Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

María Dolores Lerma Sanchís

Tradução audiovisual e transferência intercultural: a legendagem dos filmes de Pedro Almodóvar em português europeu

abril de 2017

Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

María Dolores Lerma Sanchís

Tradução audiovisual e transferência intercultural: a legendagem dos filmes de Pedro Almodóvar em português europeu

Tese de Doutoramento em Ciências da Linguagem
Especialidade em Linguística Aplicada

Trabalho efectuado sob a orientação de
Professor Doutor Oscar Diaz Fouces
Professor Doutor Álvaro Iriarte Sanromán

abril de2017

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.
Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, ___ de _____ de

Nome completo:

_____

Assinatura: _____

Als meus pares

A la meua família

La clau que obri tots els panys

AGRADECIMENTOS

O meu sincero e profundo agradecimento
aos Professores Oscar Diaz Fouces e Álvaro Iriarte Sanromán pela orientação e o apoio na realização da investigação, pelos conselhos, pelo exemplo e pela generosidade;
às pessoas com quem trabalho no ILCH pela ajuda, pelo encorajamento e pela palavra amável;
aos primeiros leitores e corretores pela inestimável ajuda;
aos amigos, por isso mesmo.

RESUMO

A presente tese de doutoramento, baseada no paradigma dos Estudos Descritivos de Tradução (EDT), estuda o modo como os elementos culturais (EC) são legendados nos filmes. Trata-se de uma problemática até ao momento não investigada na tradução de textos audiovisuais, no par de línguas e culturas portuguesa e espanhola.

Para abordar esta temática, constituiu-se um *corpus* formado por sete filmes de Pedro Almodóvar, desde a fita *Todo sobre mi madre* (1999) − que significou a internacionalização e o reconhecimento do realizador por parte da crítica e do público −, até *Los amantes pasajeros* (2013), o último título estreado até à data em que iniciamos a investigação.

Seguindo Toury (1995) e os Estudos Descritivos de Tradução aplicados à legendagem, focamos o estudo nas normas operativas, em particular nas linguístico-textuais, a fim de identificar e analisar as técnicas de tradução usadas na transposição para a legendagem portuguesa dos EC. Todavia, uma vez que na tradução dos EC as opções dos tradutores são influenciadas por circunstâncias externas, optamos por contextualizar a pesquisa incluindo as normas preliminares e as iniciais. Dentro das normas preliminares, abordamos questões como as relações existentes entre o sistema cultural de partida e o de chegada, a receção do cinema em Portugal e o estado do ensino e a investigação sobre Tradução Audiovisual (TAV) em Portugal. A norma inicial indicar-nos-á se o texto de chegada tende para norma da aceitabilidade, ao aproximá-lo da cultura de chegada, ou para a adequação, que promove a preservação dos EC que o ligam à cultura de origem.

Esperamos que o trabalho contribua para um maior conhecimento da TAV em Portugal, na combinação linguística e cultural abordada. Consideramos que as conclusões retiradas são válidas apenas para o *corpus* examinado, mas seria interessante poder confirmá-las, ou refutá-las, através da análise de um outro *corpus,* dentro da mesma combinação linguística. Nessa medida, optamos pela cautela no momento de generalizar ou extrapolar as conclusões, face à ausência de estudos sobre esta temática, na combinação linguística e cultural visada.

Palavras-chave: tradução audiovisual, legendagem, elementos culturais, normas e tendências de tradução, cinema de Almodóvar em Portugal.

ABSTRACT

The following doctoral thesis, based on the Descriptive Translation Studies, will examine the way in which cultural elements are subtitled in movies. This is a subject yet to be investigated in the translation of audiovisual texts between Portuguese and Spanish cultures.

In order to approach this topic, we gathered a corpus formed by seven of Almodovar's films, between *All About My Mother* (1999) – which began his internationalization and acknowledgement by both the critics and the audience –, and *I'm So Excited* (2013), his last one, dating from when we began this investigation.

Inspired by Toury (1995) and the Descriptive Translation Studies applied to subtitling, we focused our research on the operational norms, particularly in the textual-linguistic ones, in order to identify and analyze the translation techniques used to transpose the Cultural Elements to Portuguese. However, since the translators' options when translating Cultural Elements are influenced by external circumstances, we decided to put the research into context, incorporating the preliminary and initial norms. Within the preliminary norms, we addressed issues such as the relationships between both the source and the target cultural systems, the reception of cinema in Portugal and the stage of education and investigation in Audiovisual Translation in Portugal. The initial norm will clarify if the target text is more inclined to the norm of acceptability, making it closer to the target culture, or falling towards adequacy, preserving more of the Cultural Elements which bind them to its source culture.

We hope this work contributes to a greater knowledge of Audiovisual Translation between the two languages and cultures addressed. We believe that the conclusions drawn are only valid to the corpus we examined. However, it would be of great interest to be able to confirm or disprove them, by studying another corpus with the same linguistic combination. Therefore, we must be cautious when generalizing or extrapolating conclusions, since there are no studies in this area with this linguistic and cultural combination.

Keywords: audiovisual translation, subtitling, cultural elements, translation norms and tendencies, Almodóvar's cinema in Portugal

ÍNDICE

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE iii

AGRADECIMENTOS vii

RESUMO ix

ABSTRACT xi

ÍNDICE DE TABELAS xvii

ÍNDICE DE FIGURAS xviii

ÍNDICE DE GRÁFICOS xix

ABREVIATURAS E SIGLAS UTILIZADAS xx

INTRODUÇÃO 21

I PARTE – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA 31

CAPÍTULO 1 - A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL 33

1.1 Introdução 33

1.2 O Texto Audiovisual: definição e caracterização 36

1.3 A tradução audiovisual 40

1.3.1 O nome 40

1.3.2 Definição 41

1.3.3 Caracterização 42

1.3.4 Modalidades de TAV 42

1.4 A legendagem 46

1.4.1 Os inícios 46

1.4.2 Definição 47

1.4.3 Caracterização 48

1.4.4 Tipos de legendas 52

CAPÍTULO 2 - OS ESTUDOS DESCRITIVOS DE TRADUÇÃO 57

2.1 Interdisciplinaridade 61

2.2 O mapa de Holmes 63

2.3 A teoria das normas 65

CAPÍTULO 3 - OS ESTUDOS DESCRITIVOS DE TRADUÇÃO E A TAV 73
3.1 Campos de estudo 77
3.2 Investigação em Tradução Audiovisual 83
CAPÍTULO 4 - A TRADUÇÃO (AUDIOVISUAL) COMO ATO DE COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL 89
4.1 Cultura e tradução 92
4.2 A tradução dos elementos culturais (EC) 95
4.2.1 Definições de elementos culturais no âmbito da TAV 98
4.2.2 Catalogação temática dos elementos culturais 102
4.3 Técnicas de tradução dos elementos culturais 106
4.3.1 Técnicas de tradução dos elementos culturais para a TAV 111
4.3.2 Fatores que influenciam a escolha das técnicas de tradução 118
PARTE II– ESTUDO EMPÍRICO E DESCRITIVO 123
CAPÍTULO 5 - ALGUNS MATERIAIS PARA CONTEXTUALIZAR A PESQUISA 125
5.1 Investigação em TAV da obra de Pedro Almodóvar 127
5.2 Apontamentos sobre as relações entre Portugal e Espanha 138
5.3 A Tradução Audiovisual em Portugal 146
5.3.1 Portugal país legendador: os inícios 149
5.3.2 O estudo da TAV no ensino superior português 154
5.3.3 Investigação sobre a TAV em Portugal 159
5.3.3.1 Trabalhos elaborados no 3º Ciclo 159
5.3.3.2 Trabalhos elaborados no 2º Ciclo 166
5.4 A receção do cinema em Portugal. Contextualização 169
5.4.1 O cinema em Portugal em números: alguns dados 169
5.5 A receção do cinema de Almodóvar em Portugal 177
5.5.1 O reconhecimento através dos prémios recebidos 181
5.5.2 Almodóvar na imprensa portuguesa 182
CAPÍTULO 6 - DESCRIÇÃO DO *CORPUS* 193

6.1 Sinopses e fichas dos filmes 193
6.1.1 *Todo sobre mi madre – Tudo sobre a minha mãe* (1999) 193
6.1.2 *Hable con ella – Fala com ela* (2002) 194
6.1.3 *La mala educación – Má educação* (2004) 195
6.1.4 *Volver – Volver-Voltar* (2006) 195
6.1.5 *Los abrazos rotos – Abraços desfeitos* (2009) 196
6.1.6 *La piel que habito – A pele onde eu vivo* (2011) 197
6.1.7 *Los amantes pasajeros – Os amantes passageiros* (2013) 197
CAPÍTULO 7 - MODELO DE ANÁLISE DA INVESTIGAÇÃO 201
7.1 Conceitos de transculturalidade, monoculturalidade e infraculturalidade 202
7.2 Proposta de catalogação temática dos elementos culturais 205
7.3 Proposta classificação de técnicas de tradução de EC 207
CAPÍTULO 8 - ANÁLISE DESCRITIVO MICROTEXTUAL 219
8.1 Tradução dos nomes próprios 219
8.1.1 A tradução dos antropónimos 222
8.1.1.1 A tradução dos nomes das personagens dos filmes 222
8.1.1.2 Tradução dos nomes das personagens noutras investigações 230
8.1.2 A tradução dos Topónimos 235
8.1.2.1 A tradução dos topónimos das localizações dos filmes 235
8.1.2.2 A tradução dos topónimos das localizações dos filmes noutras investigações 241
8.2 Tradução de EC do campo das formas artísticas 244
8.2.1 A tradução das formas artísticas noutras investigações 253
8.3 A tradução do campo da alimentação 257
8.3.1 A tradução dos EC do campo da alimentação noutras investigações. 268
8.4 A tradução de EC do âmbito taurino 272
8.4.1 A tradução de EC do âmbito taurino noutras investigações 275
8.5 O multilinguismo na legendagem 276

8.5.1 A tradução do multilinguismo noutras investigações 292
8.6 A tradução das músicas 294
8.6.1 A tradução das músicas noutras investigações 306
8.7 Síntese de dados 308
CONCLUSÕES GERAIS 323
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRAFIA 333
ANEXO 1 - TESES DE DOUTORAMENTO EM TAV REALIZADAS POR INVESTIGADORAS PORTUGUESAS 355
ANEXO 2 - TESES DE MESTRADO EM TAV REALIZADAS EM UNIVERSIDADES E INSTITUTOS POLITÉCNICOS PÚBLICOS PORTUGUESES 356
ANEXO 3 - SÉRIES ESPANHOLAS EXIBIDAS NA TELEVISÃO PORTUGUESA 360
ANEXO 4 - FILMES NACIONAIS MAIS VISTOS ENTRE 2004 E 2016 362
ANEXO 5 - TESES DE DOUTORAMENTO EM TAV REALIZADAS EM UNIVERSIDADES ESPANHOLAS 363

ANEXOS EM CD

ANEXO 1 Fichas - *Todo sobre mi madre – Tudo sobre a minha mãe* (1999)
ANEXO 2 Fichas - *Hable con ella – Fala com ela* (2002)
ANEXO 3 Fichas - *La mala educación – Má educação* (2004)
ANEXO 4 Fichas - *Volver – Volver-Voltar* (2006)
ANEXO 5 Fichas - *Los abrazos rotos – Abraços desfeitos* (2009)
ANEXO 6 Fichas - *La piel que habito – A pele onde eu vivo* (2011)
ANEXO 7 Fichas - *Los amantes pasajeros – Os amantes passageiros* (2013)

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Investigações em TAV sobre os filmes de Almodóvar 137
Tabela 2 - Ensino da TAV em Estabelecimentos de Ensino Superior portugueses 157
Tabela 3 - Mestrados em TAV defendidos em centros públicos de ensino superior 168
Tabela 4 - Origem dos filmes estreados em Portugal entre 2004 e 2015 171
Tabela 5 - Evolução do número de espectadores de filmes nacionais. Dados do ICA. .. 176
Tabela 6 - Datas de estreia dos filmes de Almodóvar (Fonte IMDb, agosto, 2015) 178
Tabela 7 - Bilheteira. Dados sobre a estreia dos filmes em Espanha. 180
Tabela 8 - Bilheteira. Dados sobre a estreia dos filmes em Portugal. 180
Tabela 9 - Tiragem das publicações consultadas (1º semestre 2015). 184
Tabela 10 - Ficha técnica de *Todo sobre mi madre* (1999) 194
Tabela 11 - Ficha técnica de *Hable con ella* (2002) 194
Tabela 12 - Ficha técnica de *La mala educación* (2004) 195
Tabela 13 - Ficha técnica de *Volver* (2006) 196
Tabela 14 - Ficha técnica de *Los abrazos rotos* (2009) 196
Tabela 15 - Ficha técnica de *La piel que habito* (2011) 197
Tabela 16 - Ficha técnica de *Los amantes pasajeros* (2013) 198
Tabela 17 - Autoria da tradução e legendagem dos filmes do *corpus* 199
Tabela 18 - Género dos filmes do *corpus* 200
Tabela 19 - Catalogação temática dos elementos culturais do *corpus* 207
Tabela 20 - Formas artísticas distribuídas pelos respetivos filmes e subcampos 246
Tabela 21 - Campo da gastronomia. Distribuição de ocorrências pelo *corpus* 259
Tabela 22 - Resumo de técnicas para a tradução EC do campo da gastronomia 267
Tabela 23 - Resumo sobre a presença de outras línguas no *corpus* 288
Tabela 24 – A tradução dos temas musicais 306
Tabela 25 - Distribuição de EC transculturais, monoculturais e infraculturais 315
Tabela 26 - Técnicas de tradução, por filmes 319
Tabela 27 - Línguas de exibição de filmes (Catálogo ICA, 2015) 321

