da fixação do texto shakespeariano pode levar a que o texto utilizado pelo realizador como base do seu trabalho não seja absolutamente coincidente com o texto eventualmente consultado pelo tradutor; podemos estabelecer um paralelismo entre esta situação e as numerosas ocasiões em que o tradutor não recebe o guião do filme a traduzir e tem de fazer o seu trabalho a partir da gravação em vídeo, sem suporte escrito).

Por outro lado, alguns dos aspectos referidos podem aplicar-se, em maior ou menor grau, a outros filmes, mesmo que não baseados em obras literárias. É o caso da visibilidade acrescida do filme junto do público especializado, como acontece também com filmes de realizadores de culto (Woody Allen, David Cronenberg, Tim Burton), o que pode criar uma certa pressão adicional sobre o tradutor.

### **5.3. Limitações do enquadramento teórico**

Tal como penso que o capítulo anterior terá deixado claro, a análise das legendas que constituem o nosso *corpus* suscita uma perplexidade inesperada: os modelos descritivos apresentados prevêm uma série de parâmetros que, se aplicados às legendas que aqui nos ocupam, sublinham o que elas têm de anómalo (a extensão, as características morfo-sintáticas) sem, por sua vez, sugerir qualquer tipo de interpretação ou explicação para o seu carácter distinto. As normas que são apresentadas como padrões globais da actividade da legendagem vêm apenas sublinhar essa diferença, pois, na medida em que as podemos aceitar como um reflexo razoavelmente fiável da realidade da legendagem a nível europeu, elas funcionam como modelos comparativos que nos permitem identificar os pontos em que estas legendas shakespearianas se afastam da grande maioria das legendas produzidas.

## 6. Conclusões, vias de investigação e propostas

Aqui chegados, importa ver em que medida seremos obrigados a reformular os nossos modelos de análise. Em face do que atrás ficou expresso, creio que será necessário introduzir neles novas variáveis, que deixem de tomar a legendagem como um corpo homogéneo e que possam dar conta das diferenças entre diferentes tipos de legendagem.

Sabemos que a tradução já não pode ser vista apenas como uma relação entre *língua 1* e *língua 2*, mas antes como um processo comunicativo que envolve diferentes intervenientes e aspectos num contexto específico<sup>182</sup>. Esses intervenientes são responsáveis pela manipulação do texto de partida, procurando conformá-lo com as expectativas e objectivos do contexto de chegada. Tal como afirma Theo Hermans, "From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose"<sup>183</sup>.

A manipulação existe necessariamente na legendagem, porque faz parte dos padrões habituais da actividade, porque é inescapável. Mas essa manipulação varia em grau, por razões diversas: no caso que aqui nos ocupa, porque o estatuto cultural do texto de partida, mesmo filtrado por um outro meio, se sobrepõe às normas vigentes e estabelece um conjunto de regras próprias.

Trata-se, no fundo, de um cruzamento entre dois sistemas diversos: na legendagem de filmes baseados em obras de Shakespeare convergem as normas da legendagem, por um lado, e as normas da tradução literária, por outro.

Veja-se a definição de tradução segundo Hans Vermeer: "I have defined translation as information offered in a language z of culture Z which imitates information offered in language a of culture A so as to fulfil the desired function. That means that a translation is not the transcoding of words or sentences from one language into another, but a complex action in which someone provides information about a text under new functional, cultural and linguistic conditions

---

<sup>182</sup> Cf. José Lambert. "Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996" [artigo não publicado].

<sup>183</sup> Citado em Mary Snell-Hornby. Translation Studies – An integrated approach. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995, p. 22.



and in a new situation, whereby formal characteristics are imitated as far as possible”<sup>184</sup>. A convergência de que falava acima acontece sem dificuldades quando os objectivos dos dois sistemas são semelhantes, ou seja, quando ambos desejam reter as características formais do texto de partida e reproduzi-las num dado texto de chegada; mas ela começa a ser problemática quando as normas operativas de um e de outro sistema entram em conflito (conforme já vimos nos capítulos anteriores).

Como consequência da sua visão da tradução, segundo a qual um texto é reconstruído num novo contexto funcional / cultural / linguístico, Vermeer fala em “dethroning of the source text”<sup>185</sup>. Mas a questão aqui é que certos textos de partida parecem ser demasiado fortes para serem destronados.

A legendagem é um tipo especial de tradução, porque a ênfase é colocada menos nas “características formais” de que fala Vermeer e mais na comunicação, nos actos de fala, no conteúdo do texto. Shakespeare, porém, cria um novo conjunto de necessidades no texto de chegada: perante um discurso fílmico que assume a sua filiação no grande autor inglês, espera-se que o texto de chegada contenha o essencial do conteúdo mas também algumas características formais associadas a um clássico (sintaxe complexa, determinados aspectos lexicais, um nível de língua específico).

Segundo Frederic Chaume Varela, uma das características dos textos audiovisuais é o facto de estes serem formalmente sucintos<sup>186</sup>, ou seja, de conterem muita informação mas serem bastante simples em termos de forma; ora esse não parece ser o caso com os textos audiovisuais que aqui nos ocupam, como, segundo espero, as páginas precedentes terão deixado bem claro. De facto, essa simplicidade retórica advém da complementaridade entre discurso visual e discurso textual, o que obriga os espectadores a processarem os dois discursos paralelamente e em complementaridade, de forma a conseguirem estabelecer uma narrativa coerente<sup>187</sup>. Neste caso, no entanto,

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>185</sup> *Ibidem*.

<sup>186</sup> Frederic Chaume Varela. “Algunas consideraciones sobre la construcción de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción”. Purificación Nistal e José Gozalo (ed.). *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1996, p. 166.

<sup>187</sup> Cf. Zoé de Linde e Neil Kay. “Processing Subtitles and Film Images. Hearing vs Deaf Viewers”. *The Translator*. 5:1 (April 1999), p. 45.

podemos falar de dois níveis discursivos independentes: um filme baseado numa obra de Shakespeare é um filme e deve ser lido enquanto tal, com o espectador a descodificar o texto com a imagem; mas ele é também um reflexo da obra dum grande escritor, um escritor pertencente ao cânone literário mundial, e nesse sentido o discurso verbal tem validade por si só, independentemente do discurso visual, e recebe um tratamento de acordo com o seu estatuto cultural.

Neste ponto, permitam-me uma longa citação de Mary Snell-Hornby:

"In all three aspects discussed here – background situation, function of translation and status of source text – we can indeed detect a progression according to text-type: the further we progress from the prototype of the specialized and pragmatic text, the less tangible the background situation becomes, the more open is the function of the translation and the higher the status of the source text.

Precisely these conclusions have also been reached by Marilyn Gaddis Rose (1981: 33), who refers to what she calls the 'autonomy spectrum:'

All of these divisions point to the autonomy spectrum. The two poles here are source text autonomy versus target audience needs. The gradations along the spectrum mark both the translator's relation to his material and the translation's relation to its audience. The translator, we might say, can go from reverence to reference; the translation, from presentation to adaptation."<sup>188</sup>

Com esta citação de Marilyn Gaddis Rose, Snell-Hornby sublinha justamente o facto de as traduções (sejam elas literárias ou outras, incluindo as traduções audiovisuais) não serem um todo uniforme, de admitirem diferentes gradações nas suas intenções e na sua concretização.

No caso da tradução audiovisual que aqui nos ocupa, essas gradações dão origem a diferenças no estatuto do filme enquanto filme e enquanto obra para-literária; quanto ao primeiro aspecto, importa contemplar a posição de cada filme enquanto tal (mais central ou mais periférica) no conjunto da

---

<sup>188</sup> Mary Snell-Hornby, Translation Studies – An integrated approach. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995, pp. 118-199.

produção cinematográfica: um filme de artes marciais, feito com um orçamento limitado, recorrendo a actores inexperientes e com um realizador sem nome junto do grande público (produção periférica), será traduzido de forma diferente dum filme de prestígio (uma reconstituição de época, por exemplo, ou um filme baseado numa obra literária famosa), feito por actores conhecidos e com um realizador de renome. Essa diferença na tradução tem, muitas vezes, um reflexo directo sobre o tradutor incumbido de fazer a legendagem: quanto maior é a visibilidade do filme, a sua centralidade dentro do cânone cinematográfico, tanto maiores, tendencialmente, serão a experiência do tradutor escolhido e os cuidados postos nos aspectos de redacção das legendas (mesmo que isso colida com as normas gerais da indústria). Deste ponto de vista, o filme baseado numa obra literária de prestígio merece naturalmente uma atenção especial.

Quanto ao segundo aspecto referido, o do filme enquanto obra literária, importa determinar o estatuto relativo do texto de partida. No caso das traduções que constituem o nosso *corpus* de estudo, esse estatuto é muito elevado, o mais elevado possível dentro do cânone literário ocidental<sup>189</sup>, pelo que o tradutor faz as suas opções dentro do “espectro da autonomia” de Rose: a sua tradução esquece um pouco as necessidades do seu receptor (como se vê na sintaxe complexa, nos arcaísmos presentes nas legendas e todas as outras características formais descritas no Capítulo 3), sendo mais orientada para o texto de partida (tanto quanto as normas gerais da legendagem o permitem); ou seja, e segundo a terminologia de Rose, o tradutor aproxima-se da reverência, a tradução afasta-se da adaptação e aproxima-se da apresentação.

A relação de que falo, entre cinema e literatura, é potencialmente conflituosa, especialmente quando se trata dos autores mais canónicos e que, por conseguinte, são considerados mais elitistas; com tais autores, qualquer tentativa de manipulação do texto enfrenta sempre maior resistência. O filme, na medida em que é, pelo menos muitas vezes, um objecto cultural de massas,

---

<sup>189</sup> Cf. Harold Bloom. O Cânone Ocidental. Lisboa: Temas & Debates, 1997 (particularmente o segundo capítulo).

pode ser entendido como uma dessacralização da obra literária, e daí o carácter polémico de muitas adaptações de peças shakespearianas ao cinema.

Seja como for, penso que Amelia Sanz Cabrerizo tem razão quando afirma: “Es cierto que la literatura canónica y oficial está siempre al servicio de las élites, sean conservadoras o innovadoras hasta la excentricidad, y ocupa por su prestigio el centro del sistema, pero esta cultura de las clases altas tiende a petrificarse en estereotipos si no recibe la presión y el estímulo de la periferia.”<sup>190</sup>

A acreditarmos nesta perspectiva, podemos então propor a seguinte teoria: Shakespeare continua a ser uma entidade tão viva justamente porque está sempre disponível para ser constantemente relido e reinterpretado por todas as actividades do nosso polissistema cultural, tanto as mais centrais como aquelas que se localizam na sua periferia. O autor e a sua obra, na sua encarnação mais convencional (o livro, o palco), convivem com diferentes leituras contemporâneas (a Internet, a banda desenhada, o cinema) mas a sua força canónica sobrevive a esse convívio e sai reforçada, porque as novas leituras que são propostas, mesmo as mais radicais, combatem aquela “petrificação” de que fala Cabrerizo e permitem a sua actualização.

E assim regressamos aos modelos de descrição que analisámos no Capítulo 4. Tal como vimos nessa altura, esses modelos permitem descrever o nosso objecto de estudo de diferentes formas, desse modo chamando a atenção para os aspectos que distinguem as legendas aqui estudadas das legendas que são previstas pelas normas gerais da actividade, mas não nos permitem avançar com hipóteses explicativas para esses aspectos distintivos. Parece-me, por isso, necessário introduzir naqueles modelos variáveis que permitam avançar com essas hipóteses, pelo menos no que diz respeito ao tipo de legendas que aqui nos ocupam.

Vimos que estas legendas se afastam das normas gerais no que diz respeito ao volume de texto, à sua sintaxe, ao léxico utilizado e ao nível de língua presente no texto. Uma primeira explicação para essas diferenças: é

---

<sup>190</sup> Amelia Sanz Cabrerizo. “Polisistemas: la teoría poética de la Escuela de Tel-Aviv”. Cuadernos de Filología Francesa. Vol. 6. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras – Universidade de Extremadura, 1992, p. 158.

admissível que os tradutores escolhidos para legendar estes filmes, na medida em que têm um perfil especial e muitas vezes não são tradutores audiovisuais de profissão, não conheçam ou não adiram prontamente a alguns aspectos formais do trabalho que são habitualmente encarados como sendo inescapáveis imposições da própria actividade (a pontuação, as normas para a divisão das legendas em linhas, a necessária simplificação formal e grande redução do volume do texto de partida), pelo que tendencialmente farão uma tradução mais próxima das características linguísticas de uma tradução literária.

Uma outra explicação, talvez mais provável, é a seguinte: essas normas gerais propostas destinam-se à redacção de legendas para todos os filmes que chegam ao circuito de cinema, vídeo e televisão, mas seria um erro considerarmos esses filmes como um todo homogéneo; na verdade, os filmes têm mecanismos de produção diferenciados, destinam-se a públicos distintos e cumprem funções diferentes. Basta pensarmos na distinção corrente entre “filme de arte” e “filme de massas”: as exigências que ambos fazem aos seus públicos são distintas, assim como as expectativas desses mesmos públicos em relação a eles; são normalmente exibidos em salas de cinema e canais de televisão distintos; e os meios de produção e de promoção envolvidos são completamente diferentes. A aceitarmos este tipo de distinção, seremos obrigados a aceitar que os diferentes tipos de filmes sejam legendados de formas diferentes e, conseqüentemente, a procurar normas que possam completar os modelos descritivos que vimos atrás.

Um conceito que me parece bastante operativo, no caso dos filmes que aqui estudámos, é o de “intra-textualidade” aplicado à tradução audiovisual, tal como ele é formulado por Gottlieb<sup>191</sup>. Partindo dele, creio que poderíamos invocar um outro conceito igualmente produtivo e falar aqui de “inter-textualidade”, ou seja, da relação que o discurso fílmico estabelece com uma dada fonte que lhe é exterior. No caso que aqui nos ocupa, essa fonte é de natureza literária, mas pode ser também uma fonte cinematográfica (no caso dos *remakes* ou de citações cinéfilas). De facto, creio que a especificidade das

---

<sup>191</sup> Henrik Gottlieb. “Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations”. Anna Trosborg (ed.). Text Typology and Translation. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, p. 313. Veja-se os meus comentários a este respeito, no ponto 4.5.

legendas que constituem o nosso *corpus* de estudo pode ser explicada em função das suas relações com a base textual da qual partiu a produção dos diversos filmes, ou, dito de outra forma, o posicionamento que o tradutor adopta em face do material literário que constitui a base discursiva dos filmes estudados.

Assim, aquilo que falta aos modelos *descritivos* que vimos atrás (Dirk Delabastita, Olivier Goris, José Lambert / Dirk Delabastita, Patrick Zabalbeascoa e Henrik Gottlieb) é uma chamada de atenção para essa intertextualidade, de modo a considerarem nas suas descrições de traduções audiovisuais não apenas a relação do texto de chegada com o texto de partida imediato, mas também a sua relação com esse texto de partida mais remoto, o texto literário que deu origem ao discurso que está a ser traduzido.

De forma análoga, mesmo os modelos *prescritivos* estudados (Fotios Karamitroglou e Titelbild) deveriam incluir uma norma semelhante, de modo a orientar a produção posterior dos tradutores. Assim, e tendo em linha de conta as expectativas do público-alvo, poder-se-ia avançar com a seguinte formulação: quando o filme se baseia num dado texto de partida facilmente identificável e localizável (que existe em edição impressa) e as características ontológicas desse texto de partida têm um reflexo directo nas características do filme, então a legenda deve aproximar-se dessas características; concretizando (a partir do caso que aqui nos ocupa), se o filme se baseia numa obra literária e as características textuais do texto literário se repercutem no filme (através da adopção dos diálogos da obra literária ou de opções textuais marcadas pelo género do texto de partida a nível da sintaxe, léxico e nível de língua), então a legenda deverá procurar aproximar-se das características textuais desse texto inicial, o pré-texto que deu origem à adaptação cinematográfica.

No futuro, seria interessante alargar este tipo de reflexão a outros textos literários adaptados para cinema, e ver em que medida o tipo de normas aqui proposto continua a ser operativo. A minha previsão é que elas se aplicarão a filmes baseados em obras de autores de grande centralidade canónica (casos de Cervantes ou Goethe, por exemplo) ou em filmes que assumam inequivocamente a sua filiação literária (como o *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, falado em verso), e que a sua proximidade das características formais do discurso literário se irá diluindo à medida que

avancamos para a periferia do sistema. Um segundo tipo de análise será a presença dos textos literários dentro de um filme, como parte integrante dele mas sem constituírem o essencial do seu discurso: como são traduzidos os numerosos poemas citados em *The Dead Poet's Society* (Peter Weir, 1989)? Quais as estratégias usadas pelos tradutores de filmes em que os personagens declamam passagens de James Joyce ou lêem fragmentos de Jane Austen? E como lidam eles com os excertos literários dentro de *biopics* sobre escritores?

Creio que Shakespeare é o autor ideal para iniciar este tipo de reflexão, devido à sua posição de autoridade literária incontestada. A elaboração de reflexões semelhantes sobre outros filmes e escritores permitir-nos-á apreciar as posições relativas dos autores dentro do polissistema literário num dado momento, e até mesmo as discrepâncias entre textos diversos de um mesmo autor. Tomemos como exemplo dois filmes baseados em obras de Hemingway: *To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1945) pode ser um filme bem mais interessante do que *The Old Man and The Sea* (John Sturges, 1958); dir-se-ia que o primeiro é mais cinema do que o segundo, porque este último tem a sua matriz literária demasiado visível, mas nos termos discutíveis da dita fidelidade ao texto de partida o filme de Sturges acabará provavelmente por ser traduzido de forma muito mais próxima das convenções da linguagem literária, o que sem dúvida nos permite tirar algumas conclusões interessantes acerca da relação entre a obra deste escritor e o cinema e acerca da maior ou menor centralidade canónica das suas obras.

Tudo isto, como já disse, são trabalhos futuros. Nesta investigação, pretendi apenas demonstrar que a legendagem não é uma actividade uniforme, com um conjunto de normas e estratégias universalmente aplicáveis, mas antes que os filmes baseados em obras literárias importantes são traduzidas à luz de parâmetros específicos; se tiver conseguido o meu intento, resta-nos uma última interrogação óbvia sobre esta forma de tradução audiovisual: que outros casos cinematográficos específicos merecerão normas igualmente específicas dentro desta actividade?

## 7. Bibliografia

### • Tradução; Legendagem; Dobragem

- AFONSO, Maria J. da Rocha. “Graças e desgraças da tradução para legendagem”. Revista internacional de língua portuguesa. 16 (1996), pp. 63-66.
- ALEXIEVA, Bistra. “Interpreter Mediated TV Events”. Target. 11:2 (1999), pp. 329-356.
- BAKER, Mona (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London, New York: Routledge, 2000.
- BALLESTER, Ana. “The Politics of Dubbing. Spain: a Case Study”. Peter Jansen (ed.). Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993. Leuven: CETRA – The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995, pp. 159-181.
- BONNEFOY, Yves. La communauté des traducteurs. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- BURDEAU, Emmanuel. “Le roi Louit [king of the VO]”. Cahiers du Cinéma. 553 (Janeiro 2001), pp. 32-33.
- CANÓS, Rosa Agost. “The Colloquial Register and Dubbing”. Peter Jansen (ed.). Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993. Leuven: CETRA – The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995, pp. 183-200.
- CARD, Lorin. “*Je vois ce que vous voulez dire: Un essai sur la notion de l'équivalence dans les sous-titres de 37<sup>o</sup>2 Le Matin et de Au Revoir Les Enfants*”. Meta. XLIII-2 (1998) [on-line].
- CATTRYSSE, Patrick. “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”. Target. 4:1 (1992), pp. 53-70.
- CHANG, Nam Fung. “Politics and Poetics in Translation: Accounting for a Chinese Version of ‘Yes Prime Minister’”. The Translator. 4:2 (November 1998), pp. 249-272.
- CINTAS, Jorge Díaz. “El subtulado de *Hamlet* al Castellano”. Sendebarr – Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación (Separata). 6 (1995), pp. 147-158.
- COHEN, Jacqueline. “Woody, Shakespeare et moi?”. [<http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/cohen.html>], 14/02/2002.



- COSTA, Janet R. "The film's the thing: film translation and its effects on a silent, edited and full text *Hamlet*". Ilha do Desterro. 36 (Janeiro/Junho 1999), pp. 371-388.
- DANAN, Martine. "Dubbing as an expression of nationalism". Meta. XXXVI-4 (1991), pp. 606-614.
- DELABASTITA, Dirk. "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". Babel. 35:4 (1989), pp. 193-218.
- "A tradução de Shakespeare: uma visão geral dos problemas e perspectivas". Adágio. 28/29 (Janeiro-Maio 2001), pp. 100-106.
- DÉPRATS, Jean-Michel. "Traduire Shakespeare pour le théâtre". Théâtre/Public. 44 (1982), pp. 45-48.
- DRIES, Josephine. Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution. Manchester: St. Jerome, 1995.
- FERNANDES, Lincoln P. "Tim Burton's the Nightmare Before Christmas vs. O estranho Mundo de Jack: A Systemiotic Perspective on the Study of Subtitling". Cadernos de Tradução. 3 (1998), pp. 255-288.
- GAMBIER, Yves (ed.). Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- (ed.). Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. [Finland]: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998.
- GORIS, Olivier. "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation". Target. 5:2 (1993), pp. 169-190.
- GOTTLIEB, Henrik. "Subtitling - a New University Discipline". Cay Dollerup et al. (eds.). Teaching Translation and Interpreting. Amsterdam: John Benjamins, 1992, pp. 161-170.
- "Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations". Anna Trosborg (ed.). Text Typology and Translation. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, pp. 309-338.
- HATIM, Basil e MASON, Ian. "Politeness in screen translating". The Translator as communicator. London: Routledge, 1997.
- HERBST, Thomas. "Dubbing and the Dubbed Text - Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation". Anna Trosborg (ed.). Text Typology and Translation. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, pp.291-308.

- HERMANS, Theo. Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained. Manchester: S. Jerome, 1999.
- HOWARD, Laura. "Film Subtitling: A Challenge for the Translator". Rafael Martín-Gaitero (ed.). V encuentros complutenses en torno a la traducción. Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 581-587.
- JÄNIS, Marja. "What Translators of Plays Think About Their Work". Target. 8:2 (1996), pp. 341-364.
- JASKANEN, Susanna. "A fine kettle of fish: exploring textual norms in Finnish subtitling". [[http://www.eng.helsinki.fi/hes/Translation/fine\\_kettle\\_of\\_fish.htm](http://www.eng.helsinki.fi/hes/Translation/fine_kettle_of_fish.htm)], 17/08/2001.
- On the inside track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of *Reality Bites*. [dissertação de doutoramento] Helsinquia: Departamento de Inglês da Universidade de Helsinquia, S.d.
- JORGE, Guilhermina (ed.). Tradutor dilacerado. Voz de Babel, 4. Lisboa: Colibri, 1997.
- KARAMITROGLOU, Fotios. Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation. Manchester: St. Jerome, 2000.
- "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe". [<http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>], 14/02/2002.
- KAUFMANN, Francine. "Aspects de la Traduction Audiovisuelle en Israël". Meta. XLIII-1 (1998), pp. 1-12. [on-line]
- LAMBERT, José. "La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international". Target. 1:2 (1989), pp. 215-237.
- , José. "Models for Descriptive Research: from 1976 to 1996" [artigo não publicado].
- LEAL, Luís. O Labirinto do Texto - Da Teoria da Literatura à Tradução Literária. Lisboa: Universitária Editora, 1994.
- LEFEVERE, André. Translating Literature. Practice and theory in a comparative literature context. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- LINDE, Zoé de and KAY, Neil. The Semiotics of Subtitling. Manchester: St. Jerome, 1999.
- "Processing Subtitles and Film Images. Hearing vs Deaf Viewers". The Translator. 5:1 (April 1999), pp. 45-60.

- LUYKEN, George-Michael et alli. Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience. Manchester: St. Jerome, 1991.
- MAGALHÃES, Francisco José. Da tradução profissional em Portugal. Voz de Babel, 3. Lisboa: Colibri, 1996.
- NEWMARK, Peter. A textbook of translation. Harlow: Longman, 2001.
- NORNES, Abe Mark. "For an Abusive Subtitling. (subtitles of motion pictures)". Film Quarterly. (Spring 1999) [[http://www.findarticles.com/cf\\_0/m1070/3\\_52/54731368/p1](http://www.findarticles.com/cf_0/m1070/3_52/54731368/p1)], 13/04/2002.
- OCKERS, Luc. "Fernsehundertitelung in Flandern". [<http://accurapid.com/journal/06subt1.htm>], 14/02/2002.
- PAQUIN, Robert. "Le doublage au Canada : politiques de la langue et langue des politiques". Meta. XLV-1 (2000) [on-line].
- , "In the Footsteps of Giants – Translating Shakespeare for Dubbing". [<http://www accurapid.com/journal/17dubb.htm>], 14/02/2002.
- , "Translator, Adapter, Screenwriter – Translating for the Audiovisual". [<http://www accurapid.com/journal/05dubb.htm>], 14/02/2002.
- RIGAL-ANSOUS, Claude. "Une course contre le temps". [<http://www.sacem.fr/kiosque/notes/doublage/rigal.html>], 14/02/2002.
- SALAMA-CARR, Myriam (ed.) On Translating French Literature and Film II. Manchester: St. Jerome, 2000.
- SERUYA, Teresa (org.). Estudos de Tradução em Portugal. Novos contributos para a história da literatura portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001.
- SHOCHAT, Ella e STAM, ROBERT. "The Cinema after Babel: Language, Difference, Power". Screen. XXVI (1985), pp. 35-58.
- SHUTTLEWORTH, Mark e COWIE, Moira. Dictionary of Translation Studies. Manchester: St. Jerome, 1997.
- SNELL-HORNBY, Mary. Translation Studies – An integrated approach. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- , "Written to be Spoken: The Audio-Medial Text in Translation". Anna Trosborg (ed.). Text Typology and Translation. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997, pp. 277-290.

-----, "Translation Studies – Art, Science or Utopia?". Kitty M. van Leuven-Zwart & Ton Naaijken (eds.). Translation Studies: The State of the Art. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1991, pp. 13-23.

THOMPSON, Peter. "Notes on Subtitles and Superimpositions". [[http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing\\_doc/3editing\\_doc/subtitles.html](http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing_doc/3editing_doc/subtitles.html)], 17/04/2002.

TITELBILD. "Code of Good Subtitling Practice". [<http://www.titelbild.de/en>], 24/09/2001.

TOURY, Gideon. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VARELA, Frederic Chaume. "Algunas consideraciones sobre la construcción de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción". Purificación Nistal e José Gozalo (ed.). A Spectrum of Translation Studies. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1996, pp. 161-172.

WUILMART, Françoise. "La cuestión de la elección del idioma en cine y televisión". Rafael Martín-Gaitero (ed.). V encuentros complutenses en torno a la traducción. Madrid: Editorial Complutense, 1995, pp. 499-505.