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 − Os dois eixos da comunicação audiovisual (Zabalbeascoa, 2008, p. 26) 37
Figura 2 - Exemplos de textos (Sokoli, 2011, p. 47) 38
Figura 3 - Modalidades e submodalidades de TAV (Bartoll, 2012, p. 43) 45
Figura 4 - Tipologia das legendas. Adaptação do quadro de Sokoli (2011, pp. 81−82) ... 55
Figura 5 - Mapa de Holmes (Toury, 1995, p.10) 64
Figura 6 - Técnicas de tradução de referentes e *continuum* da intervenção do tradutor (Marco, 2004, p. 138) 110
Figura 7 - Estratégias para a tradução de *culture-specific items* (Gottlieb, 2009, p. 31) 113
Figura 8 - Técnicas de tradução (Pedersen, 2011, p. 75) 117

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Alunos. Evolução do ensino do espanhol nos ciclos básico e secundário 140
Gráfico 2 -Exibição de filmes de produção portuguesa e espanhola 172
Gráfico 3 -Sessões, por país de origem dos filmes 173
Gráfico 4 - Língua falada nos filmes exibidos (espectadores) 174
Gráfico 5 - Evolução da receita bruta (€) de bilheteira em Portugal, 2004−2015. 175
Gráfico 6 - Elementos culturais identificados. Por filmes 312
Gráfico 7 - EC transculturais, monoculturais e infraculturais no *corpus* 314
Gráfico 8 - Técnicas de tradução no *corpus* 319

ABREVIATURAS E SIGLAS UTILIZADAS

CC −	Cultura de chegada
CO −	Cultura de origem
CD −	Compact Disc
DN −	Diário de Notícias
DTS −	Descriptive Translation Studies
DVD −	Digital Versatile Disc
EC −	Elemento cultural
EDT −	Estudos Descritivos de Tradução
ESIST −	European Association for Screen Tranlation
ET −	Estudos de Tradução
ICA −	Instituto do Cinema e do Audiovisual
ICAA −	Instituto de cinematografía y de las artes audiovisuales
IGAC −	Inspeção Geral das Atividades Culturais
INE −	Instituto Nacional de Estatística
JN −	Jornal de Notícias
LC −	Língua de chegada
LO −	Língua de origem
NP −	Nome próprio
OberCom −	Observatório da Comunicação
TAV −	Tradução audiovisual
TIC −	Tecnologias da Informação e Comunicação
TC −	Texto de chegada
TO −	Texto de origem
TT −	Texto traduzido
UC −	Unidade Curricular
UE −	União Europeia

INTRODUÇÃO

> There cannot be many people left on this planet whose life has not been, and continues to be, shaped by audiovisual texts.
> (Pérez-González, 2014, p.1)

Nos últimos anos, a TAV (Tradução Audiovisual) tem sido considerada um dos campos de estudo mais dinâmico dentro dos Estudos de Tradução (Díaz-Cintas & Remael, 2007; Zabalbeascoa, Santamaría Guinot & Chaume, 2005; Díaz-Cintas, 2010; Gambier, 2008; Agost, 2011; Pérez González, 2014 ou Díaz-Cintas & Neves, 2015, entre outros). Num curto espaço de tempo, multiplicaram-se as publicações, as investigações, os congressos e os centros de ensino superior que oferecem formação nesta área. Tal consideração não é alheia ao progresso tecnológico de que esta modalidade de tradução beneficia, ao incremento do interesse da sociedade sobre a variedade de conteúdos audiovisuais difundidos nos meios de comunicação tradicionais e ao surgimento de novas plataformas de divulgação de formatos audiovisuais que carecem de tradução. De facto, a TAV caminha a par das inovações tecnológicas e das mudanças da sociedade na conceção, divulgação e consumo de produtos audiovisuais.

Apesar de não ser uma prática recente, até finais do século passado eram habituais as alusões à carência de investigação em Tradução Audiovisual, de tal forma que a invisibilidade afetava quer à investigação, quer à formação, quer à profissão. A partir da década de 90 e especialmente desde o início deste século[1], vivemos um período de efervescência que obriga a uma reflexão diferente. Com efeito, o trabalho académico focado na TAV tem vindo a proliferar. Prova disso é a extensa literatura existente, tanto em publicações específicas sobre os Estudos de Tradução (ET) ou sobre TAV como em coletâneas sobre ciências da linguagem,

[1] Uma pesquisa bibliográfica na base de dados BITRA (*Bibliografía de Interpretación y Traducción*), usando o descritor genérico 'audiovisual', proporciona os seguintes resultados: entre 1960 e 1990 há 189 referências; entre 1991 e 2000, 733 referências e entre 2001 e 2016 a procura mostra 2.636 resultados. Os números são o reflexo da vitalidade da área e do espetacular incremento de pesquisas, desde os anos 90 do século passado até hoje.

BITRA é uma base de dados de aceso aberto criado em 2001 por Javier Franco Aixelá que oferece mais de 66.000 referências bibliográficas. É atualizada semestralmente e dispõe de versões para consulta em 15 idiomas. Consulta em agosto 24, 2016 em https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=pt

estudos literários, estudos culturais ou estudos do cinema e da comunicação. A transversalidade das disciplinas científico-humanísticas tornou-se uma realidade presente nos encontros científicos não exclusivos dos Estudos de Tradução ou da TAV, que incluem contributos nesta área. O fenómeno responde à necessidade de examinar uma prática omnipresente no quotidiano, ao reconhecimento, por parte da comunidade científica, da importância do trabalho desenvolvido pelos investigadores e à melhora na qualidade do produto final que resulta da reflexão, em contexto formativo, por parte dos futuros profissionais. Cabe ainda sublinhar que a introdução como unidade curricular nos ciclos do ensino superior[2] torna mais visível o reconhecimento académico e social do labor de tradutores e investigadores.

Ao principiar esta pesquisa contamos, por um lado, com a vontade de dar continuidade à investigação em TAV iniciada no mestrado[3], onde focamos o estudo do tratamento da variação linguística na legendagem. Por outro lado, apesar da vitalidade da área (*cf.* § 5.3.2 e 5.3.3), estamos cientes da carência de trabalhos sobre TAV em Portugal, em geral, bem como da falta de pesquisas aplicadas à combinação das línguas e culturas portuguesa e espanhola[4]. Na elaboração do doutoramento unimos, assim, o interesse e a motivação pessoal à vertente profissional, indo ao encontro dos interesses pessoais e acadêmicos. Como aficionada do cinema e profissional no âmbito da tradução, sempre me senti inclinada a observar como procedem os tradutores perante a dificuldade que representa a transposição dos numerosos elementos culturais disseminados pelos textos fílmicos, e de que forma esta transposição é feita a fim de preservar a sua funcionalidade. De facto, amiúde os textos audiovisuais legendados, principalmente os norte-americanos[5], surpreendem-nos com referências culturais

[2] Ver na Tabela 2 a listagem de universidades e centros do ensino superior onde é lecionada a disciplina de TAV, em Portugal.

[3] "O Tratamento da Variação em Tradução Audiovisual. Um *case study*: *Todo sobre mi madre* de Almodóvar" foi o título da dissertação de mestrado defendida na Universidade do Minho, em 2007.

[4] Este ponto diz respeito à investigação realizada desde os dois lados da fronteira.

[5] Não é estranho depararmos com legendas repletas de elementos culturais (EC) cujo conteúdo não é familiar ao público português. Exemplos deste género são habituais na legendagem para português da série de animação *Os Simpsons* (Matt Groening, 1989), ou na série cómica *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre & Bill Prady, 2007), ambas norte-americanas. Mas a lista poder-se-ia estender a outras muitas *sitcoms* da mesma procedência.

estranhas à cultura portuguesa, que pressupomos serem de difícil compreensão para uma boa parte do público recetor.

Quanto à combinação linguística abordada (espanhol-português), parece-nos evidente que um olhar sobre a bibliografia publicada na área − especialmente nos projetos que envolvem aplicações práticas − aponta para a pertinência de expandir os territórios de investigação para outros pares de línguas e culturas para além do inglês. Não pretendermos com isso questionar a centralidade da língua inglesa, nem o seu peso na indústria audiovisual e no espaço cultural e económico ocidental. Contudo, parece-nos que a globalização não deverá limitar o multiculturalismo. Em geral, na investigação realizada em Portugal[6] e em Espanha, muitos dos estudos aplicados focam textos que incluem o inglês como língua-cultura de origem, pelo que nos parece pertinente contribuir com uma pesquisa que amplie o leque de combinações linguísticas e culturais estudadas (*cf.* § 5.3.3.1).

Os antecedentes deste trabalho situam-se na dissertação de mestrado, centrada na análise da variação linguística na legendagem para português do filme *Todo sobre mi madre* (1999), onde partimos da hipótese de que no texto traduzido iríamos encontrar soluções que oscilassem entre a adequação e a aceitabilidade, a norma inicial de Toury (1995, p 56-57), dependendo de se o TT se aproximava ou se distanciava do TO. Em concreto, na análise da tradução da variável campo, centrada no léxico composto por termos tabu, vulgarismos e coloquialismos, esperávamos encontrar soluções naturalizadas e adaptadas à língua e cultura de chegada, uma vez que a cultura portuguesa parece-nos mais moderada no uso e frequência desta linguagem na tradução de textos audiovisuais, tanto na escrita como em contexto oral. Contudo, os dados encontrados não confirmaram a hipótese inicial. Noutros aspetos analisados, como a tradução de dialetos geográficos e sociais e das marcas da oralidade, observamos uma tendência para a estandardização e o nivelamento linguístico; ou seja, uma aproximação à cultura de chegada e a presença da norma da aceitabilidade.

[6] Em relação à esta questão, a título de exemplo, ver o programa das comunicações apresentadas no colóquio internacional *Media for All* realizado em Leiria, em novenbro de 2007 http://www.transmediaresearchgroup.com/mediaforall/mediaforall.html Consulta em setembro 5, em 2015.

O nosso trabalho prossegue no campo da Tradução Audiovisual e centra-se no estudo descritivo das traduções para português europeu dos últimos sete filmes de Pedro Almodóvar. **O objetivo principal é, através de um *corpus* fílmico concreto, identificar e analisar as técnicas utilizadas na legendagem dos elementos culturais (EC) para português europeu**. Deste modo, o exame realizado no nível micro permitirá elaborar o inventário das técnicas identificadas na tradução dos textos do *corpus*; ao passo que no nível macro indicará se os textos resultantes se inclinam para uma tradução estrangeirizante[7], que inclui elementos da cultura alheia, ou uma tendência domesticante, com tendência para a adaptação ou a substituição dos referentes culturais por outros mais próximos à cultura recetora. As análises nos dois níveis complementam-se e revelam, simultaneamente, as decisões adotadas pelo tradutor, o seu grau de intervenção, bem como o grau de aproximação ou de afastamento do texto à cultura recetora.

Em termos práticos, tomando como referência a teoria das normas de Toury (1995) (*cf.* § 2.3), pretendemos estudar as normas linguístico-textuais a fim de verificar as tendências de tradução dos EC presentes no *corpus*. A análise das tendências identificadas indicará a existência da norma inicial, em termos de adequação ou aceitabilidade. Por último, de forma complementar, ao apresentar uma série de materiais que contextualizam a pesquisa (*cf.* Capítulo 5) estamos a abordar as normas preliminares, que afetam tanto as normas iniciais como as linguístico-textuais.

Apesar de contar um *corpus* significativo e com alguma extensão, o termo norma não é usado no sentido de obrigação ou regra de cumprimento obrigatória, mas sim como regularidade ou tendência de modos de atuação comuns aos tradutores na presença de problemas de tradução de natureza semelhante. Isto é, como um conceito utilitário de trabalho, como uma etiqueta útil para catalogar a investigação descritiva com ponderação e rigor (Martínez Sierra, 2014).