ZABALBEASCOA, Patrick. "La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas". Purificación Nistal e José Gozalo (ed.). A Spectrum of Translation Studies. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, 1996, pp. 173-201.

## • Cinema; literatura e cinema

AGEL, Henri. O Cinema. Lisboa: Civilização, 1983.

ANTÓNIO, Lauro. Cinema e censura em Portugal 1926-1974. Lisboa: Arcádia, 1978.

BEYLIE, Claude. Os filmes-chave do Cinema. Lisboa: Pergaminho, 1997.

BOOSE, Lynda E. e BURT, Richard (eds.). Shakespeare – The Movie. Popularizing the plays on film, tv and video. London, New York: Routledge, 1999.

BRAUDY, Leo e COHEN, Marshall (ed.). Film Theory and Criticism. Introductory Readings. 5ª ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.

CARROLL, Noël. Theorizing the Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

DAVIES, Anthony e WELLS, Stanley (eds.). Shakespeare and the Moving Image. The plays on film and television. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ECKERT, Charles W. (ed.). Focus on Shakespearean films. New Jersey: Prentice-Hall, 1972.

- FELDMAN, Gail M. "Adapting Shakespeare to film". Inside Film Magazine. [<http://www.insidefilm.com/shakespeare.html>], 4/09/2002.
- FERREIRA, António et ali. 70 anos de sonho. Prémio da Academia 1927-1996. Lisboa: Público, 1997.
- GEADA, Eduardo. O cinema espectáculo. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GIELGUD, John. Shakespeare – Hit or miss?. London: Sidgwick & Jackson, 1991.
- GONÇALVES, Teresa. "Estudos de literatura e cinema". Vértice. 93 (Janeiro-Fevereiro 2000), pp.120-125.
- GUARINOS, Virginia. Laurence Olivier. Barcelona: Royal Books, 1996.
- JACKSON, Russel (ed.). The Cambridge Companion to Shakespeare on Film. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KAEL, Pauline. 5001 nights at the movies. New York, London: Marion Boyars, 1993.
- LOURENÇO, Frederico et ali. Shakespeare no cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1990.
- MAST, Gerald. "Literature and Film". The Interrelations of Literature. Barricelli and Gibaldi (eds.). New York: The Modern Language Association of America, 1982, pp. 278-306.
- NAREMORE, James (ed.). Film Adaptation. London: The Athlone Press, 2000.
- PELAYO, Jorge. Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma visão cronológica. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.
- PICON-VALLIN, Béatrice (ed.). Le Film de Théâtre. Paris: CNRS Éditions, 1997.
- PUDOVKIN, Vsevolod. Argumento e Realização. Lisboa: Arcádia, 1961.
- REIS, António. Edgar Allan Poe. [Porto]: Fantasporto, S.d.
- REMAEL, Aline. "Film Adaptation as Translation and the Case of the Screenplay". Peter Jansen (ed.). Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993. Leuven: CETRA – The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995, pp. 125-131.
- SANTOS, Victor Pavão e COSTA, João Bénard. O cinema vai ao teatro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu Nacional do Teatro, 1996.
- Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Fundo do Cinema Nacional – Legislação. Lisboa: Imprensa Nacional, 1950.

SENA, Jorge de. Sobre Cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1988.

SINYARD, Neil. Filming Literature. The Art of Screen Adaptation. London, Sydney: Croom Helm, 1986.

TORRES, Mário Jorge. “Não vi o livro, mas li o filme. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura”. Helena C. Buescu e João F. Duarte (coord.). Entre Artes e Culturas. ACT 2. Lisboa: Colibri, 2000, pp. 55-69.

VELAYOS, Teresa Lopez e ORTIZ, Sonsoles Gonzalez. Kenneth Branagh – En el nombre de Shakespeare. Madrid: Nuer Ediciones, 1998.

### • Literatura; Literatura e *media*; Cultura

AAVV. Jornalismo e Literatura. Actas do II Encontro Luso-Afro-Brasileiro. Lisboa: Vega, [D.1.] 1988.

BARBOSA, Pedro. Teoria do Teatro Moderno. Axiomas e Teoremas. Porto: Afrontamento, 1982.

BLOOM, Harold. O Cânone Ocidental. Lisboa: Temas & Debates, 1997.

CABRERIZO, Amelia Sanz. “Polisistemas: la teoría poética de la Escuela de Tel-Aviv”. Cuadernos de Filología Francesa. Vol. 6. Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras – Universidade de Extremadura, 1992, pp. 155-169.

ELIOT, T. S. Notes towards the definition of culture. London, Boston: Faber and Faber, 1988.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Studies”. Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. 11:1 (Spring 1990).

FREITAS, Eduardo de, CASANOVA, José Luís e ALVES, Nuno de Almeida. Hábitos de leitura. Um Inquérito à População Portuguesa. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

LAMBERT, José. “Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research”. Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée. Vol. XXIV, 1 (March 1997), pp. 8-14.

----- “Un modèle descriptif pour l’étude de la littérature – La littérature comme polysystème”. Contextos. 9 (1987), pp. 47-67.

LEVINE, Lawrence W. Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America. Cambridge, London: Harvard University Press, 1988.

LOTMAN, Iuri. “The content and structure of the concept of ‘Literature’”. PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1 (1976), pp. 339-356.

----- and B.A. Uspenskij. The Semiotics of Russian Culture. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1984.

RAMOS, Jorge Leitão. "O reportório e o audiovisual". Vértice. 62 (Setembro-Outubro 1994), pp. 8-14.

### • *Media - Geral*

Actes de la Conférence Européenne de l'Audiovisuel. Bruxelas: Office des publications officielles des Communautés européennes, 1995.

Livro de estilo. Lisboa: Público, 1998.

BABIN, Pierre. Linguagem e Cultura dos Media. Venda Nova: Bertrand, 1993.

BESEVAL, Patrick. A Televisão. Lisboa: Vega, S.d.

CÁDIMA, Francisco Rui. História e Crítica da Comunicação. Lisboa: Século XXI, 1996.

COLOMBO, Furio. Conhecer o Jornalismo Hoje. Lisboa: Presença, 1998.

TORRES, Eduardo Cintra. Ler Televisão. Oeiras: Celta, 1998.

### • *Shakespeare*

AAVV. Adágio. 14 (Julho/Setembro 1994).

AAVV. Magazine littéraire. 393 (Décembre 2000).

FLOR, João Almeida (coord.). Colóquio sobre Shakespeare. Lisboa: Gulbenkian / ACARTE, 1990.

FORD, Boris (ed). The Pelican Guide to English Literature - The Age of Shakespeare. Harmondsworth: Penguin, 1966.

GREER, Germaine. Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 1989.

ONIONS, C. T. A Shakespeare Glossary. London: Clarendon Press/Oxford University Press, 1966.

SERÓDIO, Maria Helena. Estudos Shakespearianos (Programa, Métodos e Conteúdos) [Relatório de Provas de Agregação]. Lisboa: S.n., 1994.

----- William Shakespeare: A sedução dos sentidos. Lisboa: Cosmos, 1996.

SHAKESPEARE, William. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett e William Montgomery (eds.). The Complete Works. Oxford: Clarendon Press, 1988.

Shakesperiana Portuguesa – Catálogo. Lisboa: Instituto Britânico em Portugal, 1964.



**Anexo 1**

**Legendas dos filmes do *corpus***

## Legendas do filme «Henrique V»

“Henry V”  
Kenneth Branagh, 1989  
(Video.  
Adaptação: J. M. Ferreira)

/ ⇒ mudança de linha  
// ⇒ mudança de écran

### Acto 4, cena 3

Where is the king?

O Rei? /

The king himself is rode to view their  
battle.

- Vai assistir à batalha. //

Of fighting men they have full three score  
thousand.

São 60.000. //

There's five to one; besides, they all are  
fresh.

5 para 1 e todos repousados. //

'Tis a fearful odds.

Grande desvantagem! //

O that we now had here  
But one ten thousand of those men in  
England  
That do no work to-day!

Se aqui tivéssemos dez mil dos homens //  
que hoje não trabalham em / Inglaterra! //

What's he that wishes so?  
My cousin Westmoreland? No, my fair  
cousin:  
If we are mark'd to die, we are enough  
To do our country loss; and if to live,  
The fewer men, the greater share of  
honour.  
God's will! I pray thee, wish not one man  
more.  
Rather proclaim it presently through my  
host,  
That he which hath no stomach to this  
fight,  
Let him depart; his passport shall be made  
And crowns for convoy put into his purse:  
We would not die in that man's company  
That fears his fellowship to die with us.  
This day is called the feast of Crispian:  
He that outlives this day, and comes safe  
home,  
Will stand a tip-toe when the day is  
named,

Quem o deseja? // Meu primo  
Westmoreland? // Não, primo. Se o nosso  
destino / é morrer, // basta que a pátria nos  
perca / a nós. // Se vivermos, quantos  
menos / formos, // maior o quinhão de  
glória. // Não desejeis um homem a mais /  
que seja. // Fazei antes apregoar que o que  
/ não tiver estômago // para o festim, que  
parta. // Terá um salvo-conduto e a bolsa /  
cheia de moedas. // Não queremos morrer  
ao lado / de quem não // quer morrer  
connosco. // Hoje é dia de S. Crispim. //  
Aquele que o viver e regressar / são e  
escorreito // pulará quando se falar / na  
festa do santo. // E o que viver este dia e /  
chegar à velhice, // dirá na véspera aos  
vizinhos: // amanhã é dia de S. Crispim. //  
Arregaçará a manga, mostrará / as  
cicatrices e dirá: // “Fizeram-me isto no dia  
de / S. Crispim.” // Os velhos tornam-se  
esquecidos // mas quando de tudo se /  
esquecerem, // hão-de lembrar-se

And rouse him at the name of Crispian.  
 He that shall see this day, and live to old  
 age,  
 Will yearly on the vigil feast his  
 neighbours,  
 And say 'To-morrow is Saint Crispian.'  
 Then will he strip his sleeve and show his  
 scars.  
 And say 'These wounds I had on Crispin's  
 day.'  
 Old men forget: yet all shall be forgot,  
 But he'll remember with advantages  
 What feats he did that day: then shall our  
 names,  
 Familiar in their mouths as household  
 words  
 Harry the king, Bedford and Exeter,  
 Warwick and Talbot, Salisbury and  
 Gloucester,  
 Be in their flowing cups freshly  
 remember'd.  
 This story shall the good man teach his  
 son;  
 And Crispin Crispian shall ne'er go by,  
 From this day to the ending of the world,  
 But we in it shall be remember'd;  
 We few, we happy few, we band of  
 brothers;  
 For he to-day that sheds his blood with  
 me  
 Shall be my brother; be he ne'er so vile,  
 This day shall gentle his condition:  
 And gentlemen in England now a-bed  
 Shall think themselves accursed they  
 were not here,  
 And hold their manhoods cheap whiles  
 any speaks  
 That fought with us upon Saint Crispin's  
 day.  
  
 My sovereign lord, bestow yourself with  
 speed:  
 The French are bravely in their battles set,  
 And will with all expedience march on  
 us.  
  
 All things are ready, if our minds be so.  
  
 Perish the man whose mind is backward

facilmente / dos feitos deste dia. // E os  
 nossos nomes brotarão / dos seus lábios. //  
 O Rei Henry, Bedford, Exeter, // Warwick,  
 Salisbury e Gloucester, // todos serem  
 recordados / nos brindes que fizerem. // O  
 bom homem contará a proeza / ao filho, //  
 e o dia de S. Crispim // nunca mais voltará  
 até ao fim / do mundo // sem que sejamos  
 recordados, // nós, os poucos, // os poucos  
 afortunados, // um grupo de irmãos. //  
 Porque aquele que hoje verter / o seu  
 sangue comigo, // será meu irmão. // Por  
 mais vil que seja, este dia / o enobrecerá. //  
 E os que hoje dormem em / Inglaterra //  
 vão arrepelar-se por não terem / aqui  
 estado, // e terão vergonha // quando  
 ouvirem falar de quem / combateu  
 connosco, // no dia de S. Crispim. //

Apressai-vos, Senhor. // Os franceses estão  
 a postos / para a carga. //

Está tudo pronto, se os nossos / espíritos  
 estiverem. //

Maldito o homem que agora / hesitar! //

now!

Thou dost not wish more help from  
England, coz?

God's will! my liege, would you and I  
alone,  
Without more help, could fight this royal  
battle!

You know your places: God be with you  
all!

Once more I come to know of thee, King  
Harry,  
If for thy ransom thou wilt now  
compound,  
Before thy most assured overthrow.

Who hath sent thee now?

The Constable of France.

I pray thee, bear my former answer back:  
Bid them achieve me and then sell my  
bones.  
Good God! why should they mock poor  
fellows thus?  
Let me speak proudly: tell the constable  
We are but warriors for the working-day;  
Our gayness and our gilt are all  
besmirch'd  
With rainy marching in the painful field;  
But, by the mass, our hearts are in the  
trim.  
Herald, save thou thy labour.  
Come thou no more for ransom, gentle  
herald:  
They shall have none, I swear, but these  
my joints;  
Which if they have as I will leave 'em  
them,  
Shall yield them little, tell the constable.

I shall, King Harry. And so fare thee well:  
Thou never shalt hear herald any more.

My lord, most humbly on my knee I beg  
The leading of the vanguard.

Não quereis mais auxílio de / Inglaterra? //

Prouvera a Deus que bastássemos / nós os  
dois, vós e eu. //

Conheceis os vossos postos. / Deus vos  
acompanhe. //

Mais uma vez venho saber, / rei Henry, //  
se, antes da vossa derrota, // quereis  
combinar o vosso / resgate. //

Quem vos enviou? /

- O Condestável de França. //

Levai-lhe a minha resposta / anterior. //  
Que me aprisionem e, então, / vendam os  
meus ossos. // Por que escarnecerão assim?  
// Deixai que fale com orgulho. // Dizei ao  
condestável // que somos meros  
combatentes / em dia de trabalho. //  
Perdemos o lustro e o brilho / com a chuva  
e a marcha penosa. // Mas há calor nos  
nossos / corações. // Arauto, poupai-vos. //  
Não volteis por mais resgate / nenhum. //  
Nada receberéis para além / dos meus  
ossos, // que, se os tiverdes, // será como os  
deixo e pouco / vos renderá. // Dizei-o ao  
Condestável. //

Assim farei, Rei Henry. // Não ouvireis  
mais o arauto. //

Peço-vos humildemente que me / deixeis  
comandar a carga. //

Take it, brave York. Now, soldiers, march  
away:

And how thou pleasest, God, dispose the  
day!

É vossa, bravo York. // Soldados, marchai!  
// E disponde do dia, Senhor, / como vos  
aprouver. //

## Legendas do filme «Henrique V»

“Henry V”  
Kenneth Branagh, 1989  
(RTP2. Tradução de Maria Adelina Furtado  
Legendagem de Isabel Borges)

/ ⇒ mudança de linha  
// ⇒ mudança de écran

### Acto 4, cena 3

Where is the king?

O rei? /

The king himself is rode to view their  
battle.

- Vai assistir à batalha. //

Of fighting men they have full three score  
thousand.

São 60.000. //

There's five to one; besides, they all are  
fresh.

5 para 1, todos repousados. //

'Tis a fearful odds.

Grande desvantagem! //

O that we now had here  
But one ten thousand of those men in  
England  
That do no work to-day!

Se aqui tivéssemos dez mil dos homens /  
que hoje não trabalham em Inglaterra! //

What's he that wishes so?  
My cousin Westmoreland? No, my fair  
cousin:

Quem o deseja? // Meu primo  
Westmoreland? // Não, primo. // Se o  
nosso destino é morrer, / basta que a pátria  
nos perca a nós. // Se vivermos, quantos  
menos formos, / maior será o quinhão de  
glória. // Não desejeis / um homem a mais  
que seja. // Fazei antes apregoar // que o  
que não tiver estômago / para o festim, que  
parta. // Terá um salvo-conduto / e a bolsa  
cheia de moedas. // Não queremos morrer  
ao lado / de quem não quer morrer  
connosco. // Hoje é dia de S. Crispim. //  
Aquele que viver / e regressar são e  
escorreito // pulará quando se falar / da  
festa do santo. // E o que viver este dia / e  
chegar à velhice, // dirá na véspera aos  
vizinhos: / amanhã é dia de S. Crispim. //  
Arregaçará a manga, / mostrará as  
cicatrizes e dirá: // “Fizeram-me isto / no  
dia de S. Crispim.” // Os velhos tornam-se  
desmemoriados / mas quando de tudo se  
esquecerem, // hão-de lembrar-se

If we are mark'd to die, we are enough  
To do our country loss; and if to live,  
The fewer men, the greater share of  
honour.

God's will! I pray thee, wish not one man  
more.

Rather proclaim it presently through my  
host,

That he which hath no stomach to this  
fight,

Let him depart; his passport shall be made  
And crowns for convoy put into his purse:  
We would not die in that man's company  
That fears his fellowship to die with us.  
This day is called the feast of Crispian:  
He that outlives this day, and comes safe  
home,

Will stand a tip-toe when the day is  
named,

And rouse him at the name of Crispian.  
He that shall see this day, and live to old  
age,

Will yearly on the vigil feast his  
neighbours,

And say 'To-morrow is Saint Crispian:'

Then will he strip his sleeve and show his  
scars.

And say 'These wounds I had on Crispin's  
day.'

Old men forget: yet all shall be forgot,

But he'll remember with advantages

What feats he did that day: then shall our  
names,

Familiar in their mouths as household  
words

Harry the king, Bedford and Exeter,

Warwick and Talbot, Salisbury and

Gloucester,

Be in their flowing cups freshly  
remember'd.

This story shall the good man teach his  
son;

And Crispin Crispian shall ne'er go by,

From this day to the ending of the world,

But we in it shall be remember'd;

We few, we happy few, we band of  
brothers;

For he to-day that sheds his blood with  
me

Shall be my brother; be he ne'er so vile,

This day shall gentle his condition:

And gentlemen in England now a-bed

Shall think themselves accursed they  
were not here,

And hold their manhoods cheap whiles  
any speaks

That fought with us upon Saint Crispin's  
day.

My sovereign lord, bestow yourself with  
speed:

The French are bravely in their battles set,

And will with all expedience march on  
us.

All things are ready, if our minds be so.

Perish the man whose mind is backward

facilmente / dos feitos deste dia. // E os  
nossos nomes / brotarão dos seus lábios. //  
O Rei Harry, Bedford, Exeter, // Warwick,  
Talbot, Salisbury e Gloucester, // todos  
recordados nos brindes / que se fizerem. //  
O bom homem / contará a proeza ao filho,  
// e o dia de S. Crispim // nunca mais  
voltará / até ao fim do mundo // sem que  
sejamos recordados, // nós, os poucos, // os  
poucos afortunados, // um grupo de irmãos.  
// Porque aquele que hoje verter / o seu  
sangue comigo, será meu irmão. // Por  
mais vil que seja, / este dia o enobrecerá. //  
E os que hoje dormem em Inglaterra // vão  
arrepelar-se / por não terem aqui estado, //  
e terão vergonha / quando ouvirem falar //  
de quem combateu connosco, // no dia de  
S. Crispim! //

Apressai-vos, Senhor. // Os franceses estão  
a postos / para a carga. //

Está tudo pronto, / se os nossos espíritos  
estiverem. //

Maldito o homem que agora hesitar! //

now!

Thou dost not wish more help from  
England, coz?

God's will! my liege, would you and I  
alone,

Without more help, could fight this royal  
battle!

You know your places: God be with you  
all!

Once more I come to know of thee, King  
Harry,

If for thy ransom thou wilt now  
compound,

Before thy most assured overthrow.

Who hath sent thee now?

The Constable of France.

I pray thee, bear my former answer back:

Bid them achieve me and then sell my  
bones.

Good God! why should they mock poor  
fellows thus?

Let me speak proudly: tell the constable  
We are but warriors for the working-day;  
Our gayness and our gilt are all  
besmirch'd

With rainy marching in the painful field;  
But, by the mass, our hearts are in the  
trim.

Herald, save thou thy labour.

Come thou no more for ransom, gentle  
herald:

They shall have none, I swear, but these  
my joints;

Which if they have as I will leave 'em  
them,

Shall yield them little, tell the constable.

I shall, King Harry. And so fare thee well:  
Thou never shalt hear herald any more.

My lord, most humbly on my knee I beg  
The leading of the vanguard.

Não quereis mais auxílio de Inglaterra? //

Prouvera a Deus / que bastássemos os dois,  
vós e eu. //

Conheceis os vossos postos. / Deus vos  
acompanhe! //

Mais uma vez venho saber, rei Harry, // se,  
antes da vossa derrota, / quereis combinar  
o resgate. //

- Quem vos enviou? /

- O Condestável de França. //

Levai-lhe a minha resposta anterior. // Que  
me aprisionem e, então, / vendam os meus  
ossos. // Por que escarnecerão assim? //  
Deixai que fale com orgulho. // Dizei ao  
condestável que somos meros /  
combatentes em dia de trabalho. //  
Perdemos o lustro e o brilho / com a chuva  
e a marcha penosa. // Mas há calor nos  
nossos corações! // Arauto, poupai-vos. //  
Não volteis por mais resgate nenhum. //  
Nada receberéis / para além dos meus  
ossos, // que, se os tiverdes, // será como os  
deixo // e pouco vos renderão. // Dizei-o ao  
Condestável. //

Assim farei, Rei Harry. // Não mais  
ouvireis o arauto. //

Peço-vos humildemente / que me deixeis  
comandar a carga. //



Take it, brave York. Now, soldiers, march  
away:

And how thou pleasest, God, dispose the  
day!

É vossa, bravo York. // Soldados, marchai!  
// E disponde do dia, Senhor, / como Vos  
aprouver. //

## Legendas do filme «Hamlet»

“Hamlet”

Franco Zeffirelli, 1990

(Vídeo, tradução e adaptação de Paula Pereira)

/ ⇒ mudança de linha

// ⇒ mudança de écran

[monólogo “to be or not to be” – Acto 3,  
cena 1]

To be, or not to be; that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous  
fortune  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing, end them. To die, to  
sleep, -  
No more; and by a sleep to say we end  
The heartache and the thousand natural  
shocks  
That flesh is heir to - 'tis a consummation  
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep.  
To sleep, perchance to dream. Ay, there's  
the rub,  
For in that sleep of death what dreams  
may come,  
When we have shuffled off this mortal  
coil,  
Must give us pause. There's the respect  
That makes calamity of so long life;  
For who would bear the whips and scorns  
of time,  
The oppressor's wrong, the proud man's  
contumely,  
The pangs of despis'd love, the law's  
delay,  
The insolence of office, and the spurns  
That patient merit of the unworthy takes,  
When he himself might his quietus make  
With a bare bodkin? Who would fardels  
bear,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that the dread of something after  
death,  
The undiscover'd country, from whose  
bourn  
No traveller returns, puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we  
have  
Than fly to others that we know not of?

Ser ou não ser, / eis a questão. // O que será  
mais nobre, // suportar as pedradas / da sorte  
cruel, // ou pegar em armas / contra um mar  
de problemas, // e acabar com eles, /  
resistindo? // Morrer... // ... dormir... // ...  
nada mais... // ... e dormindo poderemos /  
curar um mal do coração, // e os mil  
acidentes naturais, // a que a nossa carne /  
está sujeita... // ... é a consumação... // ... que  
todos podemos / ferverosamente desejar. //  
Morrer... // ... dormir... // Dormir... sonhar, /  
talvez ... // ... sim, é este o ponto / de  
interrogação. // Pois nesse sono da morte, //  
que sonhos poderemos / ter, // quando  
escapamos a esta / tormenta da vida? // Isto  
faz-nos reflectir! // É essa reflexão que  
prolonga / tanto a vida. // Quem desejaria  
suportar / as chicotadas // e o desprezo dos  
tempos, // as injustiças dos déspotas, / as  
afrontas do orgulhoso, // as torturas do amor /  
incompreendido, // os vagares da justiça, / a  
insolência dos poderosos, // os pontapés que  
o mérito / paciente recebe dos indignos, //  
quando ele, para si mesmo, // podia conseguir  
a paz, // com a simples ponta / de um punhal?  
// Quem quereria suportar o fardo / de uma  
vida de canseiras, // gemendo e suando, //  
sem receio de alguma coisa / após a morte, //  
esse país desconhecido, // de onde nenhum  
viajante / regressa? // Eis o que nos deixa /  
confusos, // e nos decide a suportar / os  
nossos males, // a termos de ir enfrentar /  
outros, // que não conhecemos? // É assim  
que a consciência, // faz cobardes de todos  
nós. // É assim que as cores naturais / da  
resolução, // empalidecem perante o fraco /  
clarão do pensamento, // e os projectos de  
grande alcance / e importância, // graças a  
esta consideração, // mudam de rumo, // e  
perdem o nome / de acção. //

Thus conscience does make cowards of  
us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of  
thought;  
And enterprises of great pith and  
moment,  
With this regard, their currents turn awry,  
And lose the name of action.

[*Antes da representação – Acto 3, cena 2,  
com muitas alterações*]

My lord, you play'd once i' the university,  
you say?

That did I, my lord, and was accounted a  
good actor.

And what did you enact?

I did enact Julius Caesar; I was kill'd i'  
the Capitol; Brutus killed me.

It was a brute part of him to kill so capital  
a calf there.

How fares our cousin Hamlet?

Excellent, i' faith; of the chameleon's  
dish: I eat the air, promise-crammed.

Come hither, my dear Hamlet, sit by me.

No, good mother, here's mettle more  
attractive.

Lady, shall I lie in your lap?

No, my lord.

I mean, my head upon your lap?

Ay, my lord.

Do you think I meant country matters?

I think nothing, my lord.

Senhor, dizeis que já haveis / representado na  
universidade? //

Sim, meu senhor, e passei por / ser um bom  
actor. //

E que papel desempenhaste? //

Representei o de Júlio César. // Era morto no  
Capitólio / por Brutus. //

E que bruto papel matar / um vitelo tão  
notável. //

Como passa o nosso sobrinho / Hamlet? //

Muito bem. // Como o camaleão, vivo do ar, /  
empanturro-me com promessas. //

Vinde para aqui, / meu querido Hamlet. //  
Sentai-vos perto de mim. //

Não, minha boa mãe. / Este metal atrai mais.  
// Senhora, posso deitar-me / no vosso colo?  
//

Não, meu senhor. //

Queria dizer se podia / reclinar a cabeça no  
vosso colo? //

Sim, meu senhor. //

Supusestes que tive algum / pensamento  
grosseiro? //

Não supus nada, meu senhor. //

<p>That's a fair thought to lie between maids' legs.</p> <p>What is, my lord?</p> <p>Nothing.</p> <p>You are merry, my lord.</p> <p>Who, I?</p> <p>Ay, my lord.</p> <p>O God! What should a man do but be merry? For look you how cheerfully my mother looks, and my father died within 's two hours.</p> <p>Nay, 'tis twice two months, my lord.</p> <p>So long? O heavens, die two months ago, and not forgotten yet? Then there's hope a great man's memory may outlive his life half a year.</p> <p>Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between heaven and earth? Believe none of us.</p> <p>For us, and for our tragedy, Here stooping to your clemency, We beg your hearing patiently.</p> <p>Is this a prologue, or the posy of a ring?</p> <p>Indeed 'tis brief, my son.</p> <p>As woman's love.</p>	<p>É um belo pensamento, // deitarmo-nos entre as pernas / de uma jovem. //</p> <p>Que quereis dizer, senhor? /</p> <p>- Nada. //</p> <p>Estais muito alegre, / meu senhor! //</p> <p>Quem eu? /</p> <p>- Sim! //</p> <p>Meu Deus! Que pode um homem / fazer se não estar alegre? // Vede como minha mãe / está alegre! // E o meu pai morreu ainda / há duas horas! //</p> <p>Não. Há duas vezes dois meses. //</p> <p>Há tanto tempo? // Morreu há 2 meses e ainda não / foi esquecido? // Então há esperança de que a / recordação de tão grande homem // possa sobreviver seis meses / à sua morte. // Ide para um convento. // Porque desejaríeis vir a ser / mãe de pecadores? // Eu sou razoavelmente honesto // e contudo poderia acusar-me / de tais coisas, // que melhor seria que minha / mãe me não tivesse dado à luz. // Sou muito orgulhoso, vingativo, / ambicioso // assaltado por mais tentações, // do que de pensamentos / para os ouvir, // imaginação para lhes dar / forma, // ou tempo para lhes ceder. // Onde está a utilidade de / existências como a minha, // rastejantes entre a Terra / e o Céu? // Não acrediteis em nenhum / de nós. //</p> <p>Por nós... // ... pela nossa tragédia... // ... prostrados ante a vossa / clemência. // Suplicamos para que nos escuteis / com paciência. //</p> <p>Isto é um prólogo ou a divisa / de um anel? //</p> <p>É bem pequeno, meu filho. /</p> <p>- Como o amor de uma mulher! //</p>
---	---

## Legendas do filme «Os livros de Próspero»

“Prospero’s Books”  
Peter Greenaway, 1991  
(RTP2, legendagem de Sara David Lopes)

/ ⇒ mudança de linha  
// ⇒ mudança de écran

Knowing I lov'd my books, he furnish'd me  
from mine own library with volumes that I  
prize above my dukedom

[...]

Boatswain! Boatswain! Boatswain!  
Boatswain! Boatswain! Boatswain!  
Boatswain! Boatswain!

Here, master; what cheer?

Good! Speak to th' mariners; fall to't  
yarely, or we run ourselves aground.

Down with the topmast. Yare, lower,  
lower! Bring her to try wi' th' maincourse.  
[A cry within] A plague upon this howling!  
They are louder than the weather or our  
office. Yet again! What do you here? Shall  
we give o'er, and drown? Have you a mind  
to sink?

A pox o' your throat, you bawling,  
blasphemous, incharitable dog!

Work you, then.

Hang, cur; hang; we are less afraid to be  
drown'd than thou art.  
Methinks he hath no drowning mark upon  
him; his complexion is perfect gallows  
fall to't yarely, or we run ourselves  
aground.

Bestir, bestir!

Heigh, my hearts! cheerly, cheerly, my  
hearts! Take in the topsail. Tend to th'  
master's whistle.

Conhecendo o amor / que eu tinha aos  
meus livros, // ele trouxe da minha  
biblioteca // os volumes que eu amava /  
mais que ao meu ducado.//

[...]

Mestre! // Mestre! // Mestre! //

Eis-me, Capitão! Que desejas? //

Fale com os marinheiros! // Peça-lhes  
coragem, / senão afundamo-nos! //

Baixem o mastaréu da gávea! / - Mexam-se  
// Mais para baixo! / - Mexam-se! //

Tentem recolher a vela principal! //

Maldita gritaria! Fazem mais baru- / lho  
que o vento ou a manobra! // Outra vez?  
Que fazeis aqui? // Quereis que nos  
deixemos afogar? / Quereis naufragar? //

Que uma chaga te ataque a goela, / cão  
uivador, blasfemo e sem dó! //

Então trabalhai em meu lugar! //

Enforcado sejas, vilão! Receamos / menos  
morrer afogados que tu! // Ele não tem ar  
de quem se afoga, / tem mais corpo para  
morrer na forca. // Peça-lhes coragem, /  
senão afundamo-nos! //

Mexam-se, mexam-se! //

Animem-se, meus amigos! // Amainem a  
vela da mezena! // Atenção ao apito do  
Capitão! // Sopra até rebentares, / mas

(Blow till thou burst thy wind, if room enough.)

[...]

Where is the master, boson?

Do you not hear him? You mar our labour; keep your cabins; you do assist the storm. What cares these roarers for the name of king? To cabin! silence! Trouble us not.

Good, yet remember whom thou hast aboard.

None that I more love than myself. If you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more.

Use your authority; if you cannot, give thanks you have liv'd so long, and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap. Out of our way, I say.

[Ficha técnica]

We split, we split, we split!

[...]

If by your art, my dearest father, you have Put the wild waters in this roar, allay them. The sky, it seems, would pour down stinking pitch, but that the sea, mounting to th' welkin's cheek, dashes the fire out. O, I have suffered With those that I saw suffer! A brave vessel, Who had no doubt some noble creature in her, dash'd all to pieces!

Now would I give a thousand furlongs of sea for an acre of barren ground-long heath, brown furze, any thing. The wills above be done, but I would fain die a dry death.

Had I been any god of power, I would have sunk the sea within the earth or ere it should the good ship so have swallow'd

deixa-me espaço para manobrar. //

[...]

- Onde está o capitão, mestre? //

Não o ouvis? Não nos estorveis! // Ide para os camarotes! / Não ajudeis à tempestade! // Que interessa à tempestade / o nome do rei? // Ide para os camarotes! / Silêncio! Não nos perturbeis!

// Mas lembra-te quem trazes a bordo! //

Ninguém que eu ame / mais que a mim. // Se podeis mandar silenciar / os elementos e trazer a bonança, // cruzaremos os braços. / Usai a vossa autoridade! // Caso contrário, dai graças / pelo tempo que haveis vivido // e ide para os camarotes preparar-vos / para o perigo que se avizinha. // Mas saí-me da frente! // Animai-vos, meus valentes! //

[Ficha técnica]

Vamos naufragar! //

[...]

Se é por arte vossa, querido pai, // que as águas tanto se enfurecem, / acalmai-as! // O céu parece querer / derramar pez fedorento, // mas o mar, de tanto subir / ao firmamento, parece contê-lo. // O que eu sofri / com aqueles que vi sofrer! // O navio trazia decerto uma nobre / criatura e em pedaços se desfez! //

Milhas de mar trocaria / por um acre de terra árida, // ainda que esta fosse um brejo / coberto de giesta ou tojo! // Seja feita a vontade do Altíssimo / mas preferia morrer em terra. //

Fosse eu uma deusa poderosa / e teria engrossado o mar com terra // para que não engolissem o belo navio / com o seu

and the fraughting souls within her.

Be collected; No more amazement; tell  
your piteous heart There's no harm done.  
No harm. I have done nothing but in care  
of thee, Of thee, my dear one, thee, my  
daughter, who Art ignorant of what thou  
art, nought knowing Of whence I am, nor  
that I am more better Than Prospero,  
master of a full poor cell, And thy no  
greater father. 'Tis time I should inform  
thee farther. Lend thy hand, And pluck my  
magic garment from me. So, Lie there my  
art. Wipe thou thine eyes; have comfort.  
The direful spectacle of the wreck, which  
touch'd The very virtue of compassion in  
thee, I have with such provision in mine art  
So safely ordered that there is no soul- No,  
not so much perdition as an hair betid to  
any creature in the vessel Which thou  
heard'st cry, which thou saw'st sink. For  
thou must now know farther. The hour's  
now come; The very minute bids thee open  
thine ear. Obey, and be attentive. Canst  
thou remember A time before we came  
unto this cell? I do not think thou canst; for  
then thou wast not out three years old.

carregamento de almas. //

Anima-te. // Não é caso para tristezas. //  
Diz ao teu piedoso coração / que nada de  
mal sucedeu. // Nada de mal... // Nada fiz  
que não fosse por ti, // por ti, minha  
querida, / por ti, minha filha, // que ignoras  
quem és, // nada sabendo de onde vim, //  
nem que valho mais que Próspero, / dono  
de uma pobre caverna // e nada mais que  
teu pai. // Chegou a altura / de mais coisas  
te contar. // Ajudem-me a tirar este manto  
mágico. // Pronto... // ... fica-te aí, poder  
meu. // Seca as lágrimas, sossega. // O  
terrível naufrágio a que assististe / e que  
tanto te confrangeu // foi preparado  
cautelosamente / por meio das minhas artes  
// para que não se perdesse / uma única  
alma ou um só cabelo // de nenhuma das  
criaturas que ou- / viste gritar e que viste  
afogar-se. // E agora tens de ouvir o resto.  
// Chegou a hora. // O momento exige  
apures o ouvido, / por isso ouve com  
atenção. // Lembras-te do que aconteceu /  
antes de irmos aqui parar? // Não me  
parece que te lembres, / pois não terias  
ainda três anos. //

## Legendas do filme «Otelo»

“Othello”  
Oliver Parker, 1995  
(RTP2. Tradução de Ana Paula Mota;  
legendagem de Sónia Rato)

/ ⇒ mudança de linha  
// ⇒ mudança de écran

### Acto 3, cena 3 (excerto)

My lord, you know I love you.

I think thou dost;  
And, for I know thou'rt full of love and  
honesty,  
And weigh'st thy words before thou givest  
them breath,  
Therefore these stops of thine fright me the  
more.

For Michael Cassio,  
I dare be sworn I think that he is honest.

I think so too.

Men should be what they seem;  
Or those that be not, would they might  
seem none!

Certain, men should be what they seem.

Why, then, I think Cassio's an honest man.

Nay, yet there's more in this:  
I prithee, speak to me as to thy thinkings,  
As thou dost ruminat, and give thy worst  
of thoughts  
The worst of words.

Good my lord, pardon me:  
I do beseech you--  
Though I perchance am vicious in my  
guess,  
As, I confess, it is my nature's plague  
To spy into abuses, and oft my jealousy  
Shapes faults that are not.  
I entreat you, then:  
It were not for your quiet nor your good,  
Nor for my manhood, honesty, and  
wisdom,

- Sabeis que vos estimo. /

- Assim creio. // E porque sei / que me  
estimas e és sincero, // e pesas as palavras /  
antes de as proferires, // mais me assustam  
/ as tuas hesitações. //

Juro que penso / que Cássio é honesto. //

Os homens deveriam ser / o que parecem.  
// E os que não são, / não deveriam parecer  
nada! //

- Claro que sim. /

- Acho que Cássio é honesto. //

Ainda não me disseste tudo. / Diz-me o  
que pensas. // Exprime os teus  
pensamentos / com as piores palavras. //

Rogo-vos... // A minha suposição é talvez  
má. // Confesso que me está na natureza /  
espiar os vícios, // e, com frequência, os  
ciúmes / vêem defeitos que não existem...  
// Se não fosse para vossa tranquilidade / e  
vosso bem, // pela minha sinceridade e  
sensatez, / não vos diria os meus  
pensamentos. //



To let you know my thoughts.

What dost thou mean?

Good name in man and woman, dear my lord,  
Is the immediate jewel of their souls:  
Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing;  
'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands:  
But he that filches from me my good name  
Robs me of that which not enriches him  
And makes me poor indeed.

By heaven, I'll know thy thoughts.

You cannot, if my heart were in your hand;  
Nor shall not, whilst 'tis in my custody.  
O, beware, my lord, of jealousy;  
It is the green-eyed monster that doth mock  
The meat it feeds on.

Why, why is this?

Think'st thou I'd make a life of jealousy,  
To follow still the changes of the moon  
With fresh suspicions? No; to be once in doubt  
Is once to be resolved.  
Nor from mine own weak merits will I draw  
The smallest fear or doubt of her revolt;  
For she had eyes, and chose me. No, Iago;  
I'll see before I doubt; when I doubt, prove;  
And on the proof, there is no more but this,--  
Away at once with love or jealousy!

I am glad of this; for now I shall have reason  
To show the love and duty that I bear you  
With franker spirit: therefore, as I am bound,  
Receive it from me. I speak not yet of proof.  
Look to your wife; observe her well with Cassio. Look to't:  
I know our country disposition well;  
In Venice they do let Heaven see the pranks

Que queres dizer? //

O bom nome, no homem e na mulher, / é a jóia mais preciosa. // Quem roubar a minha bolsa, / nada rouba, nada vale. // É minha, dele, foi escrava de milhares, / mas quem me rouba o meu bom nome // rouba coisa que não o enriquece / e que a mim me empobrece. //

Pelo céu, quero saber o que pensas. //

Não podeis nem vireis a saber, / se isso estiver no meu poder. // Cuidado, meu senhor, com o ciúme, // esse monstro verde que desdenha / a carne de que se alimenta. //

Porquê? // A que se deve isto? // Pensas que seria capaz / de viver uma vida de ciúme, // mudando de suspeitas / como muda a lua? Não! // Duvidar uma vez / é estar decidido a fazê-lo. // E pelos meus fracos méritos não temerei / a sua revolta, pois ela escolheu-me. // Não, Iago. // Antes de duvidar, quero ver, / e quando duvidar, quero provas. // E perante a prova, apenas resta isto: / ou termina o amor ou o ciúme! //

Agora possa mostrar-vos com mais / sinceridade a estima que vos tenho. // Ouvi isto que vos digo. // Ainda não falo de provas. // Vigiai vossa mulher, // observai-a junto de Cássio. // Vede bem. // Conheço bem / os costumes do nosso país. // Em Veneza, elas mostram aos céus os / caprichos que escondem aos maridos. // A virtude não está em absterem-se, / mas em manterem-no secreto. //

They dare not show their husbands; their  
best conscience  
Is not to leave't undone, but keep't  
unknown.

Dost thou say so?

She did deceive her father, marrying you;  
And when she seem'd to shake and fear  
your looks,  
She loved them most.

And so she did.

Why, go to then.  
But I am much to blame;  
I humbly do beseech you of your pardon  
For too much loving you.

I am bound to thee for ever.

I see this hath a little dash'd your spirits.

Not a jot, not a jot.

I' faith, I fear it has.  
I hope you will consider what is spoke  
Comes from my love. But I do see you're  
moved:  
I am to pray you not to strain my speech  
To grosser issues nor to larger reach  
Than to suspicion.

I will not.

Should you do so, my lord,  
My speech should fall into such vile  
success  
As my thoughts aimed not. Cassio's my  
worthy friend--  
My lord, I see you're moved.

No, not much moved:  
I do not think but Desdemona's honest.

Long live she so! and long live you to  
think so!

And yet, how nature erring from itself,--

Isso é verdade? //

Ela enganou o pai, e quando parecia /  
recear-vos, mais vos amava. //

- Assim é. /

- Que mais quereis? // É grande a minha  
culpa. // Rogo que me perdoeis. / por tanto  
vos estimar. //

Estou-te eternamente agradecido. //

- Vejo que isto vos perturbou. /

- De forma alguma. //

Receio que sim. // O que disse foi por  
estima, / mas vejo-vos perturbado. // Não  
penseis que escondo algo mais / que não  
seja apenas a suspeita. //

Se não o fosse, o que digo não condiria /  
com as minhas intenções. // - Vejo-vos  
perturbado. /

- Não, não estou. // Considero Desdémona  
sincera. //

Que o seja por muito tempo / e que o  
penseis por outro tanto. //

No entanto, como a natureza / se afasta  
dela própria... //

Ay, there's the point: as--to be bold with you--  
Not to enter into any marriage  
Of her own clime, complexion, and degree,  
Whereto we see in all things nature tends--  
Foh! One may smell in such a will most rank,  
Foul disproportion, thoughts unnatural.  
But pardon me; I do not in position  
Distinctly speak of her; though I may fear  
Her will, recoiling to her better judgment,  
May fall to match you with her country forms  
And happily repent.

Farewell, farewell:  
If more thou dost perceive, let me know more; leave me, Iago:

My lord, I take my leave.

Why did I marry?

My lord, I would I might entreat  
your honour  
To scan this thing no further; leave it to time.  
Let me be thought too busy in my fears--  
As worthy cause I have to fear I am--  
And hold her free.

Fear not my government.

É essa a questão. // Recusar tantos casamentos do seu país, / da sua cor e condição, // sendo essa a tendência natural. // Faz pensar numa alma corrupta, / em pensamentos inaturais. // Perdoai-me, / não falo concretamente dela, // embora receie que o desejo dela // possa pôr-vos à prova / com os costumes do seu país // e arrepender-se depois. //

Se te aperceberes de mais / conta-me. // - Deixa-me, Iago. /

- Retiro-me, senhor. //

Por que casei? //

Rogo-vos / que não pensem mais nisto. // O tempo resolvê-lo-á. // Considerai-me exagerado / nos meus receios // e considerai-a inocente. /

- Não receies o meu comportamento. //

## Legendas do filme «Romeu e Julieta»

“Romeo + Juliet”  
Baz Luhrmann, 1996  
(Vídeo. Tradução e legendagem de  
Sónia Oliveira / Pluridioma)

/ ⇒ mudança de linha

// ⇒ mudança de écran

### Acto 2, cena 1

Romeo! Humours! Madman! Passion!  
Lover!

I conjure thee by Rosaline's bright eyes,  
By her high forehead and her scarlet lip,  
By her fine foot, straight leg, and quivering  
thigh.

O Romeo! that she were  
An open-arse, and thou a popp'rin' pear.

He jests at scars, that never felt a wound.

Romeo, good night: I'll to my truckle-bed;  
This field-bed is too cold for me to sleep.

But, soft! what light through yonder  
window breaks?

It is the east, and Juliet is the sun!  
Arise, fair sun, and kill the envious moon,  
Who is already sick and pale with grief,  
That thou her maid art far more fair than  
she:

Be not her maid, since she is envious;  
Her vestal livery is but sick and green,  
And none but fools do wear it; cast it off.  
It is my lady; it is my love.  
O that she knew she were!

Ay me!

She speaks:  
O! speak again, bright angel.

Romeo, O Romeo! Wherefore art thou  
Romeo?  
Deny thy father, and refuse thy name;  
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,  
And I'll no longer be a Capulet.

Romeu! // Louco! Paixão! Enamorado! //  
Chamo-te em nome / dos belos olhos da  
Rosaline, // da sua bela testa / e dos seus  
lábios escarlate, // dos seus pés delicados, /  
pernas bonitas e coxas trémulas. // Romeu,  
que ela fosse / um figo aberto e tu uma  
pêra! //

Só brinca com cicatrizes / quem nunca  
sentiu uma ferida. //

Boa noite. / Vou para o meu divã. // Esta  
cama de campanha é muito / fria para aqui  
poder dormir. //

Devagar... Que luz brilha / através daquela  
janela? // É o Oriente e Julieta o sol. //  
Levanta-te lindo sol / e mata a lua invejosa  
// que já está fraca / e pálida de desgosto //  
por seres mais belo que ela. // Não queiras  
ser sua sacerdotisa, / pois é invejosa. // As  
suas roupas de vestal / são verdes e  
doentias. // Só um louco as usaria. // Tira-  
as! // É a minha dama, o meu amor. /  
Quem me dera que o soubesse. //

Ai de mim! //

Está a falar! / Volta a falar meu anjo. //

Romeu, Romeu. // Por que te chamas  
Romeu? // Renega o teu pai / e recusa o teu  
nome. // Ou, se não o quiseres fazer, // jura  
que me amas e eu / deixarei de ser uma  
Capulet. //

Shall I hear more, or shall I speak at this?

'Tis but thy name that is my enemy;  
Thou art thyself though, not a Montague.  
What's Montague? it is nor hand, nor foot,  
Nor arm, nor face, nor any other part  
Belonging to a man. O! be some other  
name:

What's in a name? that which we call a  
rose

By any other word would smell as sweet;  
So Romeo would, were he not Romeo  
call'd,

Retain that dear perfection which he owes  
Without that title. Romeo, doff thy name;  
And for thy name, which is no part of thee,  
Take all myself.

I take thee at thy word.

Art thou not Romeo, and a Montague?

Neither, fair maid, if either thee dislike.

How cam'st thou hither, tell me, and  
wherefore?  
The garden walls are high and hard to  
climb,  
And the place death, considering who thou  
art.

With love's light wings did I o'erperch  
these walls;  
For stony limits cannot hold love out,  
And what love can do that dares love  
attempt;  
Therefore thy kinsmen are no stop to me.

If they do see thee they will murder thee.

I have night's cloak to hide me from their  
eyes;  
And but thou love me, let them find me  
here;  
My life were better ended by their hate,  
Than death prorogued, wanting of thy love.

Thou know'st the mask of night is on my

Deverei continuar a ouvi-la / ou será  
melhor responder-lhe? //

Apenas o teu nome é meu inimigo. //  
Serias o mesmo se não fosses / um  
Montague. O que é "Montague"? // Não é  
nem mão, nem pé, / nem braço, nem  
rosto... // ... nem qualquer outra parte / que  
pertença a um homem. // Sê qualquer outro  
nome! // O que existe num nome? // Uma  
rosa teria o mesmo perfume, / se lhe  
déssemos outro nome. // Por isso se o  
Romeu / não se chamasse Romeu //  
conservaria a mesma perfeição / que agora  
possui, sem esse nome. // Romeu, renega o  
teu nome // e em troca do teu nome, que  
não / faz parte de ti, ter-me-ás toda. //

Aceito. //

Não és Romeu e um Montague? //

Nem uma coisa nem outra, / se isso te  
desagrada. //

Como chegaste aqui / e por que vieste? //  
Os muros do jardim são altos / e difíceis de  
saltar. // Corres perigo de vida, /  
considerando quem és. //

Saltei os muros / com as leves asas do  
amor. // Fronteiras de pedra não podiam /  
impedir o amor de passar. // O amor tudo  
consegue. // A tua família / não é obstáculo  
para mim. //

Se te vêem, matam-te. //

O manto da noite / esconde-me dos olhos  
deles. // Se não me amares / deixa que me  
encontrem. // Seria melhor que o ódio  
deles / pusesse fim à minha vida // do que  
viver sem o teu amor. //

Se a máscara da noite / não me cobrisse o

face,  
 Else would a maiden blush bepaint my  
 cheek  
 For that which thou hast heard me speak  
 tonight.  
 Fain would I dwell on form, fain, fain deny  
 What I have spoke: but farewell  
 compliment!  
 Dost thou love me? I know thou wilt say  
 'Ay;'  
 And I will take thy word; yet, if thou  
 swear'st,  
 Thou mayst prove false.  
 O gentle Romeo!  
 If thou dost love, pronounce it faithfully.

Lady, by yonder blessed moon I vow  
 That tips with silver all these fruit-tree  
 tops,—

O! swear not by the moon, the inconstant  
 moon,  
 That monthly changes in her circled orb,  
 Lest that thy love prove likewise variable.

What shall I swear by?

Do not swear at all;  
 Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,  
 Which is the god of my idolatry,  
 And I'll believe thee.

If my heart's dear love—

Well, do not swear. Although I joy in thee,  
 I have no joy of this contract tonight:  
 It is too rash, too unadvis'd, too sudden;  
 Too like the lightning, which doth cease to  
 be  
 Ere one can say it lightens. Sweet, good-  
 night!  
 This bud of love, by summer's ripening  
 breath,  
 May prove a beauteous flower when next  
 we meet.  
 Good-night, good-night!

O! wilt thou leave me so unsatisfied?

What satisfaction canst thou have to-night?

rosto // verias o meu rubor pelo que me /  
 ouviste dizer esta noite. // Bem que  
 gostaria / de manter as conveniências // e  
 negar tudo o que disse. // Mas adeus,  
 conveniências. // Amas-me? // Se disseres  
 "sim" / acreditarei na tua palavra, // mas se  
 jurares / é possível que mintas. // Querido  
 Romeu, se me amares, / di-lo com  
 sinceridade. //

Pela lua abençoada // que cobre de prata a  
 copa / de todas as árvores de fruto... //

Não jures pela inconstante lua // que todos  
 os meses altera / a sua forma circular, // a  
 menos que o teu amor seja / tão  
 inconstante quanto a lua. //

- Então por que queres que jure? /

- Não jures por nada. // Ou, se quiseres,  
 jura por ti / próprio, o deus que adoro, // e  
 acreditarei em ti. //

Se o amor que sinto / no meu coração... //

Não jures. / Embora me sinta feliz por te  
 ver // este compromisso / não me traz  
 alegria. // É demasiado apressado, /  
 demasiado súbito e inesperado, // como um  
 relâmpago que desaparece / antes que se  
 diga que brilhou. // Boa noite. // Que este  
 rebento de amor / amadureça com o sopro  
 de Verão // e se revele uma bela flor / no  
 nosso próximo encontro. // Boa noite. //

Deixas-me assim, insatisfeito? //

Que mais pretendes esta noite? //

The exchange of thy love's faithful vow for mine.	A troca da tua fiel jura de amor / pela minha. //
I gave thee mine before thou didst request it.	Jurei-te o meu amor / antes de o pedires. //
Julieta!	Julieta! //
Three words, dear Romeo, and goodnight indeed. If that thy bent of love be honourable, Thy purpose marriage, send me word tomorrow, By one that I'll procure to come to thee, Where, and what time, thou wilt perform the rite; And all my fortunes at thy foot I'll lay, And follow thee, my lord, throughout the world.	Três palavras e boa noite. // Se as tuas intenções forem / honradas e quiseres casar // diz-me amanhã / pela pessoa que te enviarei // quando e a que horas / será a cerimónia. // Colocarei o meu destino / a teus pés // e seguir-te-ei para qualquer / parte do mundo. //
Julieta!	
By and by I come. But if thou mean'st not well,	Vou já! // Mas se as tuas intenções / não forem boas, peço-te... //
Julieta!	
I do beseech thee— By and by I come:— To cease thy strife and leave me to my grief. To-morrow will I send.	Vou já! // Não me procures mais. / Deixa- me só com a minha dor. // - Amanhã enviarei alguém. /
So thrive my soul—	- Assim se salve a minha alma. //
A thousand times good-night!	Mil vezes boa noite. //
A thousand times the worse, to want thy light.	Mil vezes terrível / ficar privado da tua luz. //
Julieta! Julieta!	Julieta! //
Love goes toward love as schoolboys from their books, But love from love, toward school with heavy looks.	O amor corre para o amor, // como os estudantes / se afastam dos livros, // mas separa-se dele / com um olhar triste // como os dos estudantes / quando vão para a escola. //
Romeo!	Romeu! A que horas queres / que te mande

At what o'clock to-morrow  
Shall I send to thee?

procurar amanhã? //

At the hour of nine.