---

[7] Apesar de os termos *estrangeirização*, *estrangeirizante* e *estrangeiridade* não estarem registados na versão em linha do Dicionário Porto Editora, seguindo a terminologia usada em textos da especialidade escritos em português, optamos por utilizá-los, conforme os exemplos de Chorão (2013) ou a tradução de Pym (2013) da autoria de Chaves, Keating e Alves. O termo faz referência ao "pregador e tradutor alemão dos começos do século XIX Friedrich Schleiermacher (1813/1963) que defendia que os tradutores podiam ser estrangeirizantes (*verfremdend*) ou domesticantes (*verdeutschend*, "germanizantes")" (Pym, 2013, tradução de Chaves, Keating e Alves, p. 69).

Assim, a partir do trabalho prévio e da observação direta, **partimos da hipótese geral de que a legendagem para português de filmes de origem espanhola tenderá a preservar uma boa parte dos elementos culturais do texto original**. Contudo, a dúvida principal radica em indagar quais as técnicas escolhidas e o peso de cada uma delas, em termos quantitativos. Potencialmente, a proximidade entre os dois sistemas linguísticos e culturais envolvidos, as estreitas relações entre Portugal e Espanha em âmbitos diversos, bem como alguma facilidade de compreensão da língua por parte do público recetor, fazem com que as traduções fiquem mais próximas do original. Porém, a mesma perspetiva, tanto de investigadores como de espectadores e observadores atentos, leva-nos a admitir que, em geral, a tendência estrangeirizante é também observada nas legendagens portuguesas resultantes de outras combinações linguísticas e outros géneros audiovisuais, pelo que o hábito e a tradição são elementos a considerar.

Relativamente à seleção do *corpus*, a perspetiva empírica e descritiva adotada determina usar um *corpus* representativo e autêntico. Quanto à autenticidade, optamos por utilizar as legendas dos DVD comercializados em Portugal, que obedecem a situações comunicativas reais e profissionais, uma vez que todos são identificados com os nomes dos respetivos tradutores e legendadores, bem como pelas empresas a que pertencem (*cf.* Tabela 17).

Quanto à seleção de filmes, preferimos a obra do realizador Pedro Almodóvar por diversos motivos:

a. Possivelmente é o realizador espanhol mais conhecido e reconhecido internacionalmente, o que à partida nos facilitaria encontrar o material necessário para análise. Do mesmo modo, o renome internacional e o estatuto de canonização atingido pela obra e pelo cineasta faz-nos prever uma tradução executada com maior profissionalismo.
b. A cinematografia de Almodóvar, com características próprias, reflete aspetos significativos do quotidiano real e popular da cultura espanhola, junto com referências a outras manifestações culturais que transcendem o espaço nacional.
c. Os filmes respondem ao critério de homogeneidade de género, entre o melodrama e a comédia (*cf.* Tabela 18).

d. As obras selecionadas pertencem ao espaço temporal delimitado pelo filme que catapultou internacionalmente o realizador, com a obtenção do Óscar para o melhor filme em língua estrangeira com a obra *Todo sobre mi madre* (1999), até ao momento em que iniciamos a investigação[8]. Desse modo, o *corpus* é composto pelas seguintes sete longas-metragens: *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) e *Los amantes pasajeros* (2013) (*cf.* Capítulo 6).
e. Em Portugal, todos os filmes selecionados foram estreados em salas de cinema comerciais (*cf.* Tabela 6) e comercializados em DVD.

A seleção do objeto de estudo observa, deste modo, os critérios apontados por Barambones (2009) quanto à procedência das produções, à língua de origem e de chegada, ao género a que pertencem e ao critério de delimitação espaçotemporal.

Seguimos a metodologia indicada nos Estudos Descritivos de Tradução (EDT) que, genericamente, Chaume & García de Toro (2010, pp. 62-63) estruturam da seguinte forma:

1- Estudo do texto traduzido (TT).
2- Pesquisa sobre as normas iniciais e preliminares presentes *corpus*.
3- Atenção aos elementos da tradução que se pretende investigar.
4- Após o exame do texto de chegada (TC), são procurados no texto original (TO) os fragmentos que deram origem aos exemplos encontrados no TC.
5- A seguir, colocam-se em paralelo os fragmentos do TO e os fragmentos correspondentes do TC, a fim de analisar a tradução.
6- Por último, identificam-se e enunciam-se as normas e as tendências observadas na tradução.

[8] *Los amantes pasajeros* (2013) foi o último filme estreado até ao início do nosso trabalho. O último filme do realizador, *Julieta*, estreou a 8 de abril de 2016 em Espanha e a 16 de setembro nos cinemas portugueses.

Relativamente à estrutura, a investigação está dividida em duas partes, precedidas da introdução onde indicamos os antecedentes da pesquisa, a justificação, a hipótese e os objetivos, bem como a organização do estudo.

A Parte I, dedicada à fundamentação teórica, está constituída por quatro capítulos. No Capítulo 1 faz-se uma revisão da bibliografia publicada e apresentam-se os contributos teóricos sobre a Tradução Audiovisual e sobre a modalidade de legendagem, porquanto o *corpus* estudado pertence a esta modalidade. No Capítulo 2 apresenta-se o quadro metodológico teórico que suporta a investigação, formulada através dos EDT. A seguir, o Capítulo 3 foca-se na relação entre a tradução audiovisual (TAV) e os EDT. No Capítulo 4, a partir da perspetiva da tradução audiovisual como ato de comunicação intercultural, apresentam-se os contributos teóricos que irão constituir o foco da aplicação prática e a base do modelo de análise aplicado.

A Parte II contém o estudo descritivo e a aplicação prática. Dela fazem parte quatro capítulos. O Capítulo 5 é dedicado a apresentar o contexto preliminar onde se reúnem alguns materiais que situam e contextualizam o estudo empírico. Inicia-se com a apresentação das pesquisas sobre a tradução do cinema de Almodóvar para diversas línguas (§ 5.1). Segue-se uma secção onde são destacados alguns registos em torno a pontos relevantes das relações entre Portugal e Espanha (§ 5.2). Na secção seguinte (§ 5.3) é percorrido o panorama da TAV em Portugal: os inícios da modalidade, o espaço que ocupa no ensino superior português e o estado atual na investigação. A quarta secção deste capítulo cita uma série de dados com relação ao cinema em Portugal (§ 5.4). Concluímos o capítulo abordando aspetos sobre a receção da obra de Almodóvar em Portugal (§ 5.5). No Capítulo 6 apresenta-se o *corpus* através das sinopses e as fichas técnicas dos filmes examinados. A seguir, no Capítulo 7 descreve-se o modelo de análise da investigação, constituído pelos quadros taxonómicos em que é baseado o estudo: os conceitos de transculturalidade, monoculturalidade e infraculturalidade (Pedersen, 2011), a proposta de catalogação temática de EC aplicada ao *corpus* e, por último, a proposta de classificação das técnicas de tradução de EC observadas no *corpus*. O Capítulo 8, dedicado à análise microtextual do *corpus*, está dividido em seis secções, em cada uma delas é focada a análise de um EC extralinguístico. A seguir a cada uma das secções, contrastamos as nossas observações com os aspetos mais interessantes

obtidos em pesquisas semelhantes apresentadas na secção 5.1. Deste modo, a análise é completada e comparada com outras investigações que cruzam dimensões paralelas ou comuns à nossa investigação. O capítulo fecha com a síntese dos dados analisados (§ 8.7).

Por fim, apresentamos as conclusões e as possíveis futuras linhas de investigação.

O trabalho conclui com as referências bibliográficas consultadas e a relação dos anexos.

No CD, além da versão digital do trabalho completo, incluem-se as fichas elaboradas para cada uma das amostras dos EC encontrados no *corpus* e organizadas por filmes.

As fichas elaboradas (*cf*. os Anexos em formato digital) estão agrupadas por filmes. Cada anexo pertence a um filme. Todas as fichas estão numeradas e identificadas com o título do filme a que pertence o fragmento registado.

Cada ficha contém o fragmento do texto traduzido (TT) – com indicação dos tempos – e o respetivo fragmento do texto original (TO). Em ambos os fragmentos, o elemento cultural (EC) foi sublinhado, para facilitar a identificação. Outros elementos que constam em cada uma das fichas são o nível de transculturalidade, o campo a que pertence o EC e a técnica de tradução utilizada. Algumas fichas completam-se com breves observações sobre o referente cultural contemplado.

As fichas são um elemento central da investigação, na medida em que o levantamento dos EC do *corpus* possibilitou, por um lado, elaborar uma tipologia de âmbitos de classificação de elementos culturais, permitindo agrupar as ocorrências identificadas para elaborar a proposta de catalogação temática dos elementos culturais (§ 7.2). Por outro lado, o mesmo levantamento casuístico foi a base para identificar as técnicas de tradução dos EC aplicadas nos textos estudados (§. 7.3).

A pertinência do tema da tese de doutoramento se justifica pelo seu contributo para o desenvolvimento dos estudos empíricos sobre a tradução audiovisual em Portugal, nomeadamente na combinação linguística e cultural entre o português e o espanhol. Identificar e examinar as técnicas de tradução utilizadas na transposição dos EC parece-nos um instrumento relevante, real e objetivo que

permite entrever o tipo de manipulação a que o texto traduzido se submete, numa modalidade de tradução concreta, num espaço temporal e geográfico delimitado e num *corpus* específico. Ao mesmo tempo, ajuda a compreender o que o público português espera de uma legendagem em termos de permissibilidade, abertura e conhecimento da cultura espanhola vizinha. Finalmente, do ponto de vista da didática da TAV nas línguas e culturas focadas, julgamos que os resultados obtidos poderão ser orientativos tanto em contexto de formação quanto no profissional, já que estamos perante uma questão problemática quer para tradutores, quer para estudantes.

I PARTE − FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta primeira parte, dividida em quatro capítulos, apresenta-se o enquadramento teórico pelo qual nos guiamos. Mais concretamente, expomos os aspetos relevantes das teorias usadas apenas nos pontos que suportam a nossa investigação. Não é o nosso objetivo realizar uma descrição exaustiva de todos os conceitos, contributos e discussões geradas, mas sim apresentar aqueles que se afiguram instrumentos de análise proveitosos para os objetivos pretendidos. O nosso trabalho tem um cariz eminentemente prático, descritivo e explicativo, pelo que não nos centraremos tanto nas questões teóricas, dedicando menos energias aos desenvolvimentos conceptuais que podem ser aprofundados na bibliografia fonte e nas numerosas investigações efetuadas nos últimos anos.

CAPÍTULO 1 - A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

1.1 Introdução

Os Estudos de Tradução constituem uma disciplina consolidada dentro dos estudos académicos. Prova disso é a atenção, cada vez maior, dedicada à formação universitária de tradutores em licenciaturas e pós-graduações (sobre o ensino da TAV em Portugal, *cf.* § 5.3.2), o incremento da investigação na área e ainda a frequência e qualidade de encontros internacionais sobre Estudos de Tradução em geral, e de Tradução Audiovisual em particular[9]. Aliado ao reconhecimento

[9] Portugal segue a tendência de outros países, ainda que em menor escala. Como exemplo, salientamos a realização de vários encontros internacionais: em 2001 teve lugar em Lisboa o «I Congresso Ibérico sobre Tradução», que deu origem à Associação Ibérica de Estudos de Tradução e Interpretação (AIETI). A realização em 2004, em Lisboa, do «IV Congresso de Tradução da European Society for Translation Studies». O congresso «Media for All. Texto on Screen, texto on Air» focado exclusivamente na tradução audiovisual, em novembro de 2007, em Leiria. Ainda, em 2012 decorreu o Primeiro Encontro Internacional «Transmedia Portugal», que teve lugar no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), no Porto.

Além dos destacados, realizaram-se outros encontros científicos organizados em estabelecimentos de ensino superior do país. Por vezes, surgem no formato de "Jornadas" realizadas no âmbito de licenciaturas em tradução e afins, como acontecia com as Jornadas da licenciatura em Línguas Estrangeiras Aplicadas e de Línguas Aplicadas da Universidade do Minho cuja primeira edição remonta a 2002.

Fora do âmbito da TAV, realizaram-se diversas iniciativas centradas na investigação e divulgação da disciplina da Tradução, como os congressos e Jornadas de Estudos de Tradução (JET) organizados pelo Centro de Estudos Anglísticos da Universidade Nova de Lisboa (CEAUL); os organizados pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa (UCP); os quatro congressos internacionais celebrados na Universidade Nova de Lisboa entre 2007

académico e impelido tanto pela necessidade de permanentes intercâmbios de conhecimento e de comunicação quanto pela exigência das constantes mudanças da sociedade atual, encontramos cada vez mais o reconhecimento social da profissão, a exigência e a consciência do trabalho feito com rigor.

A tradução audiovisual é uma área disciplinar pertencente aos Estudos de Tradução que, com o passar do tempo e o crescente peso cultural, económico e social dos produtos audiovisuais, atingiu a solidez de um âmbito de investigação e uma atividade profissional, cujo campo de ação não cessa de crescer. Nas últimas duas décadas a Tradução Audiovisual passou de ocupar um lugar na periferia a ser o centro dos ET (Remael, 2010).