- Às nove. /

I will not fail; twenty years till then.  
Good-night, good-night! parting is such  
sweet sorrow  
That I shall say good-night till it be  
morrow.

- Não faltarei. Até lá vão vinte anos. // Boa  
noite. // A despedida / é uma tristeza tão  
doce // que continuarei a dizer / “boa  
noite” até amanhecer. //



Anexo 2

Legendas do filme "Henrique V", de Laurence Olivier

## Legendas do filme «Henrique V»

“Henry V”  
Laurence Olivier, 1944  
(RTP2. Tradução de Maria Adelina Furtado/  
Isabel Borges; legendagem de Isabel Borges)

/ ⇒ mudança de linha  
// ⇒ mudança de écran

### Acto 4, cena 3

Where is the king?

- Onde está o Rei? /

The king himself is rode to view their  
battle.

- Vai assistir à batalha. //

Of fighting men they have full three score  
thousand.

Eles são 60 000. //

There's five to one; besides, they all are  
fresh.

5 para 1, / e todos eles folgados. //

God's arm strike with us! 'tis a fearful  
odds.

Que Deus nos ajude! / É uma grande  
desvantagem. //

God be wi' you, princes all; I'll to my  
charge:

Deus vos acompanhe. / Vou avançar. // Se  
só voltarmos / a encontrar-nos no Céu, //  
então, meu nobre Westmoreland, // meu  
caro Lord Gloucester, / meu bom Lord  
Exeter, // bons compatriotas e guerreiros, /  
adeus. //

If we no more meet till we meet in  
heaven,

Then, joyfully, my noble Lord  
Westmoreland,

My dear Lord Gloucester, and my good  
Lord Exeter,

My kind kinsman, warriors all, adieu!

Farewell, good Salisbury; and good luck  
go with thee!

- Adeus, bom Salisbury. / - Que a sorte vos  
acompanhe. //

Farewell, kind lord.

Adeus, bom senhor. //

O that we now had here

But one ten thousand of those men in  
England

That do no work to-day!

Tivéssemos aqui dez mil dos homens / que  
hoje não trabalham em Inglaterra. //

What's he that wishes so?

My cousin Westmoreland? No, my fair  
cousin:

If we are mark'd to die, we are enough  
To do our country loss; and if to live,  
The fewer men, the greater share of

Quem o deseja? // Meu primo  
Westmoreland? / Não, primo... // Se o  
nosso destino é morrer, / basta que o país  
nos perca. // Se vivermos, quanto menos  
formos, / maior será o quinhão de glória. //  
Não desejeis um homem a mais / que seja.

honour.

God's will! I pray thee, wish not one man more.

Rather proclaim it presently through my host,

That he which hath no stomach to this fight,

Let him depart; his passport shall be made  
And crowns for convoy put into his purse:

We would not die in that man's company  
That fears his fellowship to die with us.

This day is called the feast of Crispian:

He that outlives this day, and comes safe home,

Will stand a tip-toe when the day is named,

And rouse him at the name of Crispian.

He that shall live this day, and see old age,

Will yearly on the vigil feast his neighbours,

And say 'To-morrow is Saint Crispian:'

Then will he strip his sleeve and show his scars.

And say 'These wounds I had on Crispian's day.'

Old men forget: yet all shall be forgot,

But he'll remember with advantages

What feats he did that day: then shall our names,

Familiar in his mouth as household words

Harry the king, Bedford and Exeter,

Warwick and Talbot, Salisbury and

Gloucester,

Be in their flowing cups freshly remember'd.

This story shall the good man teach his son;

And Crispin Crispian shall ne'er go by,

From this day to the ending of the world,

But we in it shall be remember'd;

We few, we happy few, we band of brothers;

For he to-day that sheds his blood with me

Shall be my brother; be he ne'er so base,

This day shall gentle his condition:

And gentlemen in England now a-bed

Shall think themselves accursed they were not here,

// Anunciai antes que o que não tiver /  
estômago para o festim pode partir. // Terá  
um salvo-conduto / e a bolsa cheia de  
coroas! // Não queremos morrer ao lado /  
de quem teme morrer connosco. // Hoje é  
dia de S. Crispim. // Aquele que o viver / e  
regressar são e escoreito // pulará quando  
se falar / da festa do santo. // E o que viver  
este dia / e chegar à velhice // dirá na  
véspera aos vizinhos: / "Amanhã é dia de  
S. Crispim." // Arregaçar a manga,  
mostrará / as cicatrizes e dirá: // "Fizeram-  
me estas feridas / no dia de S. Crispim." //  
Os velhos tornam-se esquecidos, / mas  
quando de tudo se esquecerem // hão-de  
lembrar-se facilmente / dos feitos deste dia.  
// E os nossos nomes / brotarão dos seus  
lábios. // O Rei Harry, / Bedford e Exeter,  
// Warwick, Talbot, / Salisbury e  
Gloucester, // todos recordados / nos  
brindes que fizer! // O bom homem contará  
a proeza / ao filho // e no dia de S. Crispim,  
até ao final / dos tempos, seremos  
recordados, // nós os poucos, os poucos  
felizes, / grupo de irmãos. // O que  
derramar o seu sangue comigo / será meu  
irmão, por humilde que seja. // E os que  
hoje dormem / em Inglaterra // vão  
arrepelar-se / por não terem aqui estado // e  
terão vergonha quando ouvirem / falar de  
quem combateu connosco // no dia de S.  
Crispim!. //

And hold their manhoods cheap whiles  
any speaks  
That fought with us upon Saint Crispin's  
day.

My lord, bestow yourself with speed:  
The French are bravely in their battles set,  
And will with all expedience charge on  
us.

All things are ready, if our minds be so.

Perish the man whose mind is backward  
now!

Thou dost not wish more help from  
England, coz?

God's will! my liege, would you and I  
alone,  
Without more help, could fight this battle  
out!

You know your places: God be with you  
all!

Once more I come to know of thee, King  
Harry,  
If for thy ransom thou wilt now  
compound,  
Before thy most assured overthrow.

Who hath sent thee now?

The Constable of France.

I pray thee, bear my former answer back:  
Bid them achieve me and then sell my  
bones.  
Good God! why should they mock poor  
fellows thus?  
The man that once did sell the lion's skin  
While the beast lived, was killed with  
hunting him.  
A many of our bodies shall no doubt  
Find native graves; upon the which, I  
trust,  
Shall witness live in brass of this day's  
work:

Meu soberano, apressai-vos. // Os  
franceses estão a postos / e não tardam. //

Está tudo a postos, / se os nossos espíritos  
estiverem. //

Maldito o que agora hesitar. //

Não queres mais auxílio / de Inglaterra,  
primo? //

Prouvera a Deus / que bastássemos nós  
dois. //

Conheceis os vossos postos. / Deus vos  
acompanhe! //

Mais uma vez venho inquirir, / Rei Harry,  
// se, antes da vossa derrota, / quereis  
combinar o resgate. //

- Quem te enviou? /

- O Condestável de França. //

Leva-lhe a minha resposta anterior. // Que  
me aprisionem / e vendam depois os meus  
ossos. // Porque escarnecem assim / dos  
mais desafortunados? // O homem que  
vendeu a pele / do leão ainda vivo // foi  
morto enquanto o caçava. // Muitos dos  
nossos corpos / descansarão no solo pátrio,  
// onde em bronze ficarão inscritos / os  
feitos deste dia. // E aqueles cujos ossos  
ficarem / em França, morrendo como  
homens, // embora enterrados nos / vossos  
monturos, serão famosos // porque o sol  
elevantará no ar / a sua glória // deixando só o

And those that leave their valiant bones in France,

Dying like men, though buried in your dunghills,

They shall be famed; for there the sun shall greet them,

And draw their honours reeking up to heaven;

Leaving their earthly parts to choke your clime,

The smell whereof shall breed a plague in France.

Let me speak proudly: tell the constable

We are but warriors for the working-day;

Our gayness and our gilt are all besmirch'd

With rainy marching in the painful field; And time hath worn us into slovenry:

But, by the mass, our hearts are in the trim.

Come thou no more for ransom, gentle herald:

They shall have none, I swear, but these my bones;

Which if they have as I will leave 'em them,

Shall yield them little, tell the constable.

I shall, King Harry. And so fare thee well: Thou never shalt hear herald any more.

Now, soldiers, march away:

And how thou pleasest, God, dispose the day!

que pode infestar / o vosso clima e espalhar a peste. // Deixa que fale com orgulho. // Diz ao Condestável que somos / meros guerreiros em dia de trabalho. // Perdemos o garbo e o lustre / com a chuva e a marcha penosa, // e o tempo fez-nos desmazelados. / Mas temos os corações ao alto! // Não voltes / por mais resgate nenhum. // Nada receberás para além / dos meus ossos que, se os tiverem, // será como os deixo, com o pouco / que têm. Diz isto ao Condestável. //

Assim farei, Rei Harry. / Adeus. // Não mais ouvireis o arauto. //

Soldados, marchai! // Senhor, dispõe do dia / como Te aprouver. //

**Anexo 3**

**Filmes baseados em ou inspirados por obras de William Shakespeare**

Esta lista, que se pretende o mais exhaustiva possível, foi compilada a partir da consulta de textos sobre Shakespeare e o cinema (ver bibliografia) e sobre o cinema em geral, bem como *sítes* de informação sobre Shakespeare e sobre cinema na Internet. Algumas datas podem não ser muito rigorosas exactas, visto que os dados disponibilizados pelas fontes se contradizem muitas vezes, na medida em que dizem respeito às datas de estreia num dado país e não à data da primeira apresentação oficial do filme.

A primeira parte da lista inclui filmes que se baseiam, pelo menos na grande maioria da sua extensão total, nas peças ou nos personagens de Shakespeare; a segunda parte da lista, a mais incompleta, inclui alguns filmes que contêm citações explícitas de Shakespeare (por exemplo, quando um personagem declama uma passagem de uma das peças) ou referências ao seu nome; a terceira parte inclui filmes feitos exclusivamente para exibição na televisão, a maioria dos quais são filmagens duma produção teatral e não produções cinematográficas.

Notável nesta lista, além da sua extensão (455 títulos), é a grande diversidade de países (incluindo Portugal, num título de 1911 referido pela base de dados shakespeareianos da Universidade de Basileia [<http://www.unibas.ch/shine/home.html>] mas para o qual não encontrei outra confirmação) e a sua abrangência cronológica (começando logo em 1899). É igualmente de supor que muitos outros títulos estejam ausentes desta lista, principalmente de filmes pertencentes a cinematografias menos conhecidas.

## A. Filmes baseados ou inspirados em peças de Shakespeare

- 1899 – *King John* [fragmento] (com Herbert Beerbohm Tree)
- 1900 - *Romeo and Juliet* (Clement Maurice, França)  
*Hamlet* (Clement Maurice, França) [c/ Sarah Bernhardt]
- 1907 – *Otello* (Mario Caserini, Itália)  
*Hamlet* (Georges Méliès, França)  
*Othello* (Franz Porten, Alemanha)
- 1908 - *Richard III* (J. Stuart Blackton, William V. Ranous, EUA)  
*Julius Caesar* (J. Stuart Blackton, William V. Ranous, EUA)  
*The Taming of the Shrew* (D.W. Griffith, EUA)  
*The Merchant of Venice* (J. Stuart Blackton, EUA)  
*Antony and Cleopatra* (J. Stuart Blackton, Charles Kent, EUA)  
*Macbeth* (J. Stuart Blackton, EUA)  
*Othello/Jealousy* (William V. Ranous, EUA)  
*As You Like It* (Kenean Buel, EUA)  
*Romeo e Giulietta* (Mario Caserini, Itália)  
*Amleto* (Luca Comerio, Itália)  
*La Bisbetica domata* (Azeglio e Lamberto Pineschi, Itália)
- 1909 - *Midsummer Night's Dream* (J. Stuart Blackton, Charles Kent, EUA)  
*Macbeth* (Mario Caserini, Itália)  
*Otello* (Ugo Falena, Itália)  
*King Lear* (Gerolamo Lo Savio, Itália)  
*Hamlet* (Jean Mounet-Sully, França)
- 1910 – *Antony and Cleopatra* (Henry Andreani)  
*Hamlet* (William G. B. Barker, GB)  
*Hamlet* (August Blom, Dinamarca)  
*Macbeth* (André Calmettes, França)  
*Amleto* (Mario Caserini, Itália)  
*Re Lear* (Giuseppe de Liguoro, Itália)  
*Hamlet* (Henri Desfontaines, França)  
*Twelfth Night* (Charles Kent)  
*Il Mercante di Venezia* (Gerolamo Lo Savio, Itália)  
*A Winter's Tale* (Theodore Marston, EUA)  
*The Winter's Tale* (Barry O'Neil, EUA)
- 1911 – *Richard III* (Frank R. Benson, GB)  
*Macbeth* (Frank R. Benson, GB)  
*The Taming of the Shrew* (Frank R. Benson, GB)  
*Julius Caesar* (Frank R. Benson, Portugal)  
*Henry VIII* (William G.B. Barker, GB)  
*The Death of King Edward III* (J. Stuart Blackton, EUA)  
*La mégère apprivoisée* (Henri Desfontaines, França)  
*Giulietta e Romeo* (Gerolamo Lo Savio, Itália)  
*Romeo and Juliet* (Barry O'Neil, EUA)  
*The Tempest* (Edwin Thanhouser, EUA)  
*Desdemona* (---, Dinamarca)
- 1912 – *Richard III* (M. B. Dudley, EUA)  
*As You Like It* (J. Stuart Blackton, James Young, EUA)  
*Cleopatra* (Charles L. Gaskill)  
*Richard III* (André Calmettes, James Keane, França/EUA)



- As You Like It* (Charles Kent, EUA)  
*The Merchant of Venice* (Barry O'Neil, EUA)  
*Hamlet* (Charles Raymond, GB)  
*Saty delaji cloveka* [Much Ado About Nothing ] (Max Urban, Checoslováquia)  
*Indian Romeo and Juliet* (Laurence Trimble, EUA)
- 1913 – *Hamlet* (E. Hay Plumb, GB)  
*Macbeth* (Arthur Bouchier, Alemanha)  
*La Bisbetica domata* (Arrigo Frusta, Itália)  
*Cymbeline* (Frederick Sullivan, EUA)
- 1914 – *Hamlet* (Arturo Ambrosi, Itália)  
*Otello* (Arrigo Frusta, Itália)  
*Giulio Cesare* (Enrico Guazzoni, Itália)  
*The Merchant of Venice* (Phillips Smalley, Lois Weber, EUA)
- 1915 - *Love in a Wood* [As You Like It ] (Maurice Elvey, GB)
- 1916 - *Macbeth* (John Emerson, EUA)  
*Romeo and Juliet* (J. Gordon, Maxwell Karger, EUA)  
*The Real Thing at Last* (L. C. Mac Bean)  
*Romeo and Juliet* (Francis X. Bushman, John W. Noble, EUA)  
*The Merchant of Venice* (Walter West, GB)  
*King Lear* (Ernest C. Warde, EUA)
- 1917 - *Cleopatra* (J. Gordon Edwards, EUA)  
*Hamlet* (Eleuterio Rodolfi, Itália)  
*A Modern Othello* (---, GB)
- 1918 - *Othello* (Max Mack, Alemanha)  
*Brutus and Cassius* [Julius Caesar] (Marshall Moore, GB)
- 1919 - *Richard III* (Max Reinhardt, Alemanha)
- 1920 – *Hamlet* (Svend Gade, Heinz Schall, Alemanha)
- 1921 – *Carnival* [Othello] (---, GB) [Remake EUA 1931]
- 1922 – *Othello* (Dmitri Buchowetski, Alemanha)  
*Tense Moments from Great Plays* (Edwin J. Collins, H. B Parkinson)
- 1923 - *The Taming of the Shrew* (Edwin J. Collins, GB)  
*Der Kaufmann von Venedig* (Peter Paul Felne, Alemanha)  
*Falstaff the Tavern Knight* (Edwin Greenwood, GB)
- 1924 - *Ein Sommernachtstraum* (Hans Neumann)  
*Daring Youth* (William Beaudine, EUA)
- 1925 - *Cymbeline* (Ludwig Berger, Alemanha)
- 1929 – *The Taming of the Shrew* (Sam Taylor, EUA)
- 1933 - *Hamlet* [Acto I: Cena V] (com John Barrymore, EUA)
- 1935 – *A Midsummer Night's Dream* (Max Reinhardt, William Dieterle)  
*Khoon Ka Khoon* [Hamlet] (Modi Sohrab, Índia)  
*The Jewish King Lear* (Harry Tomashefsky, Israel)  
*Jubal* [Othello] (---, EUA)
- 1936 – *As You Like It* (Paul Czinner, GB)  
*Romeo and Juliet* (George CGBor)  
*Men Are Not Gods* [Othello] (Walter Reisch, GB)  
*Our Relatives* [The Comedy of Errors] (Harry Lachman, EUA) [Laurel & Hardy]
- 1937 – *Romeo and Julie* (---, Polónia)
- 1938 – *Kentucky* [Romeo and Juliet] (David Butler, EUA)
- 1939 – *The Tempest* (Dallas Bower, GB)

- 1940 – *The boys from Syracuse* [The Comedy of Errors] (Eddie Sutherland, EUA)
- 1941 – *Romeo and Juliet in the Village* (---, Suíça)
- 1942 – *To Be or Not to Be* [Hamlet] (Ernst Lubitsch, EUA)  
*La Bisbetica domata* (Ferdinando Maria Poggioli, Itália)  
*Shuhaddaa el gharam* [Romeo and Juliet] (Kamal Selim, Egipto)
- 1943 – *The Yellow Canary* [The Tempest] (Herbert Wilcox, GB)
- 1944 – *Henry V* (Laurence Olivier, Reginald Beck, GB)  
*Love Story* [The Tempest] (---, EUA)
- 1945 – *Les Enfants du Paradis* [Othello] (---, França)
- 1946 – *Macbeth* (Thomas A. Blair, EUA)  
*Othello* (David MacKane, GB) [45 min]  
*A Letter to Timothy* [Hamlet] (---, GB)  
*A Matter of Life and Death* [A Midsummer's Night Dream] (---, GB)
- 1947 – *A Double Life* [Othello] (George Cukor, EUA)
- 1948 – *Hamlet* (Laurence Olivier, GB)  
*Macbeth* (Orson Welles)  
*Yellow Sky* [The Tempest] (William Wellman, EUA) [western]  
*Cartas marcadas* [The Taming of the Shrew] (René Cardona, México)  
*Anjuman* [Romeo and Juliet] (Akhtar Hussein, Índia)
- 1949 – *Gunsundari Katha* [King Lear] (Kadri Venkata Reddy, Índia)  
*House of Strangers* [King Lear] (---, EUA)  
*The Lovers of Verona* [Romeo and Juliet] (---, França)
- 1950 – *Julius Caesar* (David Bradley, EUA)  
*Richard II* (Royston Morley, GB)  
*Die Lustigen Weiber von Windsor* (Georg Wildhagen, RDA) [ópera]
- 1951 – *Coriolanus* (Paul Nickell, EUA)
- 1952 – *The Tragedy of Othello/The Moor of Venice* (Orson Welles, EUA/Itália/França/  
Marrocos)  
*The Merchant of Venice* (Pierre Billon, França/Itália)  
*Io, Amleto* (Giorgio Simonelli, Itália)
- 1953 – *Julius Caesar* (Joseph L. Mankiewicz)  
*Kiss Me Kate* [The Taming of the Shrew] (George Sidney, EUA) [Musical]
- 1954 – *Romeo and Juliet* (Renato Castellani)  
*Richard II* (Maurice Evans, EUA)  
*Hamlet* (Kishore Sahu, Índia)  
*The Broken Lance* [King Lear] (---, EUA)
- 1955 – *Richard III* (Laurence Olivier, GB)  
*Twelfth Night* (Yakov Fried, URSS)  
*Ordet* [Romeo and Juliet] (Carl T. Dreyer, Dinamarca)  
*The Ballet of Romeo and Juliet* (Lev Arnshtam, Leonid Lavrovsky, URSS)  
*Joe MacBeth* (Ken Hughes, GB)
- 1956 – *Othello* (Sergei Yutkevich, URSS)  
*The Tempest* (Robert Atkins, GB)  
*Kean* [Othello] (Delmer Daves, Itália) [western]  
*La Fierecilla domada/La Mégère apprivoisée* (Antonio Román, França/Esp.)  
*Mnogo shuma iz nichego* [Much Ado About Nothing] (L. Zamkovoy, URSS)  
*Dvenadtsataya noch* [Twelfth Night] (Yan Frid, URSS)  
*Forbidden Planet* [The Tempest] (Fred McLeod Wilcox, EUA)
- 1957 – *Throne of Blood* [Macbeth] (Akira Kurosawa, Japão)  
*Crime of Passion* [Macbeth] (Gerd Oswald)

- 1958 – *Much Ado About Nothing* (Ludwig Berger, Alemanha)
- 1959 - *Sen noci svatojanske* (Jiri Trnka, Howard Sackler) [Animação]
- 1960 - *Othello / Venetsyanskij mavr* (Vakhtang Chabukiani, URSS)  
*Honourable Murder* [Julius Caesar] (Godfrey Grayson, GB)  
*The Tempest* (George Schaefer, EUA) [para crianças]  
*The rest is silence* (Helmut Kautner, Alemanha)  
*The Bad Sleep Well* [Hamlet] (---, Japão)  
*Romeo, Juliet and Darkness* (---, Checoslováquia)
- 1961 - *West Side Story* [Romeo and Juliet] (Robert Wise, Jerome Robbins, EUA)  
*All Night Long* [Othello] (Basil Dearden, GB)  
*Romanoff and Juliet* (Peter Ustinov, EUA)  
*The Siberian Lady Macbeth* (Andrzej Wajda)
- 1962 - *Ophélie* [Hamlet] (Claude Chabrol, França)  
*Othello* (Claude Barma, França)  
*Was Ihr wollt* (Franz Peter Wirth, RFA)
- 1963 - *Viel Lärm um nichts* (Martin Hellberg, RDA)  
*Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, Suíça/GB/EUA)  
*Zwei Herren aus Verona* (Hans-Dieter Schwarze, RFA)
- 1964 – *Hamlet* (Grigori Kozintsev, URSS)  
*Hamile* [Hamlet] (Terry Bishop, Gana)  
*Hamlet* (Bill Colleran, John Gielgud, EUA)  
*Hamlet* (Joseph Papp, EUA)  
*The Comedy of Errors* (Peter Duguid, Clifford Williams, GB)  
*Giulietta e Romeo* (Riccardo Freda, Itália) (Los Amantes de Verona; Esp. 1968)  
*Komödie der Irrungen* (Hans-Dieter Schwarze, RFA)  
*Los Tarantos* [Romeo and Juliet] (Rovita Beleta, Espanha)  
*Panic Button* [Romeo and Juliet] (---, EUA)
- 1965 – *Othello* (Stuart Burge, GB)  
*Die Lustigen Weiber von Windsor* (Georg Tressler, Áustria)
- 1966 – *Campanadas a medianoche / Chimes at Midnight* [sobre Sir John Falstaff]  
(Orson Welles, Esp./Suíça)  
*The Taming of the Shrew* (Franco Zeffirelli)  
*Romeo and Juliet* (Paul Czinner)  
*A Romeo and Juliet of Today* (---, Jugoslávia)  
*A Midsummer Night's Dream* (George Balanchine) [bailado de Mendelssohn]
- 1967 - *The Taming of the Shrew / La Bisbetica domata* (Franco Zeffirelli, Itália/EUA)  
*Rosie* [King Lear] (David Lowell Rich, EUA)
- 1968 - *A Midsummer Night's Dream* (Peter Hall, GB)  
*Romeo and Juliet / Giulietta e Romeo* (Franco Zeffirelli, Itália)  
*König Richard II* (Franz Josef Wild, Alemanha)  
*The Tempest* (Basil Coleman, GB)  
*The Winter's Tale* (Frank Dunlop, GB)  
*The Secret Sex Lives of Romeo and Juliet / Juliet's Desire* (Peter Perry, EUA)  
*Johnny Hamlet / That Dirty Story of the West / Quella sporca storia nel west*  
(Enzo G. Castellari, Itália) [western]  
*Age of Consent* [The Tempest] (---, Austrália)
- 1969 – *Hamlet* (Tony Richardson, GB)  
*Korol Lir* [King Lear] (Grigori Kozintsev, URSS) [King Lear; EUA, 1975]  
*Katerina Izmailova/Lady Macbeth of the Mtsensk District* (Mikhail Shapiro, URSS)

- 1970 – *Julius Caesar* (Stuart Burge, GB)  
*Herança* [Hamlet] (Ozualdo Ribeiro Candeias, Brasil)  
*The Tragedy of King Richard II* (Richard Cottrell, GB)
- 1971 – *King Lear* (Peter Brook, GB/Dinamarca)  
*Macbeth* (Roman Polanski, GB)
- 1972 – *Antony and Cleopatra* (Charlton Heston, Esp./Suiça/GB)  
*Viola und Sebastian* (Ottokar Runze, RFA)
- 1973 – *Hamlet* (René Bonnière, Stephen Bush, Canadá)  
*Theatre of Blood* [várias peças] (---, 1973)
- 1974 – *Catch My Soul / Santa Fe Satan* [Othello] (Patrick McGoohan, EUA) [musical]
- 1975 – *Aaron loves Angela* (Gordon Parks, EUA)
- 1976 – *The Taming of the Shrew* (Kirk Browning, EUA)  
*Hamlet* (Celestino Coronado, GB)  
*King Lear* (Steve Rumbelow, GB)
- 1978 – *Komediya oshibok* (Fridrikh Gorenshtein, URSS)
- 1979 – *The Tempest* (Derek Jarman, GB)  
*Julius Caesar* (Michael Langham, EUA)  
*Coriolanus* (Wilford Leach, EUA)  
*Romie-O and Julie-8* (Clive A. Smith, Canadá)
- 1980 – *The Tempest* (Audrey Stanley, EUA)  
*The Merry Wives of Windsor* (Richard White, EUA)  
*Othello* (Liz White, EUA)
- 1981 – *Othello* (Franklin Melton, EUA)  
*Macbeth* (Arthur Allan Seidelman, EUA)  
*Cymbeline* (Patrick Tucker, EUA)
- 1982 – *Macbeth* (Kirk Browning, Sarah Caldwell, EUA)  
*The Tempest* (Paul Mazursky, EUA)  
*A Midsummer Night's Sex Comedy* (Woody Allen, EUA)  
*Othello, el comando negro* (Max H. Boulois, Espanha)  
*The Merry Wives of Windsor* (Gloria Grahame, EUA)  
*Richard II* (William Woodman, EUA)
- 1983 – *The Taming of the Shrew* (John Allison)  
*Antony and Cleopatra* (Lawrence Carra, EUA)  
*The Tempest* (William Woodman, EUA)  
*To Be or Not to Be* (Alan Johnson, EUA)  
*Strange Brew* (Rick Moranis, Dave Thomas, EUA)  
*Valley Girl* [Romeo and Juliet] (Martha Coolidge, EUA)  
*Lyubovyu za lyubov* [Much Ado About Nothing] (Tatyana Berezantseva, URSS)
- 1985 – *Ran* [King Lear] (Akira Kurosawa, Japão)
- 1986 – *Richard III* (Raoul Ruiz, França)  
*The Tempest* (Julie Taymor, EUA)  
*Otello* (Franco Zeffirelli, Itália/EUA)
- 1987 – *King Lear* (Jean-Luc Godard, Bahamas)  
*Hamlet* (Roland Kenyon, Rod MacDonald, GB)  
*Hamlet liikemaailmassa* [Hamlet] (Aki Kaurismäki, Fin.)  
*Macbeth* (Claude d'Anna, Bélgica) [ópera]  
*China Girl* [Romeo and Juliet] (Abel Ferrara)  
*Outrageous Fortune* [Hamlet] (---, EUA)
- 1989 – *Henry V* (Kenneth Branagh, GB)  
*Gamlet* (Gleb Panfilov, Rússia)