Se, no início, a tradução de filmes e séries televisivas constituía o labor principal dos profissionais desta área, neste momento a diversificação de suportes[10] e de produtos com conteúdo audiovisual que carecem de tradução (publicidade, ópera, teatro, museus, espetáculos musicais, programas informáticos, etc.) alteraram profundamente o panorama da TAV.

Ao debruçarmo-nos sobre a TAV, parece-nos oportuno delimitar o que entendemos por tradução, uma vez que existem numerosas tentativas de definir o que é traduzir. A problemática de assumir uma única definição como válida prende-

---

e 2011, organizados por TRADULINGUAS e, por último, os Seminários de Tradução Científica e Técnica da responsabilidade de União Latina, entre 1998 e 2010.

Destacamos, ainda, três publicações portuguesas dedicadas à divulgação e o estudo da tradução: a revista *Confluências* http://www.confluencias.net/ cujo último número é de 2006; a publicação digital *O Língua* http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/01/ (publicaçda até 2007); a revista *Babilónia*, com publicações até 2013. http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/issue/archive.

Por último, como exemplo da vitalidade da área referimos a iniciativa concretizada no *Instituto de Letras e Ciências Humanas* da Universidade do Minho. Entre 2007 e 2014 foram realizados seis encontros, sob o título genérico de "Seminário HOT – Hands on Translation" em cada uma das edições direcionados para diversos aspetos da tradução. Todos eles contaram com a presença de formadores, especialistas e investigadores de renome e com uma considerável participação de estudantes e profissionais da tradução. À frente da organização esteve o Doutor Fernando Alves.

- «Divinas criações: A(s)gentes e as Tarefas de Tradução», em junho de 2014.
- «Investigação em Estudos de Tradução», em outubro de 2010.
- «Interpretação», em março de 2010.
- «Tradução Jurídica / Documentos de especialidade no domínio da tradução Jurídica», em fevereiro de 2009.
- «Ferramentas e Tecnologias para Tradutores», em setembro de 2007.
- «Tradução Audiovisual», em março de 2007.

[10] Neste momento, suportes como os CD, os DVD e os *Blu-ray Disc* começam a perder algum terreno devido à popularização das *Smart TV*, à possibilidade de acesso a serviços de *streaming*, filmes *online* ou plataformas de *Videos on Demande* (VoD).

se com a dificuldade de compilar numa descrição clara e concisa a multiplicidade de fatores que intervêm num processo tão complexo. Um enquadramento global do trabalho impõe uma introdução genérica ao conceito de tradução que atue como fio condutor no percurso agora iniciado.

Em geral, as definições do termo incidem nas prioridades que cada autor considera chave para uma teoria concreta, a partir da abordagem pretendida. Optamos pela definição proposta por Hurtado (2001) que, na nossa perspetiva, abrange aspetos basilares para o nosso estudo empírico-descritivo sobre TAV. A autora preconiza um estudo integrador da tradução organizado à volta dos seguintes princípios básicos:

- Primazia da comunicação e da adequação à língua de chegada;
- Importância do contexto;
- Atenção aos aspetos culturais e aos destinatários da tradução;
- Relevância da adscrição textual e da finalidade da tradução;
- Tradução como atividade cognitiva.

Seguindo estes princípios, Hurtado (2001, p. 41) define a tradução como um processo de comunicação e interpretação que consiste na reformulação de um texto com os meios de outra língua, inserido num contexto social e com uma determinada finalidade. Nesta descrição inclui a dimensão social e comunicativa da língua, o processo de negociação do significado realizado pelo mediador, tendo como objeto de trabalho o texto original (TO) e o texto de chegada (TC), estando estes inseridos em marcos sociais diversos e dirigidos a destinatários também diversos.

Com efeito, todo o ato comunicativo é um ato complexo devido à multiplicidade de fatores intervenientes, sendo que a complexidade aumenta no caso da tradução onde estão em jogo duas línguas e, sobretudo, dois contextos sociais e culturais diferentes. Se pensarmos que todo o texto original acontece num determinado contexto social e cultural e numa determinada situação, o texto traduzido resultante terá de obedecer aos princípios que regem o novo contexto no qual se insere. O contexto afigura-se, portanto, como um elemento chave do ato comunicativo e da tradução.

Esta definição de tradução parece-nos suficientemente flexível e abrangente para poder abarcar as novas realidades exigidas pelas mudanças sociais e tecnológicas. Mayoral (2001, 2003) salienta a necessidade de definições abertas e dinâmicas que possam dar cabida a novas realidades.

1.2 O Texto Audiovisual: definição e caracterização

Ao aprofundar na tradução audiovisual, convém introduzir os conceitos básicos com que iremos trabalhar. Neste capítulo apresentaremos o conceito de texto audiovisual e a descrição dos seus traços principais, como passo prévio à caraterização da TAV e às suas modalidades. Por fim, concentrar-nos-emos na legendagem, a modalidade que ocupa o centro da investigação.

Entre os investigadores em TAV, as definições mais abrangentes são as propostas por Gottlieb (2000) e Zabalbeascoa (2008). Gottlieb (2000) define o termo texto " as any message containing verbal material» (p. 1, cit. por Bartoll, 2012, p. 18). Ao abarcar qualquer mensagem que contenha material verbal, inclui o texto audiovisual. Zabalbeascoa (2008) refere o texto audiovisual como sendo " (…) a communication act involving sounds and images" (p. 21). Deste modo, contempla a possibilidade de considerar como tal produtos sem material verbal, como as bandas desenhadas ou os filmes mudos, sem legendas.

Numa primeira instância, aquilo que carateriza o texto audiovisual é o facto de ser transmitido, em simultâneo, pelo canal acústico e pelo visual, além de que cada um dos canais apresentam diferentes códigos de significação[11], que operam de forma simultânea. Deste modo, Chaume (2005) define-se o texto audiovisual como "un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico." (p. 15). Sem distanciar-se desta caracterização, Bartoll (2012) destaca o dinamismo temporal como conceito chave para definir o texto audiovisual, que

[11] Sobre as especificidades dos canais e os códigos (acústico e visuais), ver Chaume (2004, pp. 167−295) e Bartoll (2012, pp. 24−31).

propõe defini-lo como " (…) un missatge dinàmic en el temps que es pot percebre pel canal àudio, pel visual o per tots dos alhora." (Bartoll, 2012, p. 20).

À diferença dos textos escritos tradicionais e prototípicos, os textos audiovisuais são compostos por dois tipos de signos diferentes e dois canais de comunicação distintos. Com efeito, na configuração do texto audiovisual Zabalbeascoa (2008) estabelece dois eixos formados pelo código (+ verbal + não verbal) e pelo canal (+ áudio + visual), que graficamente representa na imagem seguinte

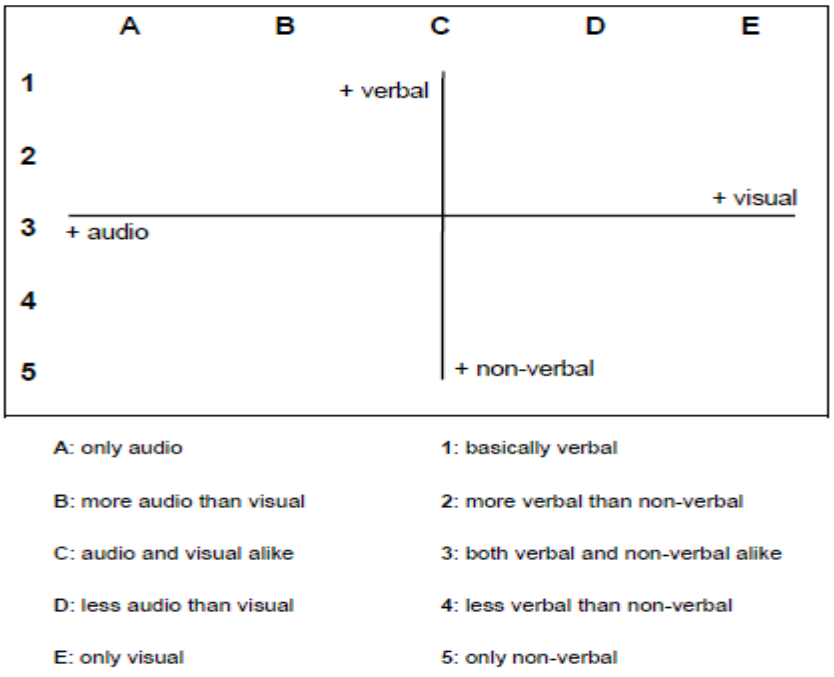


Figura 1 − Os dois eixos da comunicação audiovisual (Zabalbeascoa, 2008, p. 26)

No seguimento desta proposta, Sokoli (2011) desenha um quadro que permite situar visualmente as múltiplas possibilidades de textos que a combinação dos dois eixos origina.

Channels / Codes	Acoustic	Visual	Acoustic & Visual		
			(verbal in acoustic)	(verbal in visual)	(verbal in both)
– nonverbal	*Talk show on the radio*	*Novel with no illustrations*	*Lecture*	*Hypertext with sound*	*Lecture with text projection*
+ nonverbal	*Radio play*	*Comic book*	*Play on stage*	*Silent film with intertitles*	*Film with subtitles*
nonverbal	*Music without lyrics*	*Comic strip without words*	*Silent film without intertitles*		

Figura 2 - Exemplos de textos (Sokoli, 2011, p. 47)

Posteriormente, a partir destas classificações e a fim de dar conta de todo tipo de textos, Bartoll (2012) inclui o canal táctil, dando lugar à possibilidade de compreender os textos em Braille, os livros infantis que se podem tocar e as novas modalidades de tradução para acessibilidade usadas em museus[12].

Dado que o termo audiovisual diz respeito a textos percebidos pelo canal acústico e pelo visual, há que distinguir os textos audiovisuais dos multimédia. Ambos são transmitidos através dos ecrãs de diferentes meios de difusão: televisão, cinema, computador, *tablet* ou telemóvel. A diferença reside em que nos primeiros existe uma sequência de imagens e sons predeterminada, enquanto nos produtos multimédia a sequência depende da interação que o usuário cria com o produto (Sokoli, 2011). Hoje em dia, o espectador que usa DVD, VHS ou box que permita a gravação de programas, pode optar por alterar a sequência inicial prevista; ainda assim a interação entre o utilizador e o produto é menor. As qualidades narrativas são outra característica que separa o texto fílmico (que inclui séries de televisão, documentários, desenhos animados, anúncios de publicidade, etc.) de outro tipo de textos transmitidos em ecrãs.

[12] Em relação a esta matéria, ver o recente estudo de Martins (2015) sobre acessibilidade em museus portugueses.

A característica principal do texto audiovisual é que a mensagem se transmite através de dois canais (o acústico e o visual), podendo ambos ser verbais ou não verbais. Das diversas combinações dos quatro elementos (acústico, visual, verbal e não verbal) resultam os diferentes tipos de textos audiovisuais, bem como as características que os distinguem de outros tipos de textos e condicionam a sua tradução em qualquer modalidade, ainda que de forma diferente.

Sokoli (2005, 2011) sintetiza as características que diferenciam o texto audiovisual de outros tipos de textos:

- Receção através de dois canais: acústico e visual.
- Presença significativa de elementos não-verbais.
- Sincronização entre elementos verbais e não-verbais.
- Transmissão através de ecrã: reprodutibilidade.
- Sequência predeterminada de imagens e sons: material gravado.
- Construído entre a língua oral espontânea e a escrita [13].
- Qualidades narrativas: material editado.
- Simultaneidade de diversos códigos de significado.

Na perspetiva da transferência linguística, a conceção semiótica do texto fílmico e a compreensão do funcionamento dos códigos que conformam os textos audiovisuais, revela-se fundamental. Daí que Chaume (2013a) coloque os textos audiovisuais num paradigma situado entre o modo do discurso e a interação, entre a iconicidade e a escrita. Se bem que, em ocasiões, os tradutores e investigadores apenas prestam atenção ao código linguístico. A especificidade deste tipo de texto fez com que especialistas[14] na área defendessem que fosse considerada uma disciplina autónoma e propusessem uma metodologia própria para estudá-la.

[13] Original diz: "Constructed spontaneity and degree of scriptednes"s" (Sokoli, 2011, p. 52).
[14] Chaume (2013a, p. 17) elenca os nomes de Zabalbeascoa, Luyken, Chaume, Agost, Chaves, Karamitroglou, Sørensen, Bartrina, Espasa, Gambier, Gottlieb, Hurtado e Díaz-Cintas.