- Resan till Melonia* [The Tempest] (Per Ahlin, Noruega/Suécia) [animação]
- 1990 – *Hamlet* (Franco Zeffirelli, GB/EUA/França/Esp.)  
*Hamlet* (Kevin Kline, EUA)  
*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (Tom Stoppard, GB/EUA)  
*An Imaginary Tale / Une histoire inventée* [Othello] (---, França /Canadá)  
*Romeo and Juliet* (---, Bélgica)  
*Where the Heart Is* [King Lear] (---, EUA)
- 1991 – *Prospero's Books* [The Tempest] (Peter Greenaway, GB/Hol./França/Itália)  
*Men of Respect* [Macbeth] (William Reilly, EUA)  
*My Own Private Idaho* [Henry IV] (Gus Van Sant)  
*A Village Romeo and Juliet* (Peter Weigl)  
*Star Trek VI; the Undiscovered Country* [Hamlet] (---, EUA)  
*True Identity* [Othello] (---, EUA)
- 1992 – *As You Like It* (Christine Edzard, GB)  
*Romeo & Julia* (Kevin Kaufman, 1992)  
*Dvenadtsataya noch* [Twelfth Night] (Mariya Muat, Rússia)  
*Hamlet* (Natalya Orlova, Rússia)  
*Macbeth* (Nikolai Serebrinkov, Rússia) [Animação]  
*The Tempest* (Stanislav Sokolov, Rússia) [Animação]  
*Shostakovich: Lady Macbeth of Mtsensk* (Peter Weigl)  
*The Playboys* [Othello] (---, GB)  
*Symphony for the Spire* (Mike Mansfield, GB)
- 1993 – *Much Ado About Nothing* (Kenneth Branagh, GB/Itália)  
*Romeo & Juliet* (Norman Campbell)  
*The Punk* [Romeo & Juliet] (---, GB)
- 1994 – *Romeo & Juliet* (Alan Horrox, GB)  
*The Lion King* [Hamlet] (---, EUA) [Animação]  
*Renaissance Man* [Hamlet] (---, EUA)
- 1995 – *Othello* (Oliver Parker, GB/EUA)  
*Twelfth Night* (Trevor Nunn, GB)  
*A Winter's Tale* (---, França)
- 1996 – *Hamlet* (Kenneth Branagh, GB)  
*Looking for Richard* (Al Pacino, EUA)  
*A Midsummer Night's Dream* (Adrian Noble, GB)  
*Richard III* (Richard Loncraine, Ian McKellen, GB)  
*Romeo + Juliet* (Baz Luhrmann, EUA)  
*Twelfth Night: Or What You Will* (Trevor Nunn, GB)  
*Tromeo and Juliet* (Lloyd Kaufman, EUA)  
*Hamlet: For the Love of Ophelia* (Franco Lo Cascio, Alemanha)  
*Romeo och Julia* (Alexander Öberg, Suécia)  
*Love Is All There Is* [Romeo and Juliet] (Renée Taylor, Joseph Bologna, EUA)  
*Fuck Hamlet* (Cheol-Mean Whang, Alemanha)  
*In the Bleak Midwinter* [Hamlet] (---, GB)
- 1997 – *King Lear* (Richard Eyre, GB)  
*Macbeth* (Jeremy Freeston, GB)  
*Titus Andronicus: The Movie* (Lorn Richey)  
*A Thousand Acres* [King Lear] (Jocelyn Moorhouse, EUA)  
*Kung Lear* (Peter Oskarson, Suécia)  
*Richard II* (Deborah Warner)  
*Kaliyattam* [Othello] (Jayaraaj Rajasekharan Nair, Índia)

- The Taming of the Screw* (Jim Powers, EUA) [filme pornográfico]
- 1998 – *The Tempest*. (Jack Bender, EUA)  
*Macbeth* (Michael Bogdanov, EUA)  
*Macbeth* (Paul Winarski, EUA)  
*Stormen* (Gören, Suécia)
- 1999 – *Love's Labour Lost* (Kenneth Branagh, GB)  
*A Midsummer Night's Dream* (Michael Hoffmann, EUA/Itália)  
*10 Things I Hate About You* [The Taming of the Shrew] (Gil Junger, EUA)  
*Midsummer* (James Kerwin)  
*Macbeth in Manhattan* (Greg Lombardo, EUA)  
*Macbeth* (Thomas Segerström, Suécia)  
*Titus* (Julie Taymor, EUA)  
*Titus Andronicus* (Christopher Dunne)
- 2000 – *Hamlet* (Michael Almereyda, EUA)  
*Romeo and Juliet* (Colin Cox, EUA)  
*Comedy of Errors* (Wendell Sweda, EUA)  
*O* [Othello] (Tim Black Nelson, EUA)  
*The King is Alive* [King Lear] (Kristian Levring, Suécia, Dinam., EUA)  
*Play On!* (Gary Halvorson, EUA) [Musical]
- 2001 – *Rikki the Pig* [Richard III] (James Gavin Bedford, EUA)

## **B. Filmes com citações de Shakespeare, sobre a sua figura ou época**

- 1907 - *Shakespeare Writing "Julius Caesar"* (---, EUA)
- 1935 – *Immortal Gentlemen* (Widgey R. Newman)
- 1942 – *Quiet please, murder* (John Larkin, EUA) [há a falsificação de um original de Shakespeare]
- 1965 – *Shakespeare Wallah* (James Ivory, Índia)
- 1977 – *The Goodbye Girl* (Neil Simon, EUA)
- 1988 - *Big Business* (Jim Abrahams)
- 1989 - *Dead Poet's Society* (Peter Weir)
- 1990 - *Discovering Hamlet* (Mark Olshaker) [drama/documentário]
- 1991 – *Terror at the opera* (Dario Argento, Itália)  
*Last Action Hero* (---, EUA)
- 1996 - *Beautiful Girls* (Ted Demme)
- 1997 – *The Postman* (---, EUA)
- 1998 - *Shakespeare In Love* (John Madden, EUA)  
*Elizabeth* (Shekhar Kapur)

## **C. Filmes para televisão**

- 1937 - *Much Ado About Nothing* (George More O'Ferrall, GB)
- 1938 - *Julius Caesar* (Dallas Bower, GB)
- 1939 - *The Taming of the Shrew* (Dallas Bower, GB)  
*Twelfth Night* (Michel Saint-Denis, GB)
- 1946 - *As You Like It* (Ian Atkins, GB)  
*A Midsummer Night's Dream* (Robert Atkins, GB)
- 1947 - *Hamlet* (Basil Adams, GB)

- The Merchant of Venice* (George More O'Ferrall, GB)
- 1948 - *King Lear* (Royston Morley, GB)
- 1949 - *Julius Caesar* (Garry Simpson, EUA)
- 1950 - *Othello* (Kevin Sheldon)  
*Twelfth Night* (Harold Clayton, GB)
- 1951 - *Julius Caesar* (Leonard Brett, GB)  
*Henry V* (Leonard Brett, Royston Morley, GB)  
*King John* (Stephen Harrison, GB)
- 1952 - *The Taming of the Shrew* (Desmond Davies, GB)  
*Merry Wives of Windsor* (Julian Amyes, GB)
- 1953 - *King Lear* (Andrew McCullough, EUA)  
*As You Like It* (Peter Ebert, GB)  
*Henry V* (Peter Watts, GB)
- 1954 - *The Comedy of Errors* (Lionel Harris, A. Edward Sutherland, GB)  
*Troilus and Cressida* (George Rylands, GB)  
*Macbeth* (George Schaefer, EUA)
- 1955 - *Hamlet* (Alf Sjöberg, Suécia)  
*Othello* (Tony Richardson, GB)  
*Romeo and Juliet* (Harold Clayton, GB)  
*The Merchant of Venice* (Hal Burton, GB)  
*The Merry Wives of Windsor* (Barrie Edgar, Glen Byam Shaw, GB)  
*Romeo i Julietta* (Lev Arnshtam, Leonid Lavrovsky, URSS)
- 1956 - *The Taming of the Shrew* (Robert Hartung, Adrienne Luraschi, EUA)
- 1957 - *The Life of Henry V* (Peter Dews)  
*Twelfth Night* (David Green, EUA)  
*Twelfth Night* (Caspar Wrede, GB)
- 1959 - *Julius Caesar* (Stuart Burge, GB)  
*Hamlet* (Ralph Nelson, Michael Benthall, GB/EUA)
- 1960 - *Julius Caesar* (Richard Eyre)  
*Macbeth* (George Schaefer, EUA)  
*Hamlet* (Franz Peter Wirth, Alemanha)
- 1961 - *Ukroshcheniye stroptivoj* [The Taming of the Shrew] (Sergei Kolosov, URSS)
- 1963 - *As You Like It* (Michael Elliott, GB)  
*Was Ihr wollt* (Lothar Bellag, RDA)
- 1964 - *Julius Caesar* (Michael Croft, GB)  
*Hamlet / Hamlet at Elsinore* (Philip Saville, GB)  
*Henrik IV* (Keve Hjelm, Suécia)
- 1965 - *Romeo and Juliet* (Val Drum, Paul Lee, GB)  
*Love's Labour's Lost* (Roger Jenkins, GB)  
*Coriolanus* (Roger Jenkins, GB)
- 1966 - *Troilus and Cressida* (Bernard Hepton, Michael Croft, GB)  
*Henry V* (Lorne Freed, M. Langham, Canadá)  
*Macbeth* (Michael Simpson, GB)
- 1967 - *Romeo and Juliet* (Alan Cooke)  
*Trettondagsafton* [Twelfth Night] (Hans Dahlin, Suécia)  
*Much Ado About Nothing* (Alan Cooke, Franco Zeffirelli, GB)
- 1968 - *Was Ihr wollt* (Ludwig Cremer, RFA)  
*Der Kaufmann von Venedig* (Otto Schenk, Áustria)
- 1969 - *Twelfth Night* (John Sichel, GB)
- 1970 - *Macbeth* (John Gorrie, GB)

- Hamlet* (Peter Wood, GB)
- 1972 - *Hamlet* (David Giles, GB/EUA)  
*The Merchant of Venice* (Cedric Messina, GB)
- 1973 - *The Merchant of Venice* (Jonathan Miller, GB)  
*Was Ihr wollt* (Otto Schenk, Áustria)
- 1974 - *King Lear* (Edwin Sherin, EUA)  
*Much Ado About Nothing* (A.J. Antoon, EUA)  
*Antony and Cleopatra* (Trevor Nunn, Jon Scofield, GB)  
*Much Ado About Nothing* (A. J. Antoon, EUA)
- 1975 - *King Lear* (Jonathan Miller, GB)  
*Viel Lärmen um Nichts* (Otto Schenk, Áustria)
- 1976 - *Romeo and Juliet* (Joan Kemp-Welch, GB)  
*The Merchant of Venice* (John Sichel, Canadá)
- 1978 - *As You Like It* (Basil Coleman, GB) [BBC]  
*King Richard the Second* (David Giles, GB) [BBC]  
*Much Ado About Nothing* (Donald McWhinnie, GB/EUA)  
*The Comedy of Errors* (Trevor Nunn, Philip Casson, GB)  
*Romeo and Juliet* (Alvin Rakoff, GB) [BBC]
- 1979 - *Macbeth* (Trevor Nunn)  
*Henry VIII* (Kevin Billington, GB) [BBC]  
*Henry IV, Part I* (David Giles, GB) [BBC]  
*Henry IV, Part II* (David Giles, GB) [BBC]  
*Henry V* (David Giles, GB) [BBC]  
*Julius Caesar* (Herbert Wise, GB) [BBC]  
*Re Lear* (Giorgio Strehler, Itália)
- 1980 - *Twelfth Night* (John Gorrie, GB) [BBC]  
*The Tempest* (John Gorrie, GB) [BBC]  
*The Merchant of Venice* (Jack Gold, GB) [BBC]  
*Hamlet, Prince of Denmark* (Rodney Bennett, GB) [BBC]  
*The Taming of the Shrew* (Jonathan Miller, GB) [BBC]
- 1981 - *Othello* (Jonathan Miller, GB) [BBC]  
*Antony & Cleopatra* (Jonathan Miller, GB) [BBC]  
*Troilus & Cressida* (Jonathan Miller, GB) [BBC]  
*The Winter's Tale* (Jane Howell, GB) [BBC]
- 1982 - *The Merry Wives of Windsor* (David Hugh Jones, GB) [BBC]  
*Falstaff* (Brian Large, GB) [ópera de Verdi]  
*King Lear* (Jonathan Miller, GB) [BBC]
- 1983 - *The Comedy of Errors* (James Cellan Jones, GB) [BBC]  
*Macbeth* (Jack Gold, GB) [BBC]  
*Henry VI, Part One* (Jane Howell, GB) [BBC]  
*Henry VI, Part Two* (Jane Howell, GB) [BBC]  
*Henry VI, Part Three* (Jane Howell, GB) [BBC]  
*The Tragedy of Richard the Third* (Jane Howell, GB) [BBC]  
*Cymbeline* (Elijah Moshinsky, GB) [BBC]  
*Two Gentlemen of Verona* (Don Taylor, GB) [BBC]
- 1984 - *The Life and Death of King John* (David Giles, GB) [BBC]  
*King Lear* (Laurence Olivier, Michael Elliott, GB)  
*Much Ado About Nothing* (Stuart Burge, GB) [BBC]  
*Pericles, Prince of Tyre* (David Hugh Jones, GB) [BBC]  
*Prinz ar Danmark, Den Tragiska Historien om Hamlet* (Ragnar Lyth, Suécia)



- 1985 - *Titus Andronicus* (Jane Howell, GB) [BBC]  
*The Comedy of Errors* (Gregory Mosher, Robert Woodruff, EUA)  
*Love's Labour's Lost* (Elijah Moshinsky, GB) [BBC]
- 1986 - *Som ni vill ha det* [As you like it] (John Caird, Suécia)
- 1987 - *Much Ado About Nothing* (Peter Moss, Canadá)
- 1988 - *Le conte d'hiver* (Pierre Cavassilas, França)  
*The Taming of the Shrew* (Richard Monette, Canadá)  
*Romeo and Juliet* (?, GB)
- 1989 - *The Comedy of Errors* (Richard Monette, Canadá)
- 1990 - *Der Kaufmann von Venedig* (Peter Zadek, Alemanha)
- 1991 - *Henri VIII* (Pierre Jourdan, França)
- 1992 - *Otello* (Brian Large, GB) [ópera de Verdi]
- 1993 - *Falstaff* (Brian Large, EUA) [ópera de Verdi]
- 1994 - *Measure for Measure* (David Thacker)  
*Roméo et Juliette* (Brian Large, GB) [ópera de Gounod]
- 1996 - *The Merchant of Venice* (Benny Pest)
- 1998 - *Twelfth Night* (Nicholas Hytner, EUA)  
*Muntra fruarna i Windsor* (Stina Ancker, Suécia)
- 1999 - *Trettondagsafton* [Twelfth Night] (Mikael Ekman, Suécia)  
*Shakespeare's Women & Claire Bloom* (Philipp Schopper, EUA)  
*Imagining Hamlet* (Andrew Tsao, EUA) [documentário]

Anexo 4

Inquéritos às empresas de tradução, televisões e distribuidoras de vídeo

# Questionário para as empresas de tradução

## Seleccção dos tradutores

1. Qual a formação (académica, linguística) que é considerada necessária e/ou desejável?
2. Como são recrutados? (por análise de C.V., por entrevista, através de anúncios na imprensa, através do contacto com instituições de ensino superior, etc.)
3. Para além da formação linguística, que outras competências são desejáveis?
4. A empresa tem um corpo estável de colaboradores, ou trabalha essencialmente em regime de colaboração *free-lance*?

## Normas de trabalho

1. A pessoa que faz a tradução é a mesma que trata da inserção das legendas no filme?
2. O trabalho é feito nas instalações da empresa ou em casa do tradutor?
3. Qual o prazo médio para a conclusão de um trabalho de tradução/legendagem?
4. Quando o trabalho exige equipamento específico, a empresa assegura formação para os tradutores?
5. Que diferenças existem entre a tradução para televisão, cinema ou vídeo?
6. No caso de filmes com previsível sucesso comercial, há algum critério específico para a selecção do tradutor?
7. No caso de filmes baseados em obras de grandes autores (Shakespeare, Rostand, Oscar Wilde, Hemingway, Jane Austen, etc.), o tradutor seleccionado deve ter algum perfil especial?
8. A empresa tem conhecimento e/ou adoptou o “Código de Boas Práticas de Legendagem”, proposto, entre outros, pela ESIST (European Association for Studies in Screen Translation)?

## Relações institucionais

1. Só fazem tradução audiovisual ou fazem outros trabalhos de mediação linguística?
2. Trabalham sempre para os mesmos clientes?
3. Os clientes impõem regras para a execução dos trabalhos? Se sim, quais?
4. A empresa possui página na Internet? Que informação consta dessa página?
5. Têm algum tipo de convénio com instituições que asseguram a formação do tradutor? (universidades, escolas de línguas, associações de tradutores, etc.)

## Questionário para as televisões e distribuidoras de vídeo

1. Trabalham com gabinetes de tradução ou têm um serviço próprio?
  - 1.1. [No caso de trabalharem com gabinetes de tradução] Como são seleccionados essas empresas?
  - 1.2. [No caso de terem um serviço próprio] Como são recrutados os tradutores? (por análise de C.V., por entrevista, através de anúncios na imprensa, através do contacto com instituições de ensino superior, etc.)
2. A vossa empresa impõe regras ao nível de:
  - 2.1. Suporte de entrega do trabalho?
  - 2.2. Normas de apresentação do trabalho?
  - 2.3. Local de trabalho?
  - 2.4. Prazo para a conclusão do trabalho?
  - 2.5. Vocabulário específico?
  - 2.6. Nomes próprios?
  - 2.7. Dados convencionais (unidades de medida, datas, etc.)?
  - 2.8. Uso de neologismos e termos importados de outras línguas (por exemplo: software, zeitgeist, ad hoc, etc.)?
3. Que material recebe o tradutor encarregue de fazer o trabalho?
4. No caso de filmes com previsível sucesso comercial, há algum critério específico para a selecção do tradutor ou da empresa de tradução?
5. No caso de filmes baseados em obras de grandes autores (Shakespeare, Rostand, Oscar Wilde, Hemingway, Jane Austen, etc.), o tradutor seleccionado deve ter algum perfil especial?
6. A empresa possui página na Internet? A informação constante dessa página inclui alguma referência ao trabalho dos tradutores?

Anexo 5

Respostas das empresas de tradução, televisões e distribuidoras de vídeo

Os questionários constantes do Anexo 4 foram enviados a dez empresas de tradução (Cristbet, Sintagma, Solegendas, Ideias e Letras, Idiomaxis, Legendas Ilimitadas, Pluridioma, Alphatrad, Centradur, Cintra), a três estações de televisão (RTP, SIC, TVI) e a cinco empresas de distribuição de cinema e vídeo (Lusomundo, Ecofilmes, Mandala, Costa do Castelo Filmes, Atalanta Filmes). De todas estas empresas, quatro enviaram as suas respostas, que se encontram nas páginas seguintes.

## Cristbet

### Seleccção dos tradutores

5. Depende muito. Há tradutores com cursos e mestrados que não têm a mínima inclinação para traduzir bem para legendagem e outros que, com conhecimento profundo das duas línguas em questão, cultura geral e experiência de vida são excelentes.
6. Análise de C.V.s e referências.
7. Um jeito especial para o ritmo e sonoridade do que está a ser dito de modo a converter um discurso seguido em blocos de texto lógicos e estéticos, com tempo de leitura, dizendo o essencial com a mensagem integral, se o discurso for rápido, e traduzindo tudo se se vir que o tempo de leitura chegará.
8. Ambos.

### Normas de trabalho

1. Nem sempre, uma vez que há tradutores que sabem traduzir bem e dividir bem as legendas mas não sabem legendar. Quem legenda dá os retoques finais.
2. Ambos.
3. Geralmente 3 dias úteis, mas podem ser pedidos trabalhos em 24 horas (e não é raro).
4. O trabalho exige equipamento de legendagem, mas dá-se preferência a quem já o sabe utilizar, uma vez que formação é morosa e de resultados duvidosos, pelo que geralmente é um investimento sem retorno, um luxo que não podemos pagar com os miseráveis preços que os audiovisuais rendem.
5. Basicamente a formatação do texto, as regras são semelhantes.
6. Não.
7. Escolhem-se as pessoas mais competentes, mas não há tradutores de filmes especializados seja no que for. Quem tem essas competências adicionais acaba por deixar os filmes.
8. Há-de me indicar onde encontrar isso pois desconheço e muito útil me seria.

### **Relações institucionais**

1. Fazemos conferências com tradução simultânea e/ou consecutiva e outro tipo de traduções.
2. Temos uma grande carteira de clientes fixa com enorme fluxo e regularidade de trabalho, clientes menos regulares e clientes de uma só vez.
3. QUALIDADE!
4. [www.cristbet.com](http://www.cristbet.com). Toda a informação julgada por nós pertinente.
5. Não.

(Respostas enviadas por Cristina Bettencourt)



# Sintagma

## Seleccção dos tradutores

9. Licenciatura/Línguas e Literaturas preferencial/ Institutos Línguas/
10. Por análise de CV e consequente entrevista, caso CV seja interessante.
11. Estadia no estrangeiro, experiência, cursos de formação (dependendo de quem deu formação)
12. Dois efectivos, cerca de 40 colaboradores, várias combinações linguísticas e áreas de especialização.

## Normas de trabalho

9. Nem sempre.
10. A tradução pode ser feita em casa ou na Sintagma, a legendagem é feita na Sintagma ou por tradutores que tenham sistemas de legendagem em casa.
11. Depende logicamente da duração do programa e da dificuldade. Uma Longa Metragem pode ser feita calmamente em 2/3 dias, ou em 24h se for preciso.
12. Sim.
13. A Sintagma já trabalhou para cinema, mas estas legendagens são feitas em Laboratórios e não nas nossas instalações, pelo que preferimos TV e vídeo. Na TV, pode haver mais cuidado com a linguagem (calão). As condicionantes de número de caracteres por linha são mais ou menos as mesmas.
14. Tentamos seleccionar um tradutor mais experiente.
15. Claro. Experiência e conhecimento da obra desses autores. Caso não haja um tradutor com esse perfil, convém haver tempo para o tradutor estudar um pouco. Caso não haja tempo (o que é frequente) há que apostar no bom senso e imaginação.
16. -

## Relações institucionais

6. Fazemos traduções técnicas, interpretação, locução, processamento de texto, transcrições áudio, etc.
7. Temos clientes fixos, há alguns anos, e clientes esporádicos.
8. Por exemplo, nas traduções para Audiovisuais temos limites de espaços por linha, definição de Setups, tipo de letra (fonte), prazos.

9. Sim. É um site relativamente extenso e completo (visite [www.sintagma.net](http://www.sintagma.net)), tem toda a informação necessária sobre a actividade da empresa em 6 línguas (estamos a planear fazê-lo em mais línguas) apresentando inclusive questionários para obter orçamentos com maior rapidez e facilidade, algo inovador entre os sites de empresas concorrentes.
10. Não.

(Respostas enviadas por Rosário Valadas Vieira)

## Solegendas

### Seleccção dos tradutores

13. Em princípio, uma licenciatura em Tradução, Línguas e Literaturas Modernas ou algum curso similar. Contudo, quase nenhum dos meus tradutores mais “antigos” possui um curso superior.
14. Há muito que não recuto novos tradutores. Trabalho com antigos colegas da RTP, principalmente e os tradutores que trabalham comigo há menos tempo, conheci-os através de uma amiga, professora na UAL, que me recomenda alguns alunos mais promissores e também nos cursos de Tradução para Audiovisuais da Associação Portuguesa de Tradutores, em que eu fui uma das formadoras.
15. Escrever bem português, acima de tudo, sólida cultura geral, interesses dos mais variados, incluindo passatempos e prática de desporto. Para um tradutor generalista, tudo é necessário, desde ler jornais todos os dias até ver jogos de futebol, por exemplo.
16. A minha empresa tem apenas uma tradutora a tempo inteiro, que me ajuda também na parte administrativa, e outra tradutora em part-time, uma pessoa mais experiente, que me substitui em caso de férias ou doença. Todos os outros são free-lancers, embora alguns com um carácter mais permanente do que outros.

### Normas de trabalho

17. Nem sempre. O equipamento é muito caro e por isso os tradutores não têm o seu próprio equipamento em casa, o que é norma noutros países. Tornava-se muito difícil organizar as idas e indas de muita gente aqui no escritório, controlar o tempo que levam a fazer o trabalho, etc. Para além disso exigir instalações maiores, o que também não é possível. Mas cerca de 50% dos meus tradutores legenda o seu próprio trabalho.
18. Os poucos que possuem equipamento, traduzem e legendam em casa. Todos os outros traduzem em casa e alguns vêm legendar nas instalações da Solegendas.
19. É raro termos mais de uma semana e o mais frequente será termos uns 2, 3 dias. Em média. Pode ser menos.
20. O trabalho exige sempre formação específica. E sim, dou a formação necessária.

21. Em princípio, apenas no número de caracteres que o equipamento permite. E isso, mesmo em televisão, nem sempre é igual. Depende da forma como é transmitido. Por satélite, por exemplo e por cabo, terá algumas diferenças. Cada cliente tem especificações diferentes.
22. Não. Faço a escolha mais por capacidade para um trabalho do que por ser mais ou menos visível. Tentamos ter o mesmo critério de nível de qualidade para todos os trabalhos. Por vezes, o ser um filme com alguma visibilidade, poderá funcionar como incentivo ou recompensa, digamos.
23. Claro. Terá de ser mais experiente do que a maioria, gostar de literatura, escrever excepcionalmente bem.
24. A Solegendas é sócia da ESIST e tem colaborado nas suas iniciativas, uma delas a elaboração deste código. Quanto a adoptá-lo, nem sempre é possível na sua totalidade, uma vez que em relação a prazos de entrega, a existência de guiões, etc, por vezes o código não se coaduna com a realidade e as exigências de um cliente.

### **Relações institucionais**

11. Como indica o próprio nome da firma, Solegendas. Embora me contactem para fazer outro tipo de trabalhos de tradução, tento manter-me só nesta especialização.
12. É sempre mais fácil quando já se conhece o modo de funcionamento de um cliente, mas se aparecer alguém novo, claro que não recusamos. Alguns não têm trabalho fixo, surgem com intervalo de anos, mas para outros trabalhamos regularmente.
13. Podem ser regras que são mais imposições técnicas, ou outras do género de não quererem palavrões, que é o caso dum meu cliente americano. Depois temos os prazos de entrega, que têm de ser cumpridos à risca.
14. Não.
15. Não há trabalho suficiente para envolver novos tradutores regularmente e, como já disse, eu própria sou formadora. É uma área muito específica e que ainda não é ensinada convenientemente em nenhuma instituição.

(Respostas enviadas por Ana Paula Mota)

## TVI

1. Trabalhamos com gabinetes de tradução e com tradutores *free-lancers*.
- 1.1. Tanto os gabinetes como os tradutores com que trabalhamos foram contratados no início das emissões em 1993.
- 1.2. -
- 2.
- 2.1. Sim, o trabalho deve ser entregue em ficheiro de legendagem (em disquete ou por *e-mail*.)
- 2.2. Não.
- 2.3. Os gabinetes de tradução entregam-nos os trabalhos a partir da sua sede, os tradutores *free-lancers* trabalham em casa ou na TVI.
- 2.4. Sim, a data de entrega é geralmente combinada quando o trabalho é distribuído.
- 2.5. Não.
- 2.6. Os nomes das personagens são geralmente mantidos no original excepto no caso de alguns programas infantis.
- 2.7. Sim, são convertidas para unidades utilizadas em Portugal, excepto moedas.
- 2.8. Quando necessário, são utilizados.
3. O tradutor recebe uma cópia do filme em VHS (com *time-code*) e o guião do filme na língua original.
4. Sim (ver resposta ao nº5).
5. Sim, não só no caso de Clássicos ou *Blockbusters*, há filmes que pelas suas características são distribuídos a tradutores que julgamos terem um estilo de tradução que melhor se adequa aos mesmos.
6. Sim. Não.

(Respostas enviadas por Rui Jorge Costa)

**Anexo 6**

**Normas internas da empresa Cristbet**

[Versão 1]

## LER BEM ANTES DE COMEÇAR A TRABALHAR

### TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

A tradução para legendagem é um tipo de tradução que obedece a regras muito específicas, uma vez que as legendas estão pouco tempo expostas e têm de ser concisas de modo a veicular a mensagem e a poderem ser lidas com a maior facilidade possível. As situações mais complicadas em tradução para legendagem apresentam-se quando as personagens falam depressa e só se pode escrever um resumo breve do que é dito. Há que recorrer a sinónimos e a palavras mais curtas para se conseguir perceber tudo. Há que **interpretar** o que é dito.

A parte mais importante do trabalho consiste na divisão inicial que se faz do guião perante o filme e, se necessário, apoiando-nos no time-code para ter uma noção aproximada do tempo que dura cada fala.

**REGRA DE OURO- QUANTO MAIS RÁPIDO O DIÁLOGO,  
MENOS SE PODE TRADUZIR E MAIS SE TEM DE RESUMIR.**

Devido ao facto de precisarmos pelo menos de 3 segundos para ler duas linhas de legendagem, se as personagens falarem muito depressa, há que “apanhar” mais texto de cada vez para posteriormente cada uma dessas subdivisões de texto ser uma legenda, com uma ou duas linhas cada.

Com uma caneta ou lápis faz-se um traço nos sítios onde vamos “partir” as falas, sempre de modo a que cada uma das legendas faça sentido sem si.

A fase seguinte é traduzir cada parte do texto dispondo-a em legendas; a fase final é rever com atenção para nos certificarmos de que tudo se consegue ler, faz sentido e está disposto segundo o ritmo do discurso oral.

Quanto mais bem dividido for o guião nesse trabalho inicial, mais fácil será a legendagem.

Exemplo 1

**I will not forget this until the very day of my death.**

Exp. de Tradução para legendagem:

**Lembrar-me-ei disto até morrer.**

Exemplo 2

**I do not have the foggiest idea what the hell were you thinking then!**

Exp. De Tradução para legendagem:

**Onde tinhas tu a cabeça, caramba?!**

## **PIOR ERRO EM TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM:**

### ***TRADUZIR TUDO O QUE É DITO, À LETRA, SEM QUALQUER ESFORÇO DE RESUMO E INTERPRETAÇÃO***

As cassetes de trabalho têm geralmente um time-code onde correm horas, minutos, segundos e fracções de segundos, por esta ordem.

Exemplo:

**00:59:50:24**

Em geral, só o **PENÚLTIMO** destes números é que nos interessa, ou seja o dos segundos.

Para uma ou duas palavras, um segundo basta.

Para cada linha com um máximo de 35 caracteres (o limite habitual de cada linha das legendas) são necessários no mínimo 2 segundos para leitura. Assim se a frase começar aos 50 segundos, a legenda não pode sair do ar antes dos 52 segundos se tiver 35 caracteres.

---

Exp

Se uma personagem começou a falar aos

**00:59:50:24** e acabou aos **00:59:53:00**

este tempo está perfeito para uma legenda de duas linhas. Se for um pouco mais, continua bem. Muito mais de 5 segundos não pode ser, pois então há excesso de exposição.

Se por exemplo, a personagem levar 6 segundos para uma frase simples, como “**Eu acho que o criminoso é o John**”,

mais vale pôr assim:

**Eu acho que o criminoso....**

**... é o John.**



MAS Para duas linhas de legenda (o habitual) são sempre precisos no mínimo 3 segundos. Isto é muito importante.

**SE AS PERSONAGENS FALAREM DEPRESSA, CONFIRMAR SE A LEGENDA TEM TEMPO DE LEITURA SUFICIENTE VENDO O TEMPO EM QUE A FALA COMEÇA E ACABA.**

**EVITAR TODAS AS PALAVRAS SUPÉRFLUAS!!!**

Palavras supérfluas como “oh”, “ah” “bem”, “ora” e outras interjeições, a menos que extremamente relevantes, não se traduzem.

As legendas têm de fazer sentido lógico e gramatical em si.  
Não se pode pôr numa legenda

**Eu cheguei do supermercado,  
fui à rua e depois**

e na legenda seguinte

**fui a tua casa.**

Mas há que dividir as legendas assim:

**Eu cheguei do supermercado,  
fui à rua**

**e depois fui a tua casa.**

Na própria legenda, quando tem duas linhas, convém, sempre que possível, separar as linhas por sentido lógico.

Não pôr

**Eu gosto de ler um livro antes  
de ir para a cama**

mas

**Eu gosto de ler um livro  
antes de ir para a cama. --> (o “antes” passa para baixo e formaram-  
-se duas frases com sentido lógico)**

A legenda fica mais bonita, mais equilibrada, mais lógica e a leitura é facilitada.

Se duas personagens falam muito depressa, uma a seguir à outra, faz-se o chamado diálogo com duas linhas, cada uma com um traço e um espaço, assim.

**- Céus! Já viste aquele homem?**

**- Já. Que faz?**

O espaço é perdoável nos filmes para menos de 35 caracteres.

Mais uma vez, se as personagens falarem muito depressa, uma a seguir à outra e for necessário o diálogo, há que sacrificar muito do que é dito.

Nota- “Diálogo” não significa necessariamente diálogo real, mas sim duas personagens diferentes que falam tão depressa, uma a seguir à outra, que temos de pôr as duas falas na mesma legenda para o espectador conseguir ler ambas.

## **Exemplo**

Embora improvável, imaginemos que tudo isto que se segue é dito em cerca de 3 segundos, mesmo em duas cenas diferentes, e que nós temos de “espremer” tudo em duas linhas de 35 caracteres no máximo a aparecerem em simultâneo para poderem ser lidas.

**- Jesus Christ! The guy was totally out of his mind.**

**- I had already noticed a ray of light. Then an extraterrestrial being came out of nowhere.**

Tradução para legendagem

**- Céus! O tipo estava mesmo louco!**

**- Vi uma luz. Depois um ET surgiu.**

**Claro que se as personagens falarem devagar, pode, então sim, pôr-se tudo o que dizem, uma vez que vai haver tempo de leitura.**

Os textos serão feitos em Word e as legendas têm de vir divididas com um “Enter” de linha para linha e dois “Enter” entre legendas:

**Exemplo:**

**Quem passa muito tempo só,  
tem instintos suicidas.**

**Bem, vou deixar-te agora.**

**Vem à minha igreja  
para falarmos mais.**

**- Prometes?**

**- Está bem.**

---

## ASPAS

As aspas utilizam-se quando está a ser lido algum excerto de texto escrito, a ser feita uma citação ou quando aparece algo escrito na imagem.

Se a necessidade de aspas se prolongar com continuidade ao longo de várias legendas, a primeira legenda e todas as seguintes **começarão** por aspas para lembrar ao espectador que a citação continua.

A última legenda será apenas **FECHADA** com aspas.

### EXEMPLO

**Ele disse:**

**“Quem passa muito tempo só,  
tem instintos suicidas.**

**“Bem, vou deixar-te agora.**

**Vem à minha igreja  
para falarmos mais.”**

## ITÁLICO

O itálico utiliza-se quando a personagem está por detrás de uma porta fechada e não se vê, ou quando fala de longe fora da imagem, ou ainda quando o som vem filtrado por qualquer aparelho audiovisual (rádio, televisão, megafone) MAS não se vê a pessoa que está a falar em directo.

O sinal de itálico é o sinal de menor < no início de cada frase. Se a legenda tiver duas linhas, ambas em itálico, este sinal terá de constar de ambas:

**Exemplo**

**<Hoje houve graves distúrbios  
<que esta estação noticiará.**

**CONFIGURAÇÃO DA PÁGINA PARA 35  
CARACTERES**

**COURRIER NEW 12**  
**MARGEM ESQUERDA - 2 CMS**  
**MARGEM DIREITA- 9,9 CMS**

**CONFIGURAÇÃO DA PÁGINA PARA 29  
CARACTERES**

**COURRIER NEW 12**  
**MARGEM ESQUERDA - 2 CMS**  
**MARGEM DIREITA- 11,7 CMS**

***CONSELHO***

***VER COM ATENÇÃO AS TRADUÇÕES E LEGENDAGENS DA SIC***

## EXEMPLOS DE TRADUÇÕES COM 35 CARACTERES – FICÇÃO

### A PAIXÃO DE JOANA D'ARC

“Filme reconstituído em 1985

“Filmado em França em 1927

“pelo cineasta dinamarquês  
Carl Dreyer, e estreado em 1928,

“este filme sofreu muitos reveses:

“cortes feitos pela censura,

“destruição pelo fogo da cópia  
original meses após a estreia,

“e, depois, da segunda cópia  
feita por Dreyer

a partir de cortes e duplicados.”

<Durante mais de meio século,

<o público conheceu este grande  
<clássico do cinema mudo

<através da versão restaurada  
<por Lo Duca,

<com uma sonorização e legendas  
<contestáveis hoje em dia.

<Graças ao facto de, em 1984  
<uma cópia legendada ter aparecido,

e em bom estado de conservação,  
e com legendas em dinamarquês,

e graças à cortesia de M. Ib Monty,  
Director do Danske Filmmuseum

e de Maurice Drouzy  
que restaurou o texto francês,

a Cinemateca Francesa pôde  
reconstituir esta versão francesa,

muito próxima da versão original.

## COM 29 CARACTERES- SOFT CORE

*ESTES FILMES SÃO PARA LEGENDAR NO LABORATÓRIO E HÁ QUE PÔR O TIME-CODE DE VEZ EM QUANDO PARA AJUDAR A PESSOA QUE VAI LEGENDAR A SITUAR MELHOR AS LEGENDAS. BASTA O MINUTO E O SEGUNDO, OS DOIS BLOCOS DE NÚMEROS DO CENTRO*

### CASTINGS 19

02.11

É a primeira vez que vês  
uma máquina de filmar?

02.19

É a primeira vez.

Ela está nervosa, não é?

Bom.

Como se chama ela?

02.31

Que idade tem ela?

É Mercedes o nome dela?

Que idade tens Mercedes?

02.38

- Dezanove.

- Dezanove anos?

Qual é tua profissão?

02.47

Ela não tem emprego.

Agora não faz nada.

Não tem emprego!?

Andaste na escola?

03.00

Ela andou na escola,

mas agora procura emprego.

Veio por intermédio de quem?  
Foste tu que a encontraste?

03.08

Não.

03.13

- Foi a Kateline.  
- Qual Kateline?

03.19

Aquela que tem uma bolsinha?  
Sim, sim. É simpática.

03.26

É isto que eu faço.

03.34

Não, não. Vê-a, vê, vê!

03.39

Não lhe apetece?

- Ela disse que é debochada.

- Não!

É a primeira vez que vês  
uma revista assim?

03.50

Sim. Mas ela não quer  
fazer isso. Não tão cedo.

[Versão 2]

## REGRAS PRÁTICAS DA BOA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM

**REGRA DE OURO- QUANTO MAIS RÁPIDO O  
DIÁLOGO, MENOS SE PODE TRADUZIR E MAIS  
SE TEM DE RESUMIR.**

Devido ao facto de precisarmos pelo menos de 3 segundos para ler duas linhas de legendagem, se as personagens falarem muito depressa, há que “apanhar” mais texto de cada vez para posteriormente cada uma dessas subdivisões de texto ser uma legenda, com uma ou duas linhas cada. **As legendas têm de ser divididas por orações gramaticais com sentido em si**

Com uma caneta ou lápis faz-se um traço nos sítios do guião onde vamos “partir” as falas, sempre de modo a que cada uma das legendas faça sentido em si.

A fase seguinte é traduzir cada parte do texto dispondo-a em legendas, como à frente se verá e os exemplos mostram; a fase final é rever TUDO com atenção para nos certificarmos de que tudo se consegue ler, faz sentido e está disposto segundo o ritmo do discurso oral.

Na tradução ideal o filme é visto duas vezes, antes de começar a traduzir e ao legendar e o texto também - ao legendar e numa revisão final.

Quanto mais bem dividido for o guião nesse trabalho inicial, mais fácil será a tradução e a posterior legendagem.

Exemplo 1

**I will not forget this until the very day of my death.**

Exp. de Tradução para legendagem:

**Lembrar-me-ei disto até morrer.**

Exemplo 2

**I do not have the foggiest idea what the hell were you thinking then!**

Exp. possível de Tradução para legendagem:

**Onde tinhas tu a cabeça, caramba?!**



**PIOR ERRO EM TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM:**

***TRADUZIR TUDO O QUE É DITO, À LETRA, SEM QUALQUER ESFORÇO DE RESUMO E INTERPRETAÇÃO E NÃO SE INTERESSAR PELOS EXPECTADORES***

As cassetes de trabalho têm geralmente um time-code onde correm horas, minutos, segundos e frações de segundos, por esta ordem.

Exemplo:

00:59:50:24

Em geral, só o **PENÚLTIMO** destes números é que nos interessa, ou seja o dos segundos.

Para uma ou duas palavras, um segundo basta.

Para cada linha com um máximo de 35 caracteres (o limite habitual de cada linha das legendas) são necessários no mínimo 2 segundos para leitura. Assim se a frase começar aos 50 segundos, a legenda não pode sair do ar antes dos 52 segundos se tiver 35 caracteres.

---

Exp

Se uma personagem começou a falar aos

00:59:50:24 e acabou aos 00:59:53:00

este tempo está perfeito para uma legenda de duas linhas. Se for um pouco mais, continua bem. Muito mais de 5 segundos não pode ser, pois então há excesso de exposição.

Se por exemplo, a personagem levar 6 segundos para uma frase simples, como “**Eu acho que o criminoso é o John**”,

mais vale pôr assim:

**Eu acho que o criminoso....**

**... é o John.**

MAS Para duas linhas de legenda (o habitual) são sempre precisos no mínimo 3 segundos. Isto é muito importante.

**SE AS PERSONAGENS FALAREM DEPRESSA, CONFIRMAR SE A LEGENDA TEM TEMPO DE LEITURA SUFICIENTE VENDO O TEMPO EM QUE A FALA COMEÇA E ACABA, OU NA CASSETE SE TIVER TCR (TIME-CODE) OU NO VÍDEO.**

**EVITAR TODAS AS PALAVRAS SUPÉRFLUAS!!!**

Palavras supérfluas como “oh”, “ah” “bem”, “ora” e outras interjeições, a menos que extremamente relevantes, não se traduzem.

As legendas têm de fazer sentido lógico e gramatical em si.  
Não se pode pôr numa legenda

**Eu cheguei do supermercado,  
fui à rua e depois**

e na legenda seguinte

**fui a tua casa.**

Mas há que dividir as legendas assim:

**Eu cheguei do supermercado,  
fui à rua**

**e depois fui a tua casa.**

Na própria legenda, quando tem duas linhas, convém, sempre que possível, separar as linhas por sentido lógico.

Não pôr

**Eu gosto de ler um livro antes  
de ir para a cama**

mas

**eu gosto de ler um livro  
antes de ir para a cama. --→ (o “antes” passa para baixo e formaram-  
-se duas frases com sentido lógico)**

A legenda fica mais bonita, mais equilibrada, mais lógica e a leitura é facilitada.

Se duas personagens falam muito depressa, uma a seguir à outra, faz-se o chamado diálogo com duas linhas, cada uma com um traço e um espaço, assim.

- Céus! Já viste aquele homem?

- Já. Que faz?

O espaço é perdoável nos filmes para menos de 35 caracteres.

Mais uma vez, se as personagens falarem muito depressa, uma a seguir à outra e for necessário o diálogo, há que sacrificar muito do que é dito.

Nota- “Diálogo” não significa necessariamente diálogo real, mas sim duas personagens diferentes que falam tão depressa, uma a seguir à outra, que temos de pôr as duas falas na mesma legenda para o espectador conseguir ler ambas.

Juntar linhas sob forma de diálogo, sempre que as falas forem seguidas e rápidas. **Não bombardear** o espectador com legendas de 1 segundo e pouco seguidas. **Não há necessidade.**

Quanto mais calma a leitura das legendas (sem entrar em excessos), melhor a legendagem.

No entanto, **NUNCA ULTRAPASSAR 5:15 SEGUNDOS** para uma só legenda, excepto em casos de música, poesia ou certos documentários em que quem os narra fala com voz arrastada.

**NÃO TENTAR TRADUZIR TUDO, DE MODO ALGUM, MAS USAR AO MÁXIMO A ESQUECIDA ARTE DA SÍNTESE.**

**EVITAR FORMAS DE VERBO COMPOSTAS MAIS COMPLEXAS, REDUNDÂNCIAS, REPETIÇÕES DESNECESSÁRIAS DE NOMES PRÓPRIOS, QUANDO A PERSONAGEM JÁ ESTÁ CLARAMENTE IDENTIFICADA, ETC.**

## Exemplo

Embora improvável, imaginemos que tudo isto que se segue, é dito em cerca de 3 segundos, mesmo em duas cenas diferentes; Assim nós TEREMOS de “espremer” tudo em duas linhas de 35 caracteres no máximo a aparecerem em simultâneo para poderem ser lidas.

- **Jesus Christ! The guy was totally out of his mind.**

- **I had already noticed a ray of light. Then an extraterrestrial being came out of nowhere.**

Tradução para legendagem

- **Céus! O tipo estava mesmo louco!**

- **Vi uma luz. Depois um ET surgiu.**

**Claro que se as personagens falarem devagar, pode, então sim, pôr-se tudo o que dizem, uma vez que vai haver tempo de leitura.**

Os textos serão feitos em Word e as legendas têm de vir divididas com um “Enter” de linha para linha e dois “Enter” entre legendas:

**Exemplo:**

**Quem passa muito tempo só,  
tem instintos suicidas.**

**Bem, vou deixar-te agora.**

**Vem à minha igreja  
para falarmos mais.**

**- Prometes?  
- Está bem.**

# ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS

## ASPAS

As aspas utilizam-se quando está a ser lido algum excerto de texto escrito, a ser feita uma citação ou quando aparece algo escrito na imagem.

Deve tentar-se traduzir TUDO o que se vê ou ouve

Se a necessidade de aspas se prolongar com continuidade ao longo de várias legendas, a primeira legenda e todas as seguintes **começarão** por aspas para lembrar ao espectador que a citação continua.

A última legenda será apenas **FECHADA** com aspas.

### EXEMPLO

**Ele disse:**

**“Quem passa muito tempo só,  
tem instintos suicidas.**

**”Acho que vou deixá-la.**

**Vem à minha igreja  
para falarmos mais.”**

## ITÁLICO

O itálico utiliza-se quando a personagem está por detrás de uma porta fechada e não se vê, ou quando fala ao longe fora da imagem, ou ainda quando o som vem filtrado por qualquer aparelho audiovisual (rádio, televisão, megafone) MAS não se vê a pessoa que está a falar em directo.

O sinal de itálico é o sinal de menor < no início de cada linha.

Se a legenda tiver duas linhas, ambas em itálico, este sinal terá de constar de ambas:

### Exemplo

**<Hoje houve graves distúrbios  
<que esta estação noticiará.**

Se houver uma palavra em itálico no meio de uma frase (como convém em caso de estrangeirismos), a mesma terá de ser precedida pelo sinal de menor e seguida pelo de maior; qualquer pontuação tem de ficar **DENTRO** destes sinais. Os sinais têm de ficar colados à palavra precedente e subsequente.

Exp

Ela tem um<je-ne-sais-quoi>  
que lhe dá toda a graça do mundo.

## *FILMES EM GERAL*

### **38 caracteres por linha**

Correcta divisão das legendas é essencial.

Cada legenda de **duas linhas completas** precisa de **3 a 5** segundos para ser lida com alguma tranquilidade. Não poupar esforços para isto. De novo, se a legenda tiver mais de 5:15 segundos há que a dividir em duas porque tempo de exposição longo demais irrita o espectador.

Em caso de oráculos (identificações de pessoas ou lugares no filme original), se a legenda não tapar o original, basta pôr aspas. Se a legenda tapar o original.

Caso vejamos que a nossa legenda vai tapar o original, há que pôr Ghost Striped Outline e fazer quatro linhas de legendagem. Das 10 linhas que os legendadores permitem, a superior terá a tradução do oráculo (tentar resumir o mesmo numa só linha) e nas duas ou uma inferiores, com barra, põe-se a tradução do diálogo.

Vozes de narração, quando o narrador não se vê, de pensamentos, difundidas através de aparelhos audiovisuais (desde que quem fala não se esteja a ver), do outro lado de portas fechadas ou para lá das paredes onde a cena está a ser filmada serão **sempre em itálico**. Para uma linha ficar em itálico, há que colocar o sinal de menor (<) antes da mesma. Se houver duas linhas na legenda, esse sinal tem de ser colocada no início de ambas.

### **O ESFORÇO DE SÍNTESE QUANDO O DISCURSO É RÁPIDO É FUNDAMENTAL.**

**NÃO CESSO DE REPETIR ESTA REGRA** (*aplicável a estes trabalhos e a qualquer boa tradução para legendagem*) **QUE CONTINUA A SER EM MUITOS CASOS IGNORADA**, mesmo por colegas consagrados e excelentes a nível de tradução.

Tempo máximo de exposição de uma legenda, salvo em caso música ou poemas: 5:15 seg.

---

## **TRADUÇÕES DE EXTRAS PARA DVD**

### **38 CARACTERES**

Tudo o que foi dito anteriormente quanto à necessidade de síntese, de tempo de exposição, de critérios de itálico, etc, se aplica aqui **COM UMA GRANDE EXCEPÇÃO, OS ORÁCULOS.**

Salvo ordens específicas do cliente, não há barras nenhuma. Em caso de oráculos no original, a(s) legenda(s) serão subidas para a(s) primeira(s) de dez linhas, deixando o original à vista.

Todos os storyboards ou cartões intermédios são para traduzir. Se o cliente desejar corta-os, **mas tudo o que aparecer escrito em inglês ou noutra língua estrangeira**(à excepção da identificação de pessoas ou locais concomitantemente com diálogos) **DEVE SER TRADUZIDO.**

**O ESFORÇO DE SÍNTESE QUANDO O DISCURSO É RÁPIDO É FUNDAMENTAL.**

**NÃO CESSO DE REPETIR ESTA REGRA** (*aplicável a estes trabalhos e a qualquer boa tradução para legendagem*) **QUE CONTINUA A SER EM MUITOS CASOS IGNORADA,** mesmo por colegas consagrados e excelentes a nível de tradução.

Tempo máximo de exposição de uma legenda, salvo em caso música ou poemas: 5:15 seg.

**Anexo 7**

**Inquérito aos tradutores**



## Questionário para os tradutores

### **A. Formação, estatuto profissional, relação com a actividade**

1. Qual a sua formação académica?
2. Quais são as suas línguas de trabalho?
3. Possui formação específica como tradutor?
4. Que trabalhos já efectuou como tradutor (em suporte escrito e/ou audiovisual)?
5. É tradutor a tempo inteiro ou acumula com outra profissão? Qual?
6. (Se acumula com outra profissão) Qual é a sua actividade principal?
7. É membro da Associação Portuguesa de Tradutores ou outra entidade similar?
8. Colabora sempre com a mesma empresa ou traduz em regime de *free-lancer*?
9. (Caso trabalhe sempre com a mesma empresa) Tem contrato com essa empresa ou trabalha «à peça»?
10. Relê o seu trabalho depois do seu lançamento público?
11. Lê a (eventual) recepção crítica aos seus trabalhos?
12. Procura actualizar-se como tradutor, mantendo-se a par da produção teórica e prática dentro dessa área?
13. É capaz de referir profissionais que considere «bons tradutores» ou exemplos de «boas traduções»?

### **B. Relação com o a empresa ou cliente**

1. A empresa / o cliente impõe regras ao nível de:
  - 1.1. Suporte de entrega do trabalho
  - 1.2. Normas de apresentação do trabalho
  - 1.3. Local de trabalho
  - 1.4. Prazo para a conclusão do trabalho
  - 1.5. Vocabulário específico
  - 1.6. Nomes próprios
  - 1.7. Dados convencionais (unidades de medida, datas, etc.)
  - 1.8. Uso de neologismos e termos importados de outras línguas (por exemplo: software, zeitgeist, ad hoc, etc.)

2. Caso necessite de equipamento específico, a empresa disponibiliza formação para trabalhar com esse equipamento?
3. A empresa entrega-lhe materiais de apoio para o trabalho (exemplo: guião escrito do filme)?
4. Tem a possibilidade de propor correcções ao seu trabalho após a entrega?
5. O seu trabalho é revisto por outra pessoa? Quem?