1.3 A tradução audiovisual

1.3.1 O nome

A diversidade terminológica referida na bibliografia consultada acompanha a evolução da disciplina, que se desenvolve e muda à medida que evoluem as tecnologias da informação e da comunicação e mudam as perspetivas de estudo. Algumas das denominações usadas são: *Film Dubbing* (Fodor, 1976), *Constrained Translation* (Titford, 1982), *Traducción Subordinada* e *Traducción Restringida* (Mayoral, Kelly & Gallardo, 1988), *Film Translation* (Snell-Hornby, 1988), *Traducción Fílmica* (Díaz-Cintas, 2001b), *Screen Translation* (Mason, 1989), *Film and TV Translation* (Delabastita, 1989), *Media Translation* (Eguíluz *et al.*, 1994), *Traducción Cinematográfica* (Hurtado, 1994, 1995), *Film Communication* (Lecuona, 1994), *Transadaptation* (Gambier, 2003; Neves, 2005). O termo *Traducción Multimedia* alude a todas as transferências linguísticas e culturais de textos que se manifestam através de vários canais e diferentes códigos, incluindo a adaptação cinematográfica, a tradução e adaptação de produtos informáticos (localização) e ainda a tradução de óperas e de bandas desenhadas, dado partilharem o caráter verbal e icónico (Chaume, 2003, 2004, 2013).

Atualmente, o termo *Tradução Audiovisual* (do inglês *Audiovisual Translation*) é o mais usado. Sublinha a dimensão multisemiótica e a diversidade dos *media* em jogo, porquanto "AVT is the umbrella term used to refer to the translation of programmes in which the verbal dimension is only one of the many shaping the communication process." (Díaz-Cintas, 2010, p. 344). Por outro lado, o alcance da denominação TAV tem permitido integrar novas modalidades direcionadas para a acessibilidade, em concreto para a audiodescrição, a legendagem para surdos ou os audioguias. No entanto, continua a conviver com outras designações, como *Screen Translation*[15], *Media Translation* e *Traduction Multimédia*, pelo que a instabilidade terminológica é constantemente referida

[15] Excluindo, contudo alguma modalidade. Por exemplo, o nome S*cren Translation* deixaria fora a tradução para teatro, ópera ou rádio.

(Orero[16], 2004, p. vII; Chiaro, 2009[17]; Bartoll, 2012, p. 39 ou Remael, 2010, pp. 13-14, entre outros.).

Certamente, as atualizações tecnológicas, as exigências e as mudanças nos gostos do público, assim como os formatos audiovisuais passíveis de surgir, irão demandar novas soluções que, por sua vez, darão lugar a novas modalidades, a modificações nas já existentes ou modalidades híbridas, pelo que " (…) it could be interpreted as a clear sign of the desire of many academics to maintain an open and flexible approach to our subject of study; one that can assimilate and acknowledge the new realities emerging in the translation world." (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 12).

Optamos por usar a denominação de Tradução Audiovisual (TAV) por ser, actualmente, a mais difundida e aceite e porque funciona como " (…) an academic umbrella term that covers all types of linguistic and semiotic transfers in audiovisual texts." (Chaume, 2016, p. 65).

1.3.2 Definição

Adotamos a definição de Chaume (2013) por considerá-la completa e adaptada ao objeto de estudo, isto porque se articula à volta das características deste tipo de textos. Numa publicação anterior[18], Chaume (2003, p. 15) vincava a ideia de transferência entre línguas e entre culturas, aglutinando e explicitando assim as diretrizes que, nas últimas décadas, têm vindo a estudar o fenómeno da tradução numa perspetiva integradora da língua e da cultura. Desta vez a referência explícita à interculturalidade é omissa, possivelmente pelo facto de esta questão ter sido suficientemente debatida, de modo que língua e cultura se apresentam como dois aspetos de uma mesma realidade.

---

[16] Orero, já em 2004, se referia à TAV como "A new dynamic umbrela" (Orero, 2004, p. VII)

[17] De acordo com Chiaro (2009) "Audiovisual translation is one of several overlapping umbrella terms that include 'media translation', 'multimedia translation', 'multimodal translation' and 'screen translation'." (Chiaro, 2009, p. 141).

[18] Referimo-nos à definição de TAV como sendo "(…) una modalitat de traducció que inclou els processos de transferència interlingüística i intercultural d'aquells textos que transmeten, com a mínim, informació acústica i informació visual simultàniament." (Chaume, 2003, p. 15).

> Audiovisual translation is a mode of translation characterised by the transfer of audiovisual texts either interlingually or intralingually. As their name suggests, audiovisual texts provide (translatable) information through two channels of communication that simultaneously convey codified meanings using different sign systems: the acoustic channel, through which acoustic vibrations are transmitted and received as words, paralinguistic information, the soundtrack and special effects; and the visual channel, through which light waves are transmitted and received as images, colours, movement, as well as posters or captions with linguistic signs, etc. (Chaume, 2013b, pp. 105−106)

1.3.3 Caracterização

Do ponto de vista da tradução, a complexidade da TAV reside na necessidade de criar diálogos que reproduzam ou se assemelhem a um discurso próximo da oralidade espontânea, sem esquecer a atenção devida aos restantes códigos de significação não-verbais, que atuam em simultâneo e condicionam a complexidade do texto audiovisual. A forma da componente verbal está determinada pelos sistemas de signos à sua volta (Remael, 2010), para além das restrições de espaço e tempo impostas pelo meio, ou seja, as sincronias que funcionam diferentemente na legendagem e na dobragem.

Retomaremos a caracterização da TAV na secção dedicada à legendagem, visto que esta constitui a modalidade tradicionalmente mais usada em Portugal e é sobre ela que nos iremos debruçar na aplicação prática.

1.3.4 Modalidades de TAV

A constante evolução do campo tem dado lugar ao surgimento de novas modalidades de TAV. Porém, existe, por vezes, alguma discrepância na consideração de algumas modalidades[19]. Optamos pela tipologia mais recente proposta por Chaume (2013b, pp. 106−115), que a organiza em duas macromodalidades:

[19] Apenas citamos as modalidades. Para uma caracterização mais pormenorizada remetemos para os trabalhos de Chaume (2013b), Alves (2006) e Bartoll (2012), por exemplo.

> (…) captioning and revoicing. Thus either a new soundtrack is added in the target language, and the sound is synchronised with the images (post-synchronization of sound, i.e., revoicing), or a written translation or transcription is inserted on the screen (captioning), so that the translation can be read while the on-screen characters speak and act out their dialogues. (Chaume, 2013b, p. 107)

O primeiro grupo, *captioning*, compreende as modalidades que adicionam no TC a tradução escrita ou a transcrição das vozes que se ouvem no TO. Nestas modalidades, a mensagem verbal traduzida é apresentada no ecrã no modo escrito:

- legendagem*;*
- legendagem intercalada[20]*;*
- legendagem em direto;
- sobrelegendagem*;*
- legendagem para surdos;
- *fansubbing* ou legendagem amadora.

À Segunda categoria, *revoicing*, pertencem as modalidades nas quais a tradução implica a adição de novas vozes sincronizadas com as imagens:

- dobragem;
- *voice over,* também chamada de dobragem parcial, semi-dobragem ou narração[21]. Esta modalidade é também conhecida como *russian dubbing* ou *Gavrilov translation*[22];
- interpretação simultânea;
- tradução à vista de um filme;
- comentário livre[23];

[20] Termo referido às primeiras legendas do cinema mudo que foram as precursoras da atual legendagem.
[21] Por vezes, refere-se a uma espécie de resumo dos diálogos originais, mais do que a uma verdadeira tradução (Chaume, 2013b, p. 108). Quando isto acontece o som original pode desaparecer.
[22] Gavrilov era o nome de um famoso 'narrador' que popularizou esta modalidade na Rússia dos inícios da era Brezhnev (Chaume, 2013b, p. 108).
[23] Esta modalidade complementa a dobragem ou legendagem mas não as substitui, de todo.

- audiodescrição, inclui modos parciais denominados *audio introduction*, *audio commentaries* e audiolegendagem;
- *fandubs* ou f*undubs*, ou dobragem feita por tradutores amadores.

Paralelamente, Gambier (2003, pp. 172-177, citado por Alves, 2006, p. 45) distingue entre modalidades dominantes (*dominant types*) e modalidades desafiadoras (*challenging types*). O primeiro grupo contém a legendagem interlinguística e bilingue, a dobragem, a dobragem intralinguística, a produção multilingue, a interpretação simultânea, a interpretação gestual, a sobreposição de voz(es) ou semidobragem, o comentário livre e a tradução simultânea para cegos. O grupo designado *challenging types* contempla as modalidades de tradução de guiões, legendagem intralinguística para surdos, legendagem ao vivo ou em direto, sobrelegendagem e audiodescrição ou descrição audiovisual ou dobragem dupla (para os cegos ou para pessoas com cegueira adquirida).

A partir de uma série de parâmetros (fidelidade ao original, preservação ou substituição do original, mudança de código, de canal, momento em que é elaborada e momento em que aparece) Bartoll (2012, pp. 41−69) constrói a seguinte listagem completa de modalidades e submodalidades de tradução audiovisual:

AUDIODESCRIPCIÓ (audiocomentaris, audiointroducció, audiosubtitulació)

DOBLATGE (comentari doblat, teatre doblat, doblatge simultani)

INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA

INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA (interpretació en llengua da senyes, traducció a la vista)

INTERTITULACÓ (audiointertitulació)

REMAKE (versions multilingües, versions dobles)

RESUM ESCRIT

SUBTITULACIÓ (sobretitulació, subtitulación simultània, subtitulación per a persones amb discapacitat auditiva, comentari subtitulat)

VEUS SUPERPOSADES (narració, comentari)

Figura 3 - Modalidades e submodalidades de TAV (Bartoll, 2012, p. 43)

A relação inclui modalidades não contempladas nas categorizações anteriores: a *interpretação consecutiva* que atualmente é pouco usual, mas por vezes é utilizada em festivais de cinema; o *remake*, considerada uma modalidade de adaptação audiovisual e, por tanto, uma tradução livre; as *versões duplas*, referidas às versões em várias línguas do mesmo filme que se realizavam no início do cinema sonoro e o *resumo escrito*, consistente em resumir a ação de um filme, uma obra de teatro ou uma ópera, mas atualmente pouco utilizado (Bartoll, 2012, p. 61).

O panorama mudou muito desde o surgimento das primeiras legendas intercaladas no cinema mudo, os intertítulos "Text draw or printed on paper or cadboard, filmed and inserted between sequences of the film" (Ivarsson & Carroll, 1998, p. 9). A proliferação de modalidades de TAV e os seus desenvolvimentos técnicos estão em harmonia com o aumento crescente de novos espaços onde é habitual o recurso a TAV: museus, óperas, estações de comboios, aeroportos, etc. Um exemplo de um novo termo introduzido nos círculos dos investigadores é a *transcriação* (*transcreation*), que é uma tradução que vai além da criatividade linguística e Chaume (2016, p. 73) define como "a form of enhaced localization that encompasses the adaptation of non-linguistic codes to the suposed likes of the target audience, (…)", especialmente dos códigos musicais, iconográficos e gráficos.

1.4 A legendagem

1.4.1 Os inícios

Os inícios da tradução audiovisual, designadamente das duas principais modalidades, a legendagem e a dobragem, remontam à chegada do cinematógrafo a Paris, em 1895. No início o cinema era mudo, só a partir de princípios do século XX surgem os intertítulos (no filme *Uncle's Tom Cabin*, Edward S. Porter, 1903) intercalados nas cenas do filme com a finalidade de resumir ou explicar o diálogo e dar continuidade ao argumento, indicavam mudanças no espaço ou no tempo. A chegada do cinema sonoro, com o filme *The Jazz Singer* (Crosland, 1927), veio alterar quer os modos de produção, quer os modos de receção dos filmes. A partir de então, com a exigência da indústria de exportar os produtos cinematográficos para outros países, nasce a verdadeira necessidade de tornar acessíveis os produtos a um destinatário mais alargado, ou seja, de os traduzir. Os primeiros filmes eram legendados em alemão, francês e espanhol, os países com outras línguas apenas podiam ter acesso à legendagem na língua mais próxima. No caso das salas de cinema em Portugal visionavam o filme em espanhol (Bartoll, 2012). No entanto, rapidamente alguns países optaram por dobrar os filmes, devido ao importante grau de analfabetismo, às políticas linguísticas protecionistas e às incipientes indústrias cinematográficas que foram surgindo. Outros optaram pela legendagem por ser um método mais económico – segundo Ivarsson, entre dez e vinte vezes um preço mais reduzido em relação ao processo de dobragem – ou porque já naquela altura o nível cultural seria mais elevado, como seria o caso dos países do Norte da Europa.

Em Portugal, o primeiro filme sonoro foi de género musical, intitulou-se *A severa* e contava a história de uma jovem fadista. A estreia, em 1931, foi um sucesso considerável que permitiu alimentar a esperança de um futuro promissor para o cinema português. Contudo, "A implantação de uma ditadura em 1926, a crise económica de 1929, a fraca eletrificação do país, uma população muito pouco escolarizada, em suma um país pobre, pouco industrializado, ainda muito rural, marcaram negativamente o desenvolvimento do cinema em Portugal" (Pereira, 2014, p. 27).

1.4.2 Definição

Uma breve revisão da bibliografia sobre legendagem permite constatar a evolução das definições elaboradas sobre aquela prática de tradução. Desde o clássico ensaio de Marleau (1982), que contém a noção de fidelidade; a breve descrição de Mayoral (1993), que assinala o texto escrito como eixo central da transposição ou a proposta de Gottlieb (2004), que sublinha os aspetos linguístico-textuais e técnicos.

> Le mot "sous-titrage" désigne dans un filme parlant étranger présenté en version originale, la traduction condensé du dialogue projeté au bas des images. Le sous-titrage consiste à traduire aussi fidèlement que possible un dialogue de filme exprimé dans une langue plus ou moins ignoré du public. La traduction s'effectue au moyen d'une brève apparition à l'écran d'une inscription lumineuse rédigé dans la langue réceptrice. (Marleau, 1982, p. 273)

> El subtitulado consiste básicamente en la sobreimpresión o sobreprotección en la película de un texto escrito que traduce lo que se oye en la pantalla en la lengua original. (Mayoral, 1993, p. 50)

> the rendering in a different language of verbal messages in filmic media, in the shape of one or more lines of written text, Presented on the screen in sync with the verbal message. (Gottlieb, 2004, p. 86)

As definições propostas em publicações mais recentes como o de Díaz-Cintas & Remael (2007), Bartoll (2012) ou Pérez-González (2014), dão conta sucintamente dos elementos que caracterizam e diferenciam esta modalidade de tradução face às restantes existentes.

Díaz-Cintas & Remael (2007) reúnem aspetos basilares tanto da dimensão linguística e textual quanto da dimensão técnica e formal:

> (…) a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 8)

Tal como observado por Bartoll (2012), é mais apropriada uma definição integradora que possibilite incluir as legendas intralinguísticas e íntegras, próprias dos textos audiovisuais especificamente utilizados no ensino de línguas estrangeiras. Para tal, propõe a seguinte definição que contém todas as possíveis variantes:

> Escrit que recull de manera sincronitzada els elements verbals d'un text audiovisual, tant orals com visuals, i –segons els destinataris– també els acústics no verbals, tot abastant les possibilitats que ofereix la traducció interlingüística o la intralingüística. (Bartoll, 2012, p. 64)

Por último, a definição de Pérez-González (2014) sublinha a sincronia de sons e imagens, na linha das oferecidas por Mayoral (1993) e Gottlieb (2004).

> (…) subtitles are snippets of written text superimposed on visual footage that convey a target language version of the source speech. Conventionally, each of the snippets into which the original speech – whether in the form of dialogue or narration – is divided for the purposes of translation has to be delivered in synchrony with the corresponding fragment of spoken language. (Pérez-González, 2014, p. 16)

1.4.3 Caracterização

Este trabalho centra-se no estudo de filmes de origem espanhola legendados para português europeu, por isso focar-nos-emos na caracterização da legendagem interlinguística que habitualmente é usada para traduzir textos audiovisuais provevenientes de uma língua-cultura diferente da do público recetor[24]. Após a definição da legendagem, interessa descortinar a sua descrição. Se, por um lado, a confluência dos vários aspetos semióticos veiculados por meio da imagem e do som é um dos principais reptos com os quais se depara o tradutor / legendador[25]; por outro, estes são também os aspetos que condicionam e caracterizam a modalidade.

[24] Alguns dos aspetos que mencionaremos coincidem com as especificidades da legendagem direcionada para o ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras ou mesmo da intralinguística, que tem como público-alvo os espectadores surdos ou com problemas de audição. No entanto, não é o nosso objetivo aprofundar nestas modalidades específicas.

[25] Durante o trabalho, usamos os termos tradução ou tradutor quando nos referimos à tradução para legendagem. Partimos do princípio de que, em Portugal, habitualmente a mesma pessoa traduz e insere as legendas, embora nem sempre aconteça. O termo legendador é também usado no mesmo sentido, salvo indicação contrária.

A caracterização da legendagem é abordada de dois prismas: alguns investigadores optam por compilar a descrição da modalidade (Bartoll, 2012 e Díaz-Cintas, 2010, por exemplo), enquanto outros abordam a caracterização a partir das restrições impostas pelas peculiaridades do texto. De qualquer forma, os trajetos delineados tendem a convergir nos aspetos destacados.

Bartoll (2012)[26] distingue entre características textuais e características formais. As primeiras dizem respeito à mudança de canal − a passagem do discurso oral para o escrito −, à relação entre o texto e as imagens − a correspondência entre o discurso visual e as legendas que o afetam, principalmente a conexão entre as mudanças de plano e o discurso das personagens junto às legendas que os acompanham −. Por sua vez, as características formais envolvem os aspetos espaciais e temporais, nomeadamente o número de carateres, de linhas, o tipo de letra, etc., o tempo máximo e mínimo que uma legenda permanece no ecrã de acordo com o número de carateres. Qualidades como as convenções ortotipográficas e a vulnerabilidade do legendador são discutidos no mesmo ponto.

Díaz-Cintas (2010) identifica a dimensão técnica e a dimensão linguística das legendas. A dimensão técnica diz respeito ao número de linhas[27]; ao processo de sincronização dos tempos das legendas com as falas ouvidas (*spotting*); à "regra dos 6 segundos" (tempo considerado necessário para poder ler confortavelmente uma legenda de duas linhas com o máximo de 35 carateres); ao posicionamento das legendas[28] na parte inferior do ecrã (apesar de que a indústria audiovisual já oferece produtos cujo formato original incorpora texto escrito e as respetivas legendas a flutuar na imagem, acompanhando a narrativa[29], como acontece no policial britânico *Sherlock* (Steven Moffat & Mark Gatiss, 2010). Apesar de que

---

[26] Partindo de que nenhuma modalidade de tradução está isenta de restrições, Bartoll (2008) considera mais apropriado falar de características. Por outro lado, a legendagem dispõe de estratégias que permitem ultrapassar as "mal anomenades restriccions de la subtitulación" (Bartoll, 2008, p. 397).

[27] Orero (2008) aclara que existem legendas de entre uma e quatro linhas, se bem que alguns autores recomendem apenas uma ou duas. Assim, recomenda a elaboração de um estudo que prove os motivos pelos quais uma legenda com duas linhas otimiza a legibilidade do produto, a fim de poder ser homologado.

[28] As legendas podem estar centradas na parte inferior do ecrã, na parte superior, à esquerda ou à direita na parte superior e alinhadas à esquerda na parte inferior e até no centro do ecrã (Orero, 2008).

[29] Este novo elemento discursivo obriga a um esforço maior, quer para o legendador, quer para o recetor que o descodifica. O progresso tecnológico origina novos desafios, outras possibilidades.

> With the advent of DVD and mobile technology, the mushrooming of screens around us, and the proliferation of audiovisual programmes, it seems fair to accept that today's viewers are 'better/faster' audiovisual readers than those of previous generations. (Díaz-Cintas, 2010, p. 345)

A distinção entre legendas abertas e legendas codificadas é referenciada dentro dos parâmetros técnicos. No primeiro caso, as legendas estão gravadas no suporte, de tal modo que o espectador não pode escolher entre ver o texto audiovisual com ou sem legendas (acontece nos antigos suportes de vídeo VHS ou na emissão da televisão em Portugal, por exemplo). No caso das codificadas, o espectador pode optar por ver o programa com ou sem legendas (esta possibilidade encontra-se nos formatos DVD ou *Blu-ray* e em algumas emissões de televisão TDT de determinados países) (Díaz-Cintas, 2008).

Ao nível da dimensão linguística, é imperativo que as legendas transmitam adequadamente o TO, embora respeitando as especificações e os constrangimentos técnicos. Independentemente destas limitações, importa salientar que cada legenda deve ser semanticamente autossuficiente e sintaticamente coerente, dado serem lidas num curto espaço de tempo e porque a lógica do dinamismo do texto audiovisual não permite voltar atrás para recuperar informação. Idealmente, para permitir a legibilidade, cada legenda deve ser materializada de forma coerente e coesa. Salienta-se ainda a condensação e a omissão como principais procedimentos de tradução, vinculados tanto aos aspetos técnicos quanto aos linguísticos. Por fim, na mesma dimensão linguística, sobressaem as mudanças que advêm da passagem do modo oral para o escrito e da neutralização da variação linguística.

Hatim & Mason (1997, pp.78−79) sumariam em itens as restrições próprias da legendagem que, ao mesmo tempo, reflectem a complexidade desta modalidade e a caraterizam:

1. The shift in mode from speech to writing (…).
2. Factors which govern the medium or channel in which meaning is to be conveyed. (…).

Neste género de textos a imagem acrescenta uma dimensão que terá de ser traduzida e irá modificar o ecrã, multiplicando o texto escrito que vai ocupar mais espaço.

3. The reduction of the source text as a consequence of (2) above. (…).
4. The requirement of matching the visual image. (…).

Ou seja, as particularidades mais notórias da legendagem resumem-se na mudança de modo, que implica a passagem do discurso oral para escrito; nos fatores que comandam as restrições do meio audiovisual, que comportam a redução de texto, e na necessidade de sincronia das legendas com as imagens.

A proximidade geográfica, cultural e linguística entre Portugal e Espanha e o potencial conhecimento, ainda que por vezes superficial, de elementos da língua e cultura espanholas por parte do público recetor são aspetos que nos levam a considerar como vulnerável a tradução para legendagem de espanhol para português. Esta ideia de vulnerabilidade decorre do sentido de ser um alvo de críticas fáceis, principalmente para quem desconhece o funcionamento interno da profissão

> El texto traducido (…) ha de someterse al escrutinio comparativo y evaluador de una audiencia que, por regla general, suele tener conocimiento (variable y discutible) de la lengua original, sobre todo si se trata de (...) idiomas cercanos al español (…). Para los espectadores que están familiarizados con las dos lenguas, los subtítulos ofrecen el pretexto ideal para jugar a la «búsqueda del error. (Díaz-Cintas, 2003, p. 44)

O código linguístico cinematográfico é considerado um discurso oralizado ou falsamente oral. Na origem, o guionista escreve um guião para ser dito pelos atores como se não tivesse sido escrito; a seguir, os atores dizem o texto como se se tratasse de um discurso oral espontâneo, por último, o tradutor traduz as falas das personagens numas legendadas escritas que conservam traços da oralidade, com a finalidade de resultar verosímil e imitar a realidade. Sobre a língua usada nas legendas, Chaume (2003, 2004) utiliza a metáfora da "oralidad prefabricada", Whitman (1992) denomina refere-a como "written to sound spoken" e Gambier & Suomela-Salmi (1994) falam de "written discourse imitating the oral". Os diálogos ditos pelos atores num filme e ouvidos, no caso da dobragem, ou lidos, quando a tradução é legendada, têm de criar esta ilusão de verosimilhança conforme o que Chaume (2003, p. 214) denomina de acordo tácito entre emissor e recetor. Na legendagem, o critério de verosimilhança irá condicionar as estratégias de tradução

de que o mediador se serve para preservar as características da oralidade quando reproduzida por escrito (Chaume, 2000). É de esperar que este critério, tal e como acontecia com o conceito de tradução vulnerável, se reforce na tradução entre as duas línguas/culturas próximas. A língua espanhola é bastante percetível aos ouvidos do público português de cultura média/alta, que é o espectador habitual dos filmes de realizadores espanhóis, possivelmente isso faz com que esteja mais atento à tradução dos diálogos que ouve, podendo cair na tentação da crítica fácil.

1.4.4 Tipos de legendas

Do ponto de vista técnico, as legendas podem ser abertas (*open*) ou fechadas (*closed*). No primeiro caso, estão gravadas no suporte, de tal modo que o espectador é obrigado a assistir ao produto audiovisual legendado (ocorre nos antigos suportes de vídeo VHS, nas salas comerciais de cinema, ou na emissão de programas estrangeiros na televisão em Portugal, por exemplo). Quando as legendas são fechadas, o espectador pode optar por ver o programa com ou sem legendas. Os progressos tecnológicos permitem esta possibilidade quando assistimos a programas gravados em suportes como o DVD ou *Blu-ray* e em algumas emissões de televisão TDT de determinados países. Todavia, esta possibilidade encontra-se ao alcance do grande público através do teletexto dos aparelhos de televisão. Em Portugal, a RTP1 iniciou as emissões experimentais de teletexto a mediados da década de 90, mais tarde os canais privados (SIC e TVI) incorporaram esta via para permitir uma maior a acessibilidade aos conteúdos emitidos.

Atendendo ao rápido desenvolvimento tecnológico e às necessidades demandadas pelo público, surgem novas possibilidades. Para além das legendas abertas e fechadas, podem ser elencados mais três tipos: as legendas pré-gravadas, inseridas e gravadas sobre os programas antes de serem emitidos; as legendas em direto, preparadas antecipadamente mas inseridas no momento em que a emissão for para o ar; e as legendas ao vivo ou em tempo real, criadas e inseridas na altura da emissão. Esta terceira tipologia é mais comum em noticiários, entrevistas e eventos desportivos emitidos em televisão (Alves, 2006, p. 62, seguindo Neves, 2005).