### **C. Opções de trabalho e resolução de dificuldades**

1. Qual é o seu local de trabalho?
2. Como distribui o seu tempo para o trabalho de tradução?
3. Que materiais usa para o ajudar no trabalho de tradução?
4. Que equipamento usa para esse trabalho?
5. Lê todo o texto impresso antes de começar a traduzir?
6. No processo de legendagem de um filme baseado, no todo ou parcialmente, numa obra literária, recorre a traduções eventualmente existentes dessas obra para esclarecer dúvidas?
7. No caso de já existir uma outra versão legendada desse mesmo filme, procura visioná-la antes de realizar a sua própria tradução?
8. Em que medida traduzir um filme é diferente de traduzir uma obra impressa?
9. Qual a sua atitude perante neologismos e estrangeirismos (ver B,1.8)?
10. Qual a sua atitude perante o calão, os coloquialismos e as obscenidades?
11. Qual a sua atitude perante as expressões idiomáticas, os trocadilhos e os jogos de palavras?

---

**Nota:** este questionário foi elaborado, com alterações substanciais, a partir da proposta de Marja Jänis no artigo «What Translators of Plays Think About Their Work» (Target. 8:2, 1996, pp. 341-364).

**Anexo 8**

**Respostas dos tradutores**

## Maria Auta de Barros

### A.

- 1 - Licenciatura em Filologia Germânica.
- 2 - Inglês, italiano, francês e alemão.
- 3 - Como tradutora de audiovisuais, fiz um estágio de um ano na RTP (1981-82), a fim de poder obter a Carteira Profissional de Tradutora de Filmes, sem a qual não poderia concorrer para os quadros da RTP.
- 4 - Em suporte escrito a minha experiência resume-se à tradução da série de livros “Clássicos em Banda Desenhada” e colaboração na tradução do livro “Cosmos”, de Carl Sagan. A lista de trabalhos efectuados para os audiovisuais ao longo de 21 anos de carreira é demasiado extensa para os enumerar um a um. Legendei, por exemplo, duas versões de “King Lear”, uma da Granada Television e a outra da BBC, uma versão da BBC de “The Taming of the Shrew”, a versão de “Othello” realizada por Orson Welles, mais de uma centena de longas metragens e algumas dezenas de séries e programas singulares.
- 5 - Acumulo a profissão de tradutora com a de Responsável do Sector de Legendagem da SIC.
- 6 - A minha actividade principal é a de Responsável do Sector referido.
- 7 - Além de membro da APT, onde faço parte da comissão especializada para os audiovisuais, sou também membro da ESIST - European Association for Studies in Screen Translation.
- 8 - Quando exerço a actividade de tradutora é em regime de *free lancer*.
- 9 - Pondo essa hipótese, seria sempre “à peça”. Em Portugal, os tradutores de audiovisuais não têm qualquer tipo de contrato com as empresas para as quais trabalham.
- 10 - Muitas vezes, depois de o trabalho ser emitido, aproveito para o reler. Para o caso da primeira emissão, já de nada adianta fazer qualquer alteração, mesmo na eventualidade de se tratar apenas de gralhas. No entanto, por vezes são adquiridas novas cópias de programas já exibidos e, nesses casos, faço sempre uma revisão para detectar alguma falha ou alterar alguma coisa que me pareça ficar melhor traduzida doutra maneira.
- 11 - Quando exercia a profissão a tempo inteiro, lia as críticas sempre que tinha acesso a elas.

12 - Sendo a tradução audiovisual um tipo de tradução com uma grande componente técnica, é necessária uma constante actualização. A nível teórico também se verificam actualizações, criação de códigos para a prática de uma boa legendagem, etc. No entanto, tudo o que se escreve sobre esta matéria é apenas publicado no estrangeiro. Só através de catálogos da especialidade ou da publicação de bibliografias específicas podemos saber onde e quando adquirir esses trabalhos.

13 - Não sei se pretende que refira os nomes desses “bons tradutores”. Partindo do princípio que é isso que pretende, posso referir a minha colega Isabel Borges cujo nome lhe indiquei anteriormente. Creio poder dizer que qualquer tradução feita por ela é “uma boa tradução”. Posso referir também a minha colega Ana Paula Mota, outra profissional competente, autora de “boas traduções”, por exemplo, na área da ópera.

## **B.1**

1.1 - Creio que será mais o equipamento a “impor” regras neste campo, isto é, todo o trabalho tem de ser entregue em disquete.

1.2 - As normas de apresentação variam de cliente para cliente, consoante o equipamento que cada um utiliza. A nível nacional, penso que as normas não variam muito, mas quem trabalha para os diferentes canais de TV por cabo, ou quem trabalha para as editoras estrangeiras de DVD, tem de se sujeitar a regras impostas por elas e que, até determinada altura, iam contra algumas das regras comuns às estações de televisão e editoras de vídeo portuguesas.

1.3 - Creio que em vez de impor, o cliente “agradece” que se trabalhe em casa o mais possível. Compreenderá melhor a resposta no ponto C.4.

1.4 - É sempre o cliente a determinar o prazo de entrega e, não raro, a impô-lo, mesmo contra todas as regras de bom senso.

1.5 - Há clientes que se preocupam com o vocabulário usado, sobretudo, as estações de televisão. Os restantes têm tendência para não se preocuparem com esses “pormenores”.

1.6 - Idem.

1.7 - Idem.

1.8 - Idem.

2 - No caso da tradução audiovisual, há sempre que usar equipamento específico. A formação, infelizmente, é feita na base de "Teach yourself...".

3 - O cliente deverá entregar sempre uma cassete de VHS onde esteja gravado o programa que se pretende que seja legendado e, sempre que possível, um guião do referido programa. Digo "sempre que possível", porque algumas vezes o guião não existe no próprio fornecedor do programa, o que obriga que seja o tradutor a "fazer" o guião.

4 - Hoje, graças à evolução tecnológica, isso é possível, embora não seja desejável, dado o carácter imediato deste tipo de trabalho. O prazo médio que decorre entre a entrega do trabalho ao tradutor e a sua exibição são 10 dias úteis, podendo o mínimo ser 24 horas.

5 - Tento que seja. Outro tradutor experiente.

### C.

1 - Enquanto tradutora, em casa.

2 - Sendo a actividade de tradutora aquela que exerço mais raramente agora, quando a exerço, faço-o nos meus tempos livres, aos fins-de-semana, à noite.

3 - Todo o tipo de dicionários e enciclopédias e, claro, a Internet.

4 - Pessoalmente, tenho um equipamento igual ao que utilizo na SIC, um Screen Win 2020, composto por um PC, um teclado específico mas compatível com Windows, e equipado com placas de som, vídeo e *time code*. No entanto, podia dispor apenas de um PC e de um processador de texto. Só para proceder à inserção dos tempos de entrada e de saída das legendas é necessário ter um equipamento igual ao que possuo ou equivalente.

5 - Tenho forçosamente que o ler, uma vez que antes de iniciar o processo de tradução tenho de fazer o visionamento do programa e respectiva divisão de legendas.

6 - Sempre que tenho acesso a elas, sim.

7 - Regra geral, não. A não ser nos casos em que o tradutor seja alguém de reconhecida competência.

8 - Na obra impressa existem apenas as palavras no papel e é isso que temos para trabalhar. No caso de um filme, temos a imagem, o texto escrito, os diálogos e a música e efeitos sonoros, e todos esses elementos entram em

linha de conta para a tradução. É aquilo a que chamam as características polissemióticas da tradução audiovisual.

9 - Usá-los ou não depende do tipo de linguagem e exigências do próprio filme.

10 - A não ser que tenha indicações claras quanto ao seu uso, tenho de recorrer ao bom senso. Quero com isto dizer que tento avaliar se serão expressões conhecidas de todos, se não haverá outras de igual sentido mais facilmente identificáveis pelo telespectador. No caso das obscenidades, uso-as apenas quando são absolutamente necessárias à caracterização da acção ou da personagem. As obscenidades ditas têm menos peso do que se forem escritas e os telespectadores mais sensíveis reagem a este tipo de escolha.

11 - Esses são os grandes quebra-cabeças para o tradutor de audiovisuais, precisamente porque em grande parte dos casos pode haver, através da imagem/situação, uma “ilustração” do que é dito. Tento, sempre que possível, encontrar um correspondente em português, mas nem sempre é fácil, sobretudo por causa da tal “ilustração” de que falei. Se recorresse à adaptação pura e simples dessas expressões, correria o risco da incompatibilidade entre a imagem/situação e as palavras. A solução não é de maneira nenhuma *standard*. Como nem às notas de rodapé podemos recorrer, a solução varia sempre de caso para caso.

## Isabel Borges

### D.

14. CURSO DE FILOLOGIA GERMÂNICA.
15. INGLÊS, FRANCÊS.
16. SIM, NA PRÁTICA.
17. DESDE 1981, CENTENAS DE HORAS.
18. A TEMPO INTEIRO
19. -
20. NÃO
21. FREE-LANCER.
22. -
23. NÃO.
24. SIM.
25. SIM.
26. SIM, MAS POR AQUI ME FICO.

### E.

- 6.
- 6.1. SIM.
- 6.2. SIM.
- 6.3. NÃO.
- 6.4. SIM.
- 6.5. NÃO.
- 6.6. NÃO.
- 6.7. NÃO.
- 6.8. NÃO.
7. SIM/NÃO. APENAS O QUE A EMPRESA UTILIZA.
8. SIM, QUANDO EXISTE.
9. DEPOIS DE GRAVADO, NÃO.
10. NÃO.

### F.



12. CASA/EMPRESAS
13. TODOS OS DIAS, MUITO OU POUCO, CONFORME OS PRAZOS E O VOLUME.
14. DICIONÁRIOS, INTERNET, TELEFONE, CONVERSAS.
15. COMPUTADORES.
16. SIM.
17. NÃO, REGRA GERAL. PONTUALMENTE, EM CASOS MAIS COMPLICADOS, COMO CHAUCER, MALLORY, JOHN FORD...
18. NÃO.
19. É COMPLETAMENTE DIFERENTE. É ESSENCIAL SABER TRADUZIR NA MESMA, MAS O BOM TRABALHO DE SÍNTESE É VITAL, PARA NÃO FALAR DE TODA A PARTE TÉCNICA DA LEGENDA.
20. TOLERANTE, “MA NON TROPPO”.
21. ABERTURA COM BOM SENSO.
22. MUITO ESTUDO E POR VEZES ALGUMA FRUSTRAÇÃO.

**Anexo 9**

**E-mails de investigadores em Estudos de Tradução**

Dada a relativa novidade desta área de estudos, contactei por via electrónica com diversos especialistas em Estudos de Tradução. Enviei a todos um breve resumo da minha investigação, procurando saber em que medida algumas das minhas observações eram válidas para os seus próprios países (França, Espanha, Finlândia, Grécia, Reino Unido, Dinamarca, Israel, Brasil e Canadá). Eis o texto da mensagem que foi enviada:

I'm interested in the subtitling of movies based upon works by Shakespeare. My working assumption is that this kind of movies are subject to a different set of rules, because of the canonised status of Shakespeare and the expectations of both translators and audience, who tend to perceive a Shakespearean film as somewhat "culturally superior" to other genres. In this regard, I would like to ask you this question: Do you know or feel if Shakespearean movies are indeed treated differently by translators and companies? I've contacted some agencies and individual translators here in Portugal, and they all state that indeed these films are translated by "the best translator available", which seems to corroborate my thesis, but it would be important to evaluate that practice in other countries as well.

A pergunta, assim formulada, aponta desde logo para uma via de investigação que se abre depois deste trabalho estar concluído: em que medida as características especiais observadas nos filmes do nosso *corpus* poderão ser válidas para outros contextos culturais? As respostas recebidas, recolhidas nas páginas seguintes, parecem sugerir – mesmo que o façam com bastante cautela - que este tipo de abordagem ao texto fílmico de base literária se encontra generalizada.

**From :** Gideon Toury <toury@post.tau.ac.il>  
**To :** "Pedro Dias" <pmtcd@hotmail.com>  
**Subject :** Re: Translation Studies  
**Date :** Thu, 18 Apr 2002

It might indeed be a universal feature: in Israel too, Shakesperean films are translated (for subtitles) by those who are regarded among the best in the field. Unfortunately, this is not my field of study, so there is only little I can add. One more thing: I have the impression (but this is only an impression) that they use existing (written) translation to assist them in making their decisions.

---

**From :** "Jorge Diaz-Cintas" <j.diaz-cintas@roehampton.ac.uk>  
**To :** "Pedro Dias" <pmtcd@hotmail.com>  
**Subject :** Re: Subtitling  
**Date :** Mon, 22 Oct 2001

As far as I know, there are not different rules when working with Shakespeare, although that may vary according to different companies. What they tend to do is to give the job to their "best" subtitlers. Something similar happens with canonised authors such as Woody Allen.

---

**From :** Susanna Jaskanen <susanna.jaskanen@NOODI.fi>  
**To :** "Pedro Dias" <pmtcd@hotmail.com>  
**Subject :** Re: Translation Studies  
**Date :** Mon, 18 Feb 2002

I believe that your working assumption as to Shakespeare's status in English-language literature is largely true also in Finland. On one hand,

translation companies try to choose an accomplished and versatile subtitler for the job; on the other hand, subtitlers need to [be] very sure of their translation skills (as well as their command of Elizabethan English) to accept the challenge. This situation is probably influenced by the fact that literary translation has undoubtedly been - and to some extent it still is - the most recognised form of translation in Finland (and probably elsewhere as well) and that film adaptations of Shakespeare's works are basically just literature on celluloid. – I don't know about the situation in Portugal, but in Finland the majority of Shakespeare's plays exist in at least two Finnish versions: the older, more ornate version in rhyme (that often sounds rather antiquated) and a more recent, more straightforward and less faithful version in prose. (Incidentally, I found on the Internet a MA thesis on five different Finnish versions of "Hamlet". ) Therefore, the subtitlers can consult one or more versions of the play to help them in the translation process. Naturally, they cannot wholly resort to one of the pre-existing versions because of copyright reasons, but if a few lines of Shakespeare are quoted in some other context, they can always use one of the earlier translations and mention it in the credits.

---

**From :** P.Fawcett@umist.ac.uk  
**To :** "Pedro Dias" <pmtcd@hotmail.com>  
**Subject :** Re: Translation Studies  
**Date :** Thu, 18 Apr 2002

I have seen one indication in the French literature and one in the German literature that Shakespeare is translated for films and TV with special care, looking at the quality rather than the usual constraints of film translation. However, these are dubbing countries. I've seen no references to what happens to him in subtitling countries or countries where dubbing is just one person doing a voice-over for all the parts. The nearest comparison for subtitling would be with the titling of *Cyrano de Bergerac* from French into English, where they selected a famous novelist (Anthony Burgess) who produced iambic pentameters for the titles.

**From :** "Fotios Karamitroglou" <fotios@energy.gr>  
**To :** "Pedro Dias" <pmtcd@hotmail.com>  
**Subject :** Re: Translation Studies  
**Date :** Mon, 18 Feb 2002

Shakespearean movies are indeed respected more in Greece as well (I mean more than any other average kind/genre of movies), but this is rather a global phenomenon, I suppose, due to the reknowned status of Shakespeare's written work.

However, this respect is highly restricted to the selection of top translators for the treatment of the AV version of his products, and not to anything beyond, I'd say. Namely, spatiotemporal parameters that superceed and are imposed on any kind of film product (reflecting the need to transfer oral communication by forms and means of writing) could not possibly escape Shakespearean or any other kind of movies. So do the stylistic conventions (layout and format) for presenting the subtitles: an audience which is accustomed to a certain set of conventions for viewing subtitles on screen all their lives (e.g. with or without starting triple dots, with centralised or left-justified dialogues, with a certain type of fonts and size of characters etc.) would be shocked and perplexed by any flouting of the - otherwise given - conventions sue to 'genre reasons'. In other words, and in brief, **PARALINGUISTIC PARAMETERS THAT INTERFERE WITH THE PRODUCTION OF SUBTITLES CANNOT BE NEGLECTED, OVERLOOKED OR SOMEHOW TREATED DIFFERENTLY IN SHAKESPEAREAN MOVIES, NOT MORE THAN IN ANY OTHER KIND/GENRE OF MOVIES.** What is indeed respected is the **LINGUISTIC** parameter of the given product (esp. as perceived and seen by the intended audience), and hence given a special treat.

This "special treat" now, may involve an attempt to recreate a certain amount of stylistic effect (by translating in a certain archaic target dialect), aesthetic effect (by paying extra attention to rhyming, assonance or alliteration and attempting to somehow recreate it) or even semantic load (by over-translating the spoken text and therefore filling the -maximum two - subtitle lines on the screen with as much information/text as possible) .

To achieve all three of the above (or even just one of them) a certain amount of extra talent is requested on the side of the translator. That's why the cream of the subtitlers' crop is indeed selected (esp., again, if the film is hoped to attract broad audiences). So, the EDITING part of the subtitling work may only be affected.

**Anexo 10**

**Recortes da imprensa portuguesa sobre “erros de tradução”**



L. CRESPO FABIÃO\*

## AS TRADUÇÕES DA RTP

**N**ão sei — mas confesso que gostaria de saber — como é recrutada a equipa de tradutores e tradutoras que trabalham para a RTP. É verdade que conjecturo, mas... Não posso negar que lá existe uma percentagenzinha (o diminutivo é intencional) de bons tradutores; todavia, a real percentagem dos tradutores mediócras mereceria por certo as honras dum aumentativo sonoro...

Em minha opinião, quatro são as premissas fundamentais em que se fundamenta o conceito de bom tradutor. A saber: conhecer a fundo a língua donde traduz; conhecer muito a fundo a língua para onde traduz; ser dotado de saudável senso comum; e, finalmente, possuir uma sólida cultura geral. Infelizmente, esta última, porventura a mais difícil, e contra a qual tanto se peca na RTP, é um pouco como as estalactites: são belas, muito belas, mas a Natureza leva um tempão desesperante a fabricá-las.

Assim, o facto de qualquer menina Eulália — tão gentil! — ter acabado de sair da Universidade com o triunfal «canudo» debaixo do braço nada garante de positivo acerca das suas capacidades de boa e fidedigna tradutora, sobretudo a nível de textos não técnicos, isto é, literários ou de cultura.

Entretanto, é pela aragem que se vê quem vai na carruagem... A gente, o telespectador, olha para a pantalha, lê a legenda e, frequentemente, pasma.

Há uns anos para cá tenho coleccionado algumas pérolas de primeira água no campo das calinadas de tradução da nossa RTP. Exponho aqui uma brevíssima selecção, algumas de francês-português, a maioria, por razões óbvias, de inglês-português. Trata-se sobretudo de pecados de lesa-cultura.

Num filme norte-americano, em que a namorada pretende casar mais cedo que o previsto pelo seu bem-amado, este informa a impaciente que, em tal caso, ela terá de passar sem um grande número de luxos («luxuries» em inglês). Na legenda televisiva apareceu «luxúrias», o que, convenhamos, altera substancialmente o sentido da mensagem.

Numa fita francesa, uma das personagens sugeria a outra que, para acelerar determinada construção, era aconselhável tentar subornar o burgomestre com as famigeradas «luvas» (nada desconhecidas em Portugal). Em francês, estas luvas são «pots de vin». Na RTP apareceu «potes de vinho», correntes na medievalidade francesa, mas arcaicos na actualidade.

Agora o dinheiro sonante é muito mais eficaz. Por ocasião da Páscoa, num filme britânico, a locução *Christ is arisen*, «Cristo ressuscitou», foi traduzida, ignaramente, por «Cristo subiu aos céus». Ora, é sabido que a Ascensão só sucedeu 40 dias mais tarde...



«Tenho coleccionado algumas pérolas de primeira água no campo das calinadas de tradução da nossa RTP»

*Complin* é termo inglês que designa, na liturgia católica, a última das horas canónicas. Em português, é «completas», feminino plural. Traduzido como «ofício de completos», masculino plural, é, pelo menos, risível.

*Son of Nun*, «filho de Nun», vem na Bíblia, chamava-se Josué e sucedeu a Moisés na condução do povo israelita para Canaã. O tradutor da RTP, confundindo o antropónimo Nun com o pronome indefinido homófono none, «ninguém», apresentou na legenda «filho de ninguém!» Brada aos céus, não é? No filme *Sublime Tentação* (com Gary Cooper, se não me engano), uma das personagens despede-se de outra desejando-lhe *God speed!*, isto é, «Deus o proteja!» durante a viagem. Na tradução

da TV, o tradutor deseja-lhe, aproximadamente, «que vá com Deus a toda a velocidade». Talvez o leitor ache hilariante; eu acho entristecedor.

Já várias vezes *trade winds*, «ventos alísios», apareceu na televisão traduzido por «ventos do comércio». Pasmese.

Em calão militar americano, *chopper* significa «helicóptero». Durante a famosa Guerra do Golfo, os Aliados, segundo o tradutor português, dispunham no Iraque de preciosos «helicópteros marca Chopper». Divirta-se leitor, ou chore, conforme o seu humor de momento. *Crow's nest* é expressão náutica inglesa que, em vernáculo, significa «cesto da gávea». Num filme de piratas, americano, verifiquei, com algum grau de surpresa, que, na TV portuguesa, o tradutor de serviço achou que se tratava de «ninhos de corvo».

Também *queen of Sheba* (leia «chiba») sempre foi, clássica e bíblicamente, a «rainha de Sabá» que visitou Salomão para com ele competir em riqueza e sabedoria. Recentemente esta locução histórica foi traduzida, na nossa infeliz RTP, por «Rainha de Sheba». O leitor sabe onde fica Sheba? Se souber, agradecia que informasse.

Esta lista não passa, na realidade, de mui modesta microlista de «pérolas». Poder-se-ia, sem grande esforço, alongá-la «ad nauseam». Termina, perguntando: quando nos livrará Deus (ou qualquer outro Seu substituto cá na Terra) desta calamidade cultural? Grato seria que em 1993 alguma gota de ouro proveniente da CEE, essa instituição arquimilionária donde nos mana o leite e o mel, pudesse vir, directa ou indirectamente, ajudar a RTP a remediar tão penosa situação.

\* Docente na Faculdade de Letras de Lisboa

«Tempo Livre», Fevereiro 1993

# MOBY, QUÊ?

Brincando com o Inimigo

Canal 1

Filme

NÃO FIXEI o nome do tradutor do filme "Brincando com o Inimigo" ("Demonic Toys", no original) que o Canal Um da RTP passou na madrugada de sábado, na chamada "Sessão Dupla". Agora, "a posteriori", depois de ter ouvido o que ouvi e de ter lido o que li, tenho pena. Mais que não fosse, para o (ou a, seja lá quem for, é um verdadeiro criativo) felicitar. E que não é todas as noites que o limite é ultrapassado. Das leis da tradução e da razão. E o tradutor de "Brincando com o Inimigo" ultrapassou-as.

Foi assim. Corria pacata a acção, com uns bonecos diabólicos, género "Chucky", a fazerem a vida negra aos marmarjões de carne e osso, quando o impensável aconteceu. Uma das cenas mostra um dos bonecos a arrastar uma das vítimas humanas — por sinal bastante gorda — por umas escadas abaixo. Eis senão quando, visivelmente incomodado com o peso da vítima, o boneco não se contém e chama à dita vítima: "You, Moby Dick!", uma maneira literária e até certo ponto cortês de lhe chamar "ó baleia!".

Zás! O que ele foi dizer! Para o tradutor, a quem, ao longo de todo o filme não escapou um único palavrão, tanto bastou para se encher de brios e escarrapachar por baixo da imagem a respectiva tradução: "Seu Moby-pila!".

O impacto foi tremendo. Antes porém da vaga de fundo, como um "tsunami", varrer à gargalhada a consciência, gerou-se na sala um silêncio de sepulcro. Ninguém compreendeu logo. Ninguém queria acreditar. Seu "moby-quê"? A verdade surgiu como um raio. Fulgurante e mortífera. "Seu moby-pila!". O artista, vá lá saber-se porquê, fizera a tradução do calão "dick". Assim, pela metade, quiçá num obscuro desejo de equilíbrio, numa original combinação da exactidão do cientista com a brandura casta do seminarista.

O choque justificava-se. Não só pelo facto de ter sido violada uma das regras básicas que impede a tradução dos nomes-próprios (as excepções existem, em nome de um um bom trocadilho, por exemplo, mas nunca desta forma) mas também pelas suas óbvias implicações freudianas.

"Moby-pila". Não, "Brincando com o Inimigo", não é um filme erótico. Nada, nem antes nem depois, fundamenta o sucedido. Que filme estaria então a passar na mente do tradutor? Estaria ele a trabalhar imediatamente após o visionamento de um episódio da "Playboy"? Mas nem sequer era na SIC... Ou estaria ele (ou ela?... ) a pensar numa marca comercial de próteses anatómicas, do estilo "Dinky toys"?

Talvez nunca venhamos a saber. Talvez o mistério permaneça inviolável pela eternidade. O que sabemos é que a partir de "Moby-pila" a pureza de olhar deixou de ser possível. Nunca mais veremos um filme como "Mary Poppins" com os mesmos olhos e a mesma inocência. Que diremos nós aos nossos filhos sobre aquela cena em que o actor Dick van Dyke aparece a saltar nos telhados de Londres? Como ousaremos encará-los de frente e explicá-lhes que se trata simplesmente de um "dick" aos saltos?

Desopilante, se me é permitida a expressão! ■

Fernando Magalhães

"Público", 1/05/1995

Para quem pense que a TV é uma proposta de ensino ou, pelo menos, um instrumento de cultura geral, mete dó a quantidade de alarvidades produzidas pelos documentários via TV Cabo no que às traduções, ou «versões portuguesas», diz respeito. As excepções, aqui devidamente saudadas, só confirmam a regra: traduzir não é só saber a língua. É saber de que diabo fala o programa.

INTRAGÁVEL



"Expresso" (Guia da  
Semana), 3/03/2001

# Contra a solidão

OSCAR  
MASCARENHAS  
EM VARSÓVIA



**S**empre que em Portugal se reacende a polémica da dobragem dos filmes, ocorrem-me três argumentos a favor da legendagem: a integridade de uma obra cénica inclui o respeito pelo tom, timbre e entoação com que as palavras são ditas no original; permite um contacto com línguas estrangeiras, o que constitui sempre uma aprendizagem – e que explica talvez por que motivo os portugueses são dos europeus com maior facilidade para comunicar em diversos idiomas; e pode ser – foi-o, de facto – uma arma contra a censura. A legendagem previne contra a censura, mesmo a involuntária. Já me arrepiei a ler «política» em vez de «apólice», porque um tradutor distraído tirou a palavra «policy» do contexto – imagine-se o que seria ouvir um empregado de balcão dizer «mostra-me aí a política do senhor Silva»...