Sobre o modo como são exibidas no ecrã, Alves, 2006 identifica diversos tipos de legendas:

- As legendas exibidas no ecrã de forma fixa ou em bloco (*block*), também conhecidas como *pop-on subtitles*, estas são apresentadas de forma sincronizada com o som e a imagem, mantendo-se imóvel durante a sua exibição.
- A legenda móvel (*scroll*), que surge em movimento, da direita para a esquerda, de forma contínua sem atender à sincronização.
- A legendagem cumulativa (*add-on*), em que por baixo da legenda é apresentada uma segunda legenda.
- A legendagem rolante (*roll-up*), usada em legendagem ao vivo. Cada vez que uma nova legenda entra, a anterior sobe uma linha, até um total de 3 ou 4 linhas.
- A legendagem tipo *karaoke* onde as legendas surgem palavra-a-palavra, de forma sincronizada, até se concluir a legenda completa, nesta circunstância observa-se uma sincronização entre a legenda e a música.
- O *respeaking* (*refalado*) é uma forma mais recente de produção de legendas que consiste numa tradução auxiliada por um programa de reconhecimento de voz. Neste caso, o serviço pode ser executado em direto.

Do ponto de vista linguístico, distingue-se entre legendas intralinguísticas e interlinguísticas. As primeiras acontecem quando a língua das legendas coincide com a língua do produto original. A legendagem para surdos e para pessoas com problemas de audição[30] é uma das principais formas de legendagem intralinguística, mas também é um recurso importante nos programas de aprendizagem de uma língua estrangeira[31]. As legendas interlinguísticas, por sua vez, traduzem para a LC

[30] Sobre esta modalidade de tradução em Portugal, ver os trabalhos de Neves (2005, 2007a, 2007b)
[31] O trabalho de Bravo (2008) gira à volta da temática do uso da legendagem como ferramenta no ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira, no contexto português.

(língua de chegada) a linguagem oral e escrita do TO. Desta categoria formam parte as legendas bilingues, próprias de zonas onde convivem duas línguas.

De forma sintética e mais completa, com base em Bartoll (2008)[32], Sokoli (2011) elabora um quadro onde expõe 29 tipos e 16 subtipos de legendas. Para organizar a classificação toma como ponto de partida parâmetros textuais, pragmáticos e técnicos. Optamos por apresentar uma versão em português do quadro, socorrendo-nos para tal da terminologia[33] utilizada nas publicações e nas investigações sobre a matéria em língua portuguesa, especialmente em Alves (2006).

Parâmetros	**Tipos legendas**
Língua	1. Legendas intrelinguísticas 2. Legendas intralinguísticas
Densidade	3. Legendas *verbatim* 4. Legendas sintéticas
Recetor	5. Legendas para ouvintes 6. Legendas para surdos e pessoas com dificuldades de audição
Intenção	7. Legendas instrumentais - Para fins didáticos (ensino-aprendizagem de línguas) - Para cantar (Karaoke) 8. Legendas documentais
Tempo de preparação	9. Legendas preparadas com antelação - Legendas preparadas antes da emissão - Legendas sincronizadas manualmente 10. Legendas em direto ou tempo real
Autor	11. Legendas elaborados por pessoas - Profissionais - Amadores 12. Legendas mecânicas, elaboradas com programas de reconhecimento de voz
Opcionalidade	13. Legendas opcionais (fechadas) 14. Legendas não opcionais (abertas)
Difusão	15. Legendas projetadas (filme)

[32] Bartoll (2008) elabora uma tipologia das legendas existentes. No Capítulo 5 do seu trabalho, traça uma completa revisão dos estudos publicados sobre a matéria.

[33] Uma vez que ainda não existe uma abundante bibliografia em português sobre a TAV, por vezes sentimos dificuldade em encontrar a terminologia adequada. Consideramos que o seu uso reiterado (no lugar do socorrido recurso à língua inglesa) poderá contribuir para a sua normalização.

	16. Legendas emitidas (DVD, vídeo, TV)
Color	17. Legendas monocromáticas 18. Legendas policromáticas
Incorporação	19. Legendas dinâmicas - Palavra por palavra (*Paint-on*) - Linha por linha (*Roll-up, scroll-up* ou *scrolling*) - Letra por letra (*Crawley*) - Rolante (*Roll-on)*[34] 20. Legendas estáticas (*pop-on, pop-up*)
Posição	21. Legendas - À direita - À esquerda - No centro 22. Sobrelegendas - À direita - À esquerda - No centro 23. Legendas laterais 24. Invariáveis (surgem sempre na mesma posição) 25. Variáveis (surgem em posições diferentes)
Localização	26. Interna (insertada na imagem) 27. Externa (fora do ecrã onde se projeta o filme)
Arquivamento	28. Legendas dissociáveis 29. Legendas não dissociáveis

Figura 4 - Tipologia das legendas. Adaptação do quadro de Sokoli (2011, pp. 81−82)

Apos esta caracterização, de acordo com os parâmetros apresentados, interessa identificar o tipo de legendas tratadas nesta investigação. Podemos classificá-las como interlinguísticas, sintéticas, para ouvintes, não instrumentais,

[34] Bartoll (2012) as chama de "subtítols de banda a banda", em catalão. São as legendas que vemos amiúde nas notícias da TV, surgem, rapidamente, da direita para a esquerda do ecrã.

preparadas com antecedência, profissionais, não opcionais[35], monocromáticas, estáticas, no centro, internas e não dissociáveis[36].

[35] Pelo que observamos numa investigação anterior (Lerma Sanchis, 2007), não é inusual utilizar idêntica legendagem para o mesmo filme, independentemente de ser exibido na televisão, no cinema ou em suporte DVD. Neste último suporte, as legendas consideram-se opcionais, isso porque o usuário pode optar por ver a versão original com ou sem legendas e, inclusive, alterar a língua das legendas. Mas nem sempre acontece. De facto, os DVD com que iremos trabalhar no *corpus* apenas oferecem a opção de ver o filme em versão original ou com legendas em português. Não contêm legendas intralinguísticas, nem noutras línguas. Por fim, cabe indicar que em Portugal não é habitual, na TDT ou em serviços de televisão por subscrição, a opção de incluir ou não legendas, a não ser na função do teletexto.

[36] Porquanto as legendas do nosso *corpus* fazem parte do mesmo suporte onde está o texto audiovisual (Bartoll, 2012).

CAPÍTULO 2 - OS ESTUDOS DESCRITIVOS DE TRADUÇÃO

> No empirical science can make a claim for completeness and (relative) autonomy unless it has developed a descriptive branch. The reason for this is that an empirical discipline, in contradistinction to non-empirical sciences, is initially devised to study, describe and explain (…), in a systematic and controlled way, that segment of 'the real world' which it takes as its object.
> (Toury, 1985, p. 16)

Iniciamos o enquadramento teórico com uma breve referência aos Estudos Descritivos de Tradução (EDT), começando por referir a diversidade terminológica existente neste ponto. De facto, nas publicações consultadas existem referências à Escola da Manipulação, à Teoria dos Polissistemas e aos Estudos Descritivos de Tradução, embora, em geral, os estudiosos depois de assinalar os pontos coincidentes na pluralidade constitutiva do paradigma, procedente de várias origens mas que confluem nos Estudos Descritivos, optam por assumir uma ou outra designação[37]. Para Hermans (1999) trata-se de um enfoque com designações distintas (*Descriptive Translation Studies, the Polysystem Approach, the Manipulation School, the Tel-Aviv-Leuven axis, the Low Countries group* e, de modo genérico, *Translation Studies*) desenvolvidos geograficamente em lugares diferentes. Contudo, as correntes acabam por surgir inextricavelmente unidas (Vidal, 1995).

O paradigma teórico descritivista tem as suas origens no formalismo russo, Pym (2010) descreve o trajeto da orientação descritivista em tradução através do percurso que atravessa, primeiro, o estruturalismo em Praga, Bratislava e Leipzig; depois, o polissistema em Tel Aviv e, finalmente, o descritivismo em Holanda e Flandres. A partir do momento em que investigadores destas três regiões se reuniram para discutir os seus projetos numa série de conferências, os Estudos de Tradução começaram a ganhar forma enquanto disciplina académica (Pym, 2010).

Com o surgimento da Teoria dos Polissistemas e a sua aplicação à tradutologia, os anos setenta marcaram o início de um outro momento chave na

[37] Em relação à questão da denominação, ver Hermans (1999, pp. 7-9). Marco (2002) opta por usar *Escola de la Manipulació*; Díaz-Cintas por EDT (2005), Carbonell utiliza *Escuela de la Manipulación* (1997) e Rosa (2010, p. 94) refere " the Descriptive, Empirical or Systemic School".

investigação tradutológica. A Teoria dos Polissistemas surge da mão de Even-Zohar em finais da década de 60 e princípios de 70. O mesmo autor publica diversas versões até 1990, ano da publicação de *Polysystem Studies*, onde compila e revisa os textos anteriores. A Teoria dos Polissitemas vê uma determinada cultura como um grande sistema constituído por outros (daí o nome de polissistema). Even Zohar (1990) define o sistema como "the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables ('occurrences/phenomena')" (p. 27) e o polissistema como "a multiple system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent." (Even Zohar, 1990, p. 11). Assim sendo, os sistemas são redes dinâmicas e permeáveis que se encontram hierarquizados em estratos formados pelas relações dentro do próprio sistema e entre sistemas, cujas fronteiras também são dinâmicas. As relações de poder são concebidas através das imagens entre centro e periferia. No centro situam-se os elementos hegemónicos ou dominantes do sistema e na periferia os elementos com menos poder.

Na sua aplicação à literatura, a teoria dos Polissistemas concebe a literatura como um sistema complexo e dinâmico constituído por numerosos subsistemas, por isso, além de ser estudada a produção textual, são tidos em linha de conta outros aspetos à volta do texto literário: a sua receção, o contexto histórico, a posição dentro do sistema cultural de origem, etc. O polissistema é o conjunto de sistemas literários – artísticos, culturais, etc. – que interagem entre si. Deste modo, o interesse investigador começa a dar atenção a outros sistemas, além dos clássicos e canónicos, inclusive na literatura traduzida que luta pela posição de poder. Quando uma cultura literária é jovem olha para as mais antigas à procura de modelos, quando é periférica ou débil, importa os géneros literários de que carece, por meio da tradução. Agora a literatura traduzida passa a ocupar um lugar essencial na literatura nacional.

Even-Zohar estuda os fenómenos culturais como sistemas, com os seus princípios e as suas leis. As culturas são grandes sistemas complexos dentro dos quais existem outros menores (a literatura, a língua, a sociedade etc.), que por sua vez também podem ser complexos e dinâmicos. Nessa medida, para Even-Zohar a literatura traduzida é um subsistema dentro do polissistema literário que o acolhe,

pelo que a tradução tem um papel central no caso de culturas jovens, periféricas ou em momentos de mudança. As traduções podem chegar a ser inovadoras e centrais ou conservadoras e periféricas relativamente ao posicionamento cultural que ocupam na cultura de chegada e cumprem um papel essencial para entender um sistema cultural, dado que todas as culturas dependem ou guardam relação com outras culturas. Nenhuma é totalmente independente. A Teoria dos Polissistemas permite estudar como são as traduções e o seu papel na cultura de destino, a posição da literatura traduzida na cultura de chegada, onde tanto cumprem papéis inovadores como conservadores, etc. Sendo que esta perspetiva pode ser transferida ao caso do cinema e da tradução audiovisual, dado que

> La teoría del polisistema viene a ser, por lo tanto, una teoría interdisciplinar que aúna los diferentes aspectos que conforman las estructuras de la sociedad, tanto literarias y artísticas como ideológicas y socioeconómicas, que tienen mucho que ver con la historia de esa sociedad. (Carbonell, 1999, p. 190)

Seguindo a Teoria dos Polissistemas e a sua aplicação no âmbito da tradução, os EDT surgem pela mão de Toury (1980, 1995). O foco para o estudo da tradução é agora o texto de chegada, uma vez que a tradução é considerada um produto resultante de uma transferência cultural. A perspetiva descritiva dos teóricos do polissistema resulta fundamental para "reconocer el TT (texto terminal) como un hecho cultural de la cultura de destino" (Carbonell, 1999, p. 30). Em palavras de Rosa (2010, p. 94), "DTS corresponds to a descriptive, empirical, interdisciplinary, target-oriented approach to the study of translation, focusing especially on its role in cultural history".

Toury (1995) considera as traduções como factos da cultura de chegada que as acolhe que, por formar parte dessa cultura, refletem, mostram e retratam a sua rede interna de relações. O foco é situado no texto de chegada, a fim de " (…) to uncover the regularities which mark the relationship assumed to obtain between function, product and process." (p. 24). Sendo assim, independentemente do foco no produto, a função e o processo estão presentes. Toury interessa-se pelas pautas

de comportamento observáveis numa tradução, pelo qual, na sua proposta metodológica[38], a teoria das normas vai ocupar um lugar central.

Os Estudos Descritivos de Tradução[39] são uma poderosa metodologia que tem possibilitado instituir e sistematizar os passos a seguir na investigação em EDT. Neste quadro, Toury (1995, pp. 36–39, 102) sugere três momentos na metodologia: no primeiro identificam-se e descrevem-se textos que, para a cultura de chegada, são considerados traduções, a fim de constituir o *corpus* a analizar. No segundo momento, realiza-se uma análise comparativa entre os segmentos do TC e do TO. Finalmente, identificam-se as regularidades evidenciadas na tradução, com o propósito de formular as normas subjacentes que constituem tendências ou modelos de tradução na cultura de chegada (CC), que irão dotar de fiabilidade e autenticidade os resultados obtidos (Rabadán & Merino, 2004).

Adotamos como modelo teórico de base a Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos, dado que nos proporcionam uma estrutura vasta, flexível e adaptável a contextos de investigação diversos àqueles em que surgiu. Como o corroboram variadíssimos trabalhos dentro dos Estudos de Tradução e da Tradução Audiovisual (Karamitroglou, 2000; Delabastita, 1989; Díaz-Cintas, 2001; etc.). Um dos contributos mais interessantes e destacados desta teoria radica no facto de defender como objeto de estudo, junto com os elementos considerados centrais ou canónicos numa cultura, outros tradicionalmente considerados periféricos, marginais ou menos visíveis, como inicialmente foi a literatura traduzida.

> The polysystem hypothesis, however, is designed precisely to deal with such cases, as well as with the less conspicuous ones. Thus, not only does it make possible the integration into semiotic research of objects (properties, phenomena) previously unnoticed or bluntly rejected; rather, such an integration now becomes a precondition, a sine qua non, for an adequate understanding of any semiotic field. This means that standard language cannot be accounted for without putting it into the context of the non-standard varieties; literature for children would not be considered a phenomenon sui generis, but related to literature for adults; translated

[38] De facto, Chaume & Garcia de Toro (2010) consideram os EDT uma metodologia de investigação mais do que um quadro teórico, uma proposta essencial que demostrou ser uma revolução no atual panorama investigador.

[39] Outros autores usam a designação de Escola da Manipulação (porque consideram que toda tradução é, num sentido ou outro, uma manipulação), ou Teoria dos Polissistemas.

> literature would not be disconnected from original literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as "non-literature" in order to evade the recognition of its mutual dependence with "individual" literature. (Even-Zohar, 1990, p. 13)

A orientação descritiva orientada ao produto faz parte dos interesses das propostas teóricas do grupo de investigadores formado por Toury, Lefevere, Lambert, van Gorp, Hermans e Even-Zohar, reunidos na publicação de Hermans (1985) *The Manipulation of Literature Studies in Literary Translation.* A citação que transcrevemos aponta as diretrizes teóricas comuns aos integrantes, independentemente das diferenças de ênfase ou interesse devido à procedência geográfica, académica ou ao objeto de exame particularizado:

> The group is not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however, broadly in agreement on some basic assumptions – even if that agreement, too, is no more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine. What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures. (Hermans, 1985, p. 10−11)

O paradigma descritivista continua a ser o mais adequado para proceder a uma investigação empírica, dado que muitas das principais ideias do grupo original mantêm a sua vigência (Pym, 2013). Tal fica patente no facto de que muitas investigações atuais partem deste quadro teórico, constituindo um contributo efetivo para o conhecimento das traduções.

2.1 Interdisciplinaridade

Traduzir é uma atividade humana complexa, como se constata ao cotejar, por exemplo, a extensa listagem de competências exigidas a um tradutor (Hurtado, 2001), ao ter em consideração as implicações económicas e sociais da atividade, ou

ao reparar na diversidade de perspetivas a partir das que se investiga em tradução. Assim, a interdisciplinaridade percebe-se pela pluralidade de pontos de vista adotados nos Estudos de Tradução, que abraçam o conceito de comunicação intercultural, as possibilidades ilimitadas que advêm da cooperação entre disciplinas, as conexões entre fatores culturais e discursivos, a dependência que os discursos têm do contexto imediato ou do público a quem se dirigem. (Snell-Hornby, 2007, p. 22). Se invocarmos essa realidade, uma abordagem interdisciplinar (Snell-Hornby, 1998, 2007; Schäffner, 2003; Bielsa, 2010; Gambier, 2006; Nebot & Diaz Fouces, 2010; Martín Ruano, 2006; Chaume, 2013a; Delabastita, 1990; Bartrina, 2004; Díaz-Cintas, 2004b; Díaz-Cintas & Neves, 2015; Di Giovanni, Orero & Agost, 2012; Lavour & Serban, 2008; Remael, 2010, Lambert & Delabastita, 1996, Diaz Fouces, 2014) no momento de mergulhar nesta área de conhecimento apresenta-se como incontornável[40].

Di Giovanni, Orero & Agost (2012) intitulam o número 4 da revista *MonTI*, dedicado exclusivamente à TAV, *Multidisciplinarity In Audiovisual Translation / Multidisciplinarietat en Traduccio Audiovisual*. Nesta publicação, defendem uma investigação com um olhar mais vasto, numa era dominada pela comunicação globalizada e imediata. Principalmente na investigação em TAV, ao declarar que "Estudis de traducció audiovisual, com a àmbit d'investigació derivat, han assolit en poc de temps l'estatus de disciplina *per se"* (Di Giovanni, Orero & Agost, 2012, p. 24). Seguindo Kline (1995), as autoras justificam a multidisciplinaridade, em primeiro lugar, pela consciência clara sobre a impossibilidade de alcançar o conhecimento humano, em toda a sua complexidade, como um modelo de significado único. Em segundo lugar, pelo facto de que o fenómeno complexo põe de manifesto propriedades emergentes que surgem a partir da interação de partes diferenciadas. Finalmente, porque numa perspetiva pragmática, a multidisciplinaridade é um enfoque com futuro. De facto, a comunidade investigadora reunida à volta da TAV tem favorecido o desenvolvimento da área de

[40] Com o mesmo sentido, outros autores usam o termo multidisciplinar (Cruces Colado, Parada & Diaz Fouces, 2003). Gambier (2006) que opta pelo termo transdisciplinar percorre, no mesmo texto, as diversas denominações aplicadas à disciplina da Tradução: interdisciplinaridade, transdisciplinaridade, pluridisciplinaridade e polidisciplinaridade. Amiúde estes termos são usados como sinónimos.

forma sólida e dinâmica, através de pontos de investigação, perspectivas e práticas inovadoras (Di Giovanni, Orero & Agost, 2012, p. 25).

Tradicionalmente, as investigações em tradutologia partilham conceitos e teorias vindos de outras disciplinas. Esta complementaridade, com frequência, é explicada tanto pela sua utilidade ou proficuidade para a investigação (*for research purposes*), como por necessidades metodológicas. No entanto, a discussão à volta da interdisciplinaridade dos Estudos de Tradução, bem como da conciliação de disciplinas e paradigmas continua viva (Martín Ruano, 2006, Di Giovanni, Orero & Agost, 2012).

Porém, reconhecer as vantagens de abordagens através das ferramentas e perspetivas partilhadas por outras disciplinas não contraria o reconhecimento dos Estudos de Tradução como disciplina autónoma e com voz própria (Bassnett, 1980; Wolf, 2011, Di Giovanni, Orero & Agost, 2012). Prova disso mesmo são a infinidade de publicações, encontros científicos da especialidade, investigações, implementação de estudos nos primeiros, segundos e terceiros ciclos do Ensino Superior (Di Giovanni, Orero & Agost, 2012). Em palavras de Cruces Colado, Parada & Diaz Fouces (2003) a translatologia, pelo seu caráter radicalmente interdisciplinar, contextual, cultural, eclético e relacional, não se pode permitir prescindir de nenhum contributo que a ajude a definir-se e a afirmar-se.

2.2 O mapa de Holmes

Holmes, ao questionar-se sobre o que constitui o campo dos Estudos de Tradução (ET), segue Werner Koller, para quem a designação de ET é uma denominação inclusiva e coletiva que abrange todas as atividades de investigação que se ocupam do fenómeno da tradução. A partir daí, apresenta os dois grandes objetivos dos ET no campo da investigação pura: o ramo descritivo (*descriptive translation studies* – DTS −) direcionado para "(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience" (Holmes, 1988, p. 71), e o ramo teórico (*translation theory* – TTh −) que se ocupará de "(2) to establish general principles by means of which this phenomena can be explaining to and predicted." (Holmes, 1988, p. 71). A partir desta primeira divisão, o ramo descritivo "(…) the branch of the discipline which

constantly maintains the closets contact with the empirical phenomena under study" (Holmes, 1988, pp. 71−72) irá subdividir-se em três orientações ou linhas de investigação:

- Orientação para o produto, relativo à análise de textos traduzidos existentes;
- Orientação para o processo "(…) the proces or act of translation itself. The problema of what exactly takes place in the "little black box" of the translator´s 'mind'" (Holmes, 1988, p. 72);
- Orientação para a função, que examina a função da tradução no contexto sociocultural. Esta orientação procura respostas que expliquem por que determinados textos são traduzidos e outros não, as consequências que daí se derivam e, finalmente, as influências que exercem na CC. É aqui onde situa Holmes os estudos de sociotradução (*socio-translation studies*), a área menos estudada, em opinião do autor.

As três vias de investigação: orientação ao produto, ao processo e à função não são independentes, em razão de que cada uma delas "supplies material for the other two, and makes use of the findings which they in turn provide" (Holmes, 1988, p. 78). Toury (1995) oferece a seguinte representação gráfica da organização do mapa dos Translations Studies:

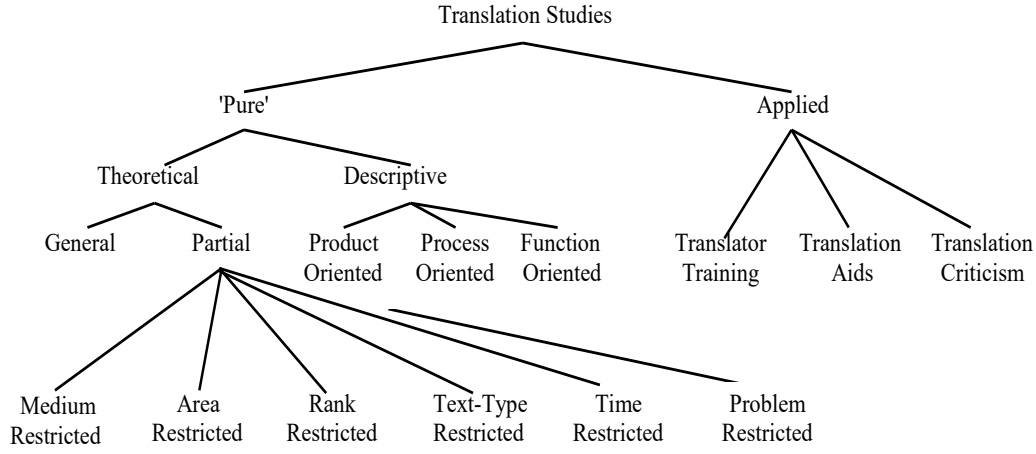


Figura 5 - Mapa de Holmes (Toury, 1995, p.10)

Situamos a nossa investigação nos Estudos Descritivos de Tradução orientados para o produto, mas sem deixar de estabelecer conexões e relações com o processo e com a função. A orientação ao produto e/ou ao processo não são

necessariamente divergentes e excludentes dado que entre ambos existe um *continuum* (Martínez Sierra, 2011). Na perspetiva descritiva (*cf.* Capítulo 8), ao estudar o produto, são relevantes os momentos prévios, como a escolha do texto a traduzir, as decisões tomadas pelo tradutor, os constrangimentos próprios da modalidade de tradução, as restrições próprias da atividade, etc. É deste ângulo que, na aplicação prática, previamente à análise da tradução, refletiremos sobre o contexto em que se realiza (*cf.* Capítulo 5), numa ótica de normas preliminares onde o foco recai no contexto em que se recebem os filmes (*cf.* § 5.4); o lugar, mais ou menos central, que ocupa a obra de Almodóvar no espaço fílmico de Portugal (*cf.* § 5.5); e uma aproximação a um conjunto de pontos de interseção entre as duas culturas peninsulares visadas. (*cf.* § 5.2).

2.3 A teoria das normas

> If we assume that translation serves a communicative purpose, some degree of coordination between the participants in the process—sender and receiver, *ego* and *alter*—will be necessary. The concept of norms has been deployed in the study of translation in an attempt to gain a better understanding of the factors governing the communicative behavior of translators and the interaction between translators