Não me esqueço, porém, de como a legendagem nos serviu, na ditadura, para contornar as barreiras da censura. (Era algo de paralelo ao que faziam os operários municipais encarregados de apagar escritos «subversivos» nas paredes: picavam as letras, transformando um *graffito* num baixo-relevo indelével...) Lembro-me do *Deserto Vermelho*, de Antonioni, em que Monica Vitti pergunta a Richard Harris em que acredita e ele responde «l'umanità, in certo senso» – com tradução correcta por baixo. Mas logo hesita e diz, em voz mais baixa, «socialismo, forse» – e nada de legenda! Oh, que felicidade corria pelas plateias ao encontrarmos mais esse buraco nos fundilhos do regime! Queríamos lá saber se «forse» quer dizer apenas «talvez»: o homem tinha dito «socialismo» – e o regime não traduziu, essa é que era essa!

**A** legendagem só tinha um terrível inconveniente, nomeadamente na província: quando um bom pai de família levava filhos pequenos e progenitores velhinhos ao cinema, era certo e sabido que a vizinhança seria detestável; a voz canora, conquanto monocórdica, do paterfamilias haveria de fazer-se ouvir pelos arredores, lendo as legendas para os filhinhos ainda iletrados e os velhinhos analfabetos ou miopes!

A verdade é que os três argu-

*A legendagem previne contra a censura, mesmo a involuntária. Já me arrepiei a ler «política» em vez de «apólice», porque um tradutor distraído tirou a palavra «policy» do contexto – imagine-se o que seria ouvir um empregado de balcão dizer «mostra-me aí a política do senhor Silva»...*

mentos contra a dobragem pouco sensibilizam as autoridades de muitos países, em especial na Europa Central, onde a necessidade de afirmação da língua nacional é quase um factor de soberania. Tudo é dobrado na televisão destes países: os cinemas, pelo menos na Eslováquia, passam versões legendadas, o que já permite aos estrangeiros verem filmes. Mas, na televisão, o bloqueio é total: pode mesmo acontecer, como aqui já vos dei conta, que passem filmes franceses ou telenovelas mexicanas dobradas em checo – e legendadas em eslovaco!

Porém, alvissaras!, os três argumentos contra as dobragens são integralmente respeitados nas televisões polacas: deixam ouvir o som original, conquanto baixinho; permitem o contacto com a língua estrangeira, se se apurar o ouvido; e escrutina tentativas de censura. É que as televisões polacas – todas e em todos os programas em língua estrangeira – importaram, baratinho, o nosso paterfamilias de província – e temos a legendagem... falada! É sempre uma voz de homem, todas tão parecidas que se diria serem a mesma, que deixa os artistas falarem um segundinho na sua língua e logo cavalga a fala original com a tradução em polaco. Mesmo que se trate de um filme dos Marretas e um dos bicharocos se ponha a cantar em inglês, lá estará a tal voz, canora e monocórdica, a traduzir o giroflé!

Na Polónia, não se corre o risco de solidão: basta ligar a televisão e lá aparece a tal voz. É como se estivéssemos a assistir a um filme de casa cheia, num cinema de província...

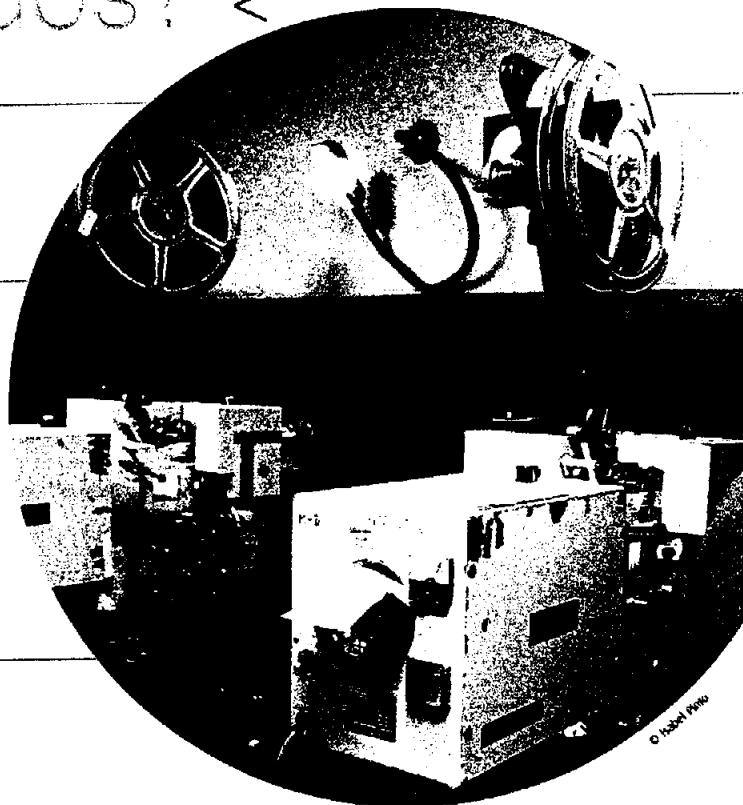
"Diário de Notícias", 15/03/2002

## Anexo 11

Recorte da imprensa portuguesa sobre  
a questão “Dobragem ou Legendagem?”

# > Os filmes deviam ser dobrados? <

Não. Nunca. Jamais. Em tempo algum! Que bom que é haver sintonia em questões tão essenciais como esta.



"Não. Porque a voz e a expressão dos actores dificilmente conseguem ser reproduzidos pela voz da dobragem. Também por vezes essas vozes não são agradáveis - o timbre, a entoação não condizem com a personagem em si. E depois há vozes e vozes.

Não será por acaso que até nos filmes infantis as pessoas procuram, regra geral ver a versão original. Eu penso que as legendas foram uma coisa muito bem inventada. Por outro lado, a minha resposta é sim, se parar um pouco e pensar nos invisuais, que têm todo o direito de ouvir as personagens mesmo sem a possibilidade de ver as imagens."

Margarida R. - Lisboa

"Não, não e não. Por diversas razões. Porque as dobragens em português são péssimas. veja-se o exemplo da série "Serviço de Urgência", quando foi dobrada ninguém à via e a partir do momento que foi apresentada na sua versão original tornou-se um sucesso. O mesmo se passa em relação à ótima série "Friends", intragável na versão dobrada.

Outra razão prende-se com o facto de muitas das traduções serem péssimas (com honrosas excepções) e muitas vezes uma má tradução pode alterar todo o sentido a um filme (lembro-me particularmente de um filme em que o protagonista era um

caçador de recompensas - Bounty Hunter - que na tradução passou a ser um "caçador bondoso"), pelo menos com as legendas damos pelo erro, com a dobragem somos "enganados" e nem sabemos.

Os argumentos a favor da dobragem, como por exemplo o facto de que temos muitos analfabetos em Portugal, também não me convencem. Os analfabetos não são assim tantos, o que nos temos muito são semianalfabetos e esses pelo menos ainda leem as legendas (muitas vezes é mesmo a única coisa que leem) e se lhes tirarmos as legendas dos filmes o que é que eles leem?

Mesmo em relação à aprendizagem de línguas estrangeiras as versões legendadas têm vantagens. Veja-se o exemplo de países como França e o Brasil em que apesar de ser obrigatório o estudo do inglês há muito poucas pessoas que o falem minimamente bem precisamente porque não tem contacto com a língua falada. No meu caso posso dizer que aprendi mais inglês com as séries da BBC do que em todos os anos que tive de inglês no liceu e o mesmo está a acontecer com a minha filha de 15 anos.

Eu compreendo o argumento de que a dobragem fomentaria uma indústria que daria muitos empregos a actores que hoje em dia estão desempregados, mas apesar do imenso respeito que eu tenho pela profissão de actor não me parece que seja agradável ver o Sean Connery com a voz do Diogo Infante."

Célia Jacinto - Cova da Piedade

Continua ...

"Eu pessoalmente considero que não, pois tive na Alemanha, onde todos os filmes são dobrados, inclusive aqueles que estreiam no cinema e julgo ser ridículo estar a ouvir o Silvester Stallone a falar a emão, com uma voz completamente diferente daquela que reconhecemos como sua. Para exemplo dos defeitos das dobragens temos as telenovelas mexicanas.

As vantagens, no meu ponto de vista, são não existir a necessidade de fazermos um esforço para os ver, pois não temos de estar a ler as legendas; os mais idosos e aqueles jovens que não frequentaram a escola também poderiam ir, pois não precisava de saber ler para tal. Era só ouvir.

No entanto, julgo ter mais desvantagens... para além das já apresentadas, é o facto de as línguas originais dos filmes serem desprezadas e, logo, dificultava a aprendizagem dessas.

A exaltação nacionalista num período em que caminhamos para a globalização, pode ser prejudicial, pois ficamos muito agarrados às nossas tradições e raízes, quase como ilhas isoladas."

Ana Filipa Matos Silva . Póvoa de Santa Iria

"A representação deve ser feita em função do contexto emocional onde a acção decorre. Assim, a voz é uma das componentes mais fortes da representação, na medida em que permite acentuar, com as suas alterações, diversos estados de espírito. Por muito boa que seja a dobragem, nunca conseguirá transmitir a mesma sensação do que a versão original, onde os actores estão envolvidos emotivamente na personagem.

Um exemplo típico do que acabo de descrever será se, por exemplo, imaginarmos um Western clássico com o John Wayne que passe em Espanha, onde este, em vez de dizer, com a sua característica voz, "hands up", dirá... "Arriba las manos"!!!

Tenham dó ...."

Francisco Pereira

"Penso que não, pois assim perdem a originalidade. Claro que há as pessoas que não sabem ler, mas como hoje em dia existem filmes em excesso, penso que não haveria problemas de maior."

Fernando Claudino . Mem Martins

"Penso que isso não é muito importante, o que realmente interessa é a qualidade do filme e não se é dobrado ou não."

Arminda Ramalho . Sarilhos Grandes

"Não, por favor não os dobrem. Num filme dobrado a qualidade do som fica alterada e o seu conteúdo (embora permaneça) perde muito impacto e interesse."

Maria Mendes . Paivas

"Prefiro os filmes que não são dobrados. Prefiro ouvir a voz correspondente ao rosto do actor. A dobragem, na minha opinião, dá um ar mais artificial ao filme. No entanto, compreendo que há vantagens em dobrar os filmes: vivemos num país em que ainda há um alto índice de analfabetos que não percebendo nem conseguindo ler as legendas, à partida, não vêem esse filme.

Acontece o mesmo com os filmes infantis: quando o filme é dobrado a criança entende mais facilmente a história e absorve a ficção com facilidade.

Assim o melhor é continuar a haver filmes dobrados e não dobrados para agradar a todos os gostos."

Teresa Reis . Odemira

"Não, que disparate! Porque razão haveríamos de tirar a piada aos filmes e séries que passam na televisão e salas de cinema.

Continua ...

# O que é que você acha?

Apesar do que possam pensar não se trata de egoísmo face aos analfabetos ou aqueles que sentem dificuldade em acompanhar as tradicionais legendas. Trata-se sim de preservar a integridade da obra porque, por muito boa que seja a dobragem, ninguém acharia piada ao famoso "Exterminador Impecável" a falar em "português playback". Por outro lado a substituição de legendas pela dobragem passaria a desconsiderar os deficientes auditivos que tiveram a oportunidade de aprender a ler, e, sem querer de forma alguma parecer arrogante, penso que os analfabetos que tirariam partido da dobragem, seriam uma pequena minoria; basta pensarmos que a grande fatia de analfabetos no nosso país é composta por uma camada essencialmente idosa, localizada, e, em especial, em zonas do interior predominantemente rurais sendo muitos poucos aqueles que tomariam a atenção aos actores e atrizes estrangeiros, já para não falar na complexidade de alguns argumentos como por exemplo "Ficheiros Secretos" (entre inúmeros outros). Para além de tudo isto, quer queiramos quer não, o idioma inglês que (com mais frequência) inunda os nossos ecrãs é claramente a língua mais universal, e não é descabido pensar-se que os filmes ajudam de alguma forma na aprendizagem do inglês.

No entanto, sou defensor da difusão em sistema "dual" que, basicamente, permite ao espectador optar entre a dobragem e o som original, mas infelizmente não me parece que os portugueses venham a poder utilizá-lo tão cedo...

Uma vez, alguém dizia na televisão que a legendagem é uma prática dos países subdesenvolvidos... por favor deixem-nos ser "atrasados" e não estraguem os filmes!!!"

Sérgio Marreiros . Laranjeiro

"Se os filmes fossem dobrados, tornava-se mais fácil para os analfabetos os entenderem, mas na minha opinião isso faria com que os filmes perdessem o seu brilho e interesse inicial."

Ángela S.L. . Pinhal Novo

"A esta pergunta a minha resposta é absolutamente categórica: Não!

Em primeiro lugar, relativamente ao próprio filme, a dobragem deturpa a obra original do autor e despersonaliza os actores intervenientes. Por muito bem feita que seja a dobragem, sabemos que a voz não é da pessoa que vemos falar, mas sim de outra que só ouvimos, e que na maior parte das vezes até reconhecemos. Com uma locução dobrada, entra num filme um novo interveniente, que não foi convidado para lá estar quando o filme foi realizado e que, na minha opinião, está a mais. Quando dobrados, os filmes ficam a perder em autenticidade, realismo e coerência.

Em segundo lugar, como espectadora, acho que a dobragem de um filme só incrementa a preguiça e o analfabetismo, já com valores suficientemente preocupantes no nosso país. Mais uma vez, por muito bem feita e falada que seja a dobragem, o esforço

de descodificação que nos é pedido quando vemos um filme estrangeiro, já foi feito por outra pessoa. Tal como acontece na maioria da nossa programação televisiva, a "papinha já foi toda feita e nós só temos de a engolir". Que ao menos os filmes sejam preservados, e sejam transmitidos na sua linguagem original!

Por tudo isto a minha resposta é negativa. Contudo, abro uma excepção ao meu não, apenas no caso dos filmes infantis, ou pelo menos maioritariamente dirigidos às crianças. Neste caso, acho a dobragem aceitável e até recomendável... desde que o espectador conserve a liberdade de optar pela versão original, se assim o preferir."

Patrícia Santos . Lisboa

"Claro que os filmes não deviam ser dobrados: E o mesmo se aplica a séries, novelas, etc. Como em quase tudo na vida, só o que é realmente genuíno é capaz de nos cativar na sua totalidade! Deste modo a dobragem dos filmes impossibilita que o público interiorize toda a emoção com que o mesmo foi elaborado. Os diálogos soam a falso, e mesmo respeitando imenso os profissionais especialistas em dobragens, estes não viveram as situações em que surgem como interlocutores!

Compreendo que para uma parcela da sociedade, tais como os analfabetos ou invisuais, esta seja uma solução, mas continuo a conceber a dobragem dos filmes somente com recurso... Afinal quantos não são os mitos que alcançam esse estatuto através da sua voz?!"

Daniela Silva . Odvelas

"Imagine-se a ler um poema com o qual não se identifica minimamente, não terá portanto qualquer emoção. Quem o ouvir certamente não lhe prestará atenção.

Com os filmes acontece exactamente o mesmo, senão vejamos que emoção poderá adicar à sua voz, quando não vive a cena fisicamente. Com a agravante de estar preocupado com os movimentos de câmara.

No início uma estação de televisão portuguesa, resolveu dobrar uma série norte-americana que se passava num hospital. O que aconteceu é que um dos actores convidados para dar voz a um médico, já tinha feito o mesmo trabalho para outra estação de televisão, dando voz a um simpático dinossauro (boneco animado). Acreditem que desisti de ver a série aqui referida, pois cada vez que o médico falava, de uma forma séria e correcta, lembrava-me da célebre frase "Querida cheguei!", do tenorito Jack Sincler.

Outro dos factores importantes é a ajuda que oferece a quem geralmente não lê, que oferece a oportunidade de o continuar a fazer. E ajuda na aprendizagem quanto mais não seja como motivação para uma melhor aprendizagem.

Considero por isso, que a dobragem de filmes não é viável, nem tão pouco prioritária. Não será mais importante que todos os programas de informação sejam também apresentados em linguagem gestual?"

Lina M. . Cruz-de-Pau

"Público" (Xis), 18/11/2000

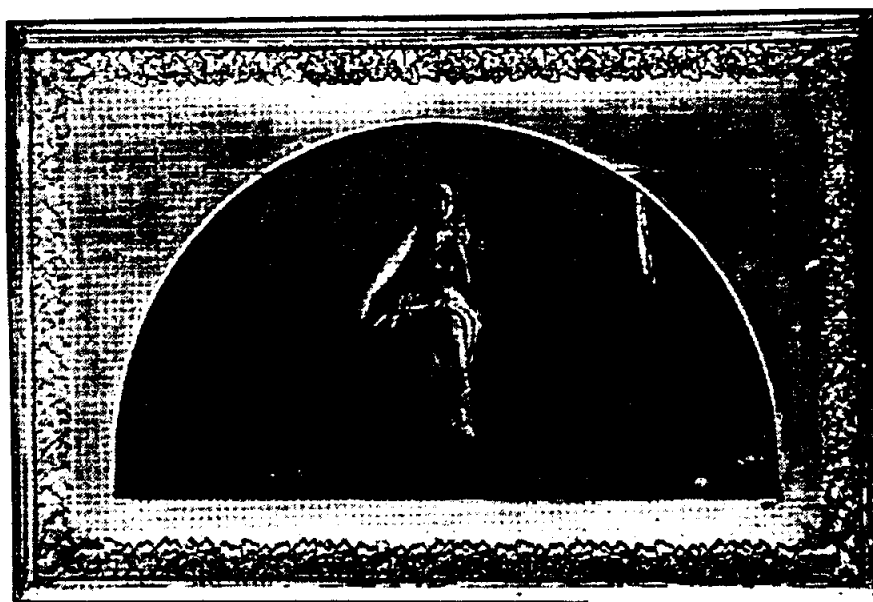


**Anexo 12**

**Recortes da imprensa portuguesa sobre William Shakespeare**

Os cinco recortes da imprensa portuguesa reproduzidos neste anexo demonstram em que medida Shakespeare se tornou um nome familiar, a ponto de qualquer notícia com o seu nome merecer publicação na imprensa diária, tanto na imprensa mais generalista como na imprensa de referência. Note-se que nenhum dos artigos reproduzidos diz respeito à estreia de novas encenações, filmes baseados nas suas obras ou publicação de novas traduções; na verdade, algumas destas notícias são apenas *fait divers* de algum modo relacionados com William Shakespeare mas, por ostentarem o nome do grande autor, considerou-se que poderiam ter interesse para os leitores.

---



**Ofélia, a heroína de uma tragédia de Shakespeare, segundo Arthur Hughes**

Um quadro antigo sobre a heroína de uma das obras mais brilhantes de Shakespeare foi vendido, em Londres, por 595 mil libras (cerca de 149 mil contos). A pintura retrata a jovem Ofélia, personagem central da tragédia Hamlet, uma das obras-primas daquele dramaturgo e poeta inglês mundialmente conhecido. Arthur Hughes é o autor da tela, licitada por um anónimo na casa Christie's.

"A Capital", 17/11/1994

## RETRATO FIEL DO ARTISTA

# Máscara de Shakespeare encontrada na Alemanha

**U**MA máscara mortuária descoberta na Alemanha pertenceu ao escritor britânico William Shakespeare, afirmam pesquisadores alemães, que defendem que o autor de «Romeu e Julieta» poderá ter morrido de um cancro no olho, revela o jornal «Daily Telegraph» numa das suas últimas edições.

Os pesquisadores concluíram que a máscara descoberta corresponde exactamente a uma chapa de cobre gravada e a um busto em pedra, considerados pelos seus contemporâneos como

retratos fiéis do poeta e dramaturgo, indica o jornal, citando um artigo da revista «New Scientist».

As pesquisas permitiram descobrir, nomeadamente, que um tumor em cima do olho esquerdo da máscara poderia dever-se à síndrome de Mikulicz, um cancro das glândulas lacrimais.

Uma professora de Literatura Inglesa da Universidade de Mayence, Hildegard Hammerschmidt-Hummel, afirmou estar «100 por cento convencida» de que a máscara do século dezassete, que se encontra num castelo em Darmstadt, é de William Shakespeare.

A máscara foi comprada em 1775 em Londres por um nobre alemão e revendida primeiro em 1842, em Mayence, e depois em 1960, às autoridades locais de Darmstadt.



**Uma máscara de cobre e um busto em pedra, descobertos na Alemanha, terão pertencido ao túmulo do escritor britânico William Shakespeare**

"A Capital", 20/10/1995

APÓS 13 ANOS DE PESQUISA

## PROFESSOR DESCOBRE INÉDITO DE SHAKESPEARE

UM professor americano, Donald Foster, está convencido de ter descoberto um poema inédito de William Shakespeare, depois de treze anos de pesquisas e a ajuda de uma análise informática, segundo o «New York Times» de domingo.

Se Foster tiver razão, como muitos especialistas da literatura elizabetiana crêem, será a primeira vez que é identificada uma nova obra de Shakespeare depois de 1871, data em que lhe foram atribuídos fragmentos de uma peça intitulada «Sir Thomas More».

Donald Foster, segundo este jornal, descobriu em 1983 nos micro-filmes da Universidade da Califórnia em Los Angeles uma elegia de 578 linhas intitulada «A Funeral Elegie», ligada a uma brochura de 21 páginas e conservada na Biblioteca Bodleian de Oxford.

A obra foi impressa em 1612 por um editor de Shakespeare,

evocava o seu autor como um poeta conhecido e estava assinada com as iniciais W. S.

A elegia foi escrita para as cerimónias fúnebres de um jovem envolvido na vida teatral e que fora assassinado. Para os que acreditam na atribuição, este poema é um autêntico tesouro de informações biográficas sobre William Shakespeare, nomeadamente a sua falta de convicção religiosa, o seu desencantamento em relação aos excessos do teatro e a sua possível bissexualidade.

Donald Foster ficou convencido da sua descoberta depois de ter recorrido a um programa de informática que baptizou de Shaxicon. Este regista todas as palavras inusitadas que aparecem umas 12 vezes nas 36 peças de Shakespeare.

Seguidamente, Foster proce-

deu a uma análise informática da elegia propriamente dita e de obras de outros autores publicadas na mesma época. Assim, chegou à conclusão de que Shakespeare e o autor da elegia utilizavam inúmeras vezes as mesmas palavras raras para que se tratasse de uma simples coincidência.

Vários especialistas em Shakespeare citados pelo «New York Times» declararam-se interessados na demonstração de Foster. Lars Engel, professor da Universidade de Tulsa, considerou que «durante os próximos dez ou vinte anos, (esta elegia) irá tornar-se parte integrante do universo de Shakespeare».

Em Inglaterra, Robert Smallwood, do Centro Shakespeare em Stratford-on-Avon, declarou-se «quase convencido».

"A Capital", 16/01/1996

## Shakespeare, astrónomo

AFINAL, o «Hamlet», de Shakespeare, é uma alegoria cósmica da visão renascentista do Universo. Quem o diz é o astrofísico Peter Usher, da Universidade da Pennsylvania (EUA), que apresentou a sua teoria no encontro da Associação Americana de Astronomia, em Toronto.

De acordo com Usher, a peça, normalmente vista como uma tragédia épica da culpa, loucura e morte, não é mais do que um relato, ainda que pouco óbvio, do lugar que a Terra ocupa no cosmos. É que, no tempo de Shakespeare, diz o astrofísico, as teorias que colocavam a Terra no centro do Universo começaram a ser postas em causa. O cientista britânico Thomas Digges, contemporâneo do dramaturgo, foi um dos pioneiros da teoria heliocêntrica, que dá ao Sol a posição central no sistema solar. Segundo Usher, foi nele que Shakespeare se inspirou para criar o

personagem Hamlet: Digges desafiou as visões estabelecidas, da mesma forma que Hamlet ameaça o rei da Dinamarca.

«Shakespeare antecipou a nova ordem universal e a posição da humanidade nesta ordem. Por isso, a peça manifesta uma cosmologia que não é menos magnífica do que o aspecto literário e filosófico», conclui.

Usando esta interpretação, as personagens de «Hamlet» tomam significado a partir da astronomia. Claudius, por exemplo, é uma referência a Claudius Ptolomeu (200 a.C.), cujo modelo do Universo colocava no centro a Terra e o Sol, com os planetas a orbitar à sua volta. Rosencrantz e Guildenstern, que na peça representavam dois contemporâneos holandeses de Hamlet, personificavam o astrónomo holandês Tycho Brahe, com uma visão do universo semelhante à de Ptolomeu, diz ainda Usher. ■

"Público", 22/01/1997

# Shakespeare drogava-se?

## ENCONTRADOS VESTÍGIOS DE COCAÍNA EM CACHIMBOS

Investigadores acreditam que o mais célebre autor inglês poderá ter tomado alucinogêneos e andaria a fugir deles

FRANCISCA GONÇALO HENRIQUES

Será que William Shakespeare fumava algo mais do que tabaco enquanto compunha os seus sonetos? A pergunta

surgiu depois de um investigador ter encontrado vestígios de cocaína e ácido mirístico, um alucinogéneo derivado de plantas como a danox moecada, em oito dos 24 cachimbos que alegadamente pertenciam a um dos mais famosos escritores de sempre.

Os resultados da investigação, publicados na última edição do "South African Journal of Science", revelam ainda indícios de marijuana, embora isto esteja ainda por provar. Mas o que mais surpreendeu os cientistas foi o facto de na Inglaterra do século XVII ser possível encontrar

trair cocaína. "Sabíamos que os espanhóis tinham acesso, nas Américas. Mas o facto de ter sido fumada em Inglaterra naquela altura é uma novidade."

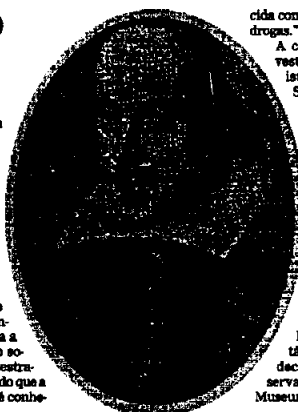
Por isso, se os cachimbos pertenciam mesmo a Shakespeare, ou não, é quase irrelevante do ponto de vista científico. "É uma verdadeira descoberta", comenta Francis Thackeray, um dos paleontologistas do Transval Museum, em Pretória, responsável pela investigação. "Pensava-se que a cocaína tinha entrado na Europa há 200 anos, nunca tão cedo."

A descoberta levou imediatamente à especulação: o génio de Shakespeare ficou a dever-se aos alucinogéneos? Thackeray dá exemplos do que podem ser algumas alusões contidas nos seus sonetos. "No soneto 76 ele refere-se a uma 'erva especial', que pode ser uma referência ao cannabis", cita a Reuters. "No mesmo soneto, ele refere-se a 'estranhos compostos', sendo que a palavra 'compostos' é conhe-

cida como uma referência a drogas."

A conclusão que o investigador tira de tudo isto não é a de que Shakespeare estava viciado em alucinogéneos, mas antes que "estava a fugir deles".

"As pessoas adoram encontrar razões para afirmar que Shakespeare não era nenhum génio. Não acho que se possa concluir isso só pelo facto de ele poder ter sido ajudado pelo consumo de substâncias narcóticas", declarou à AFP a conservadora do Transval Museum, Ann Donnelly. ■



"Público", 4/03/2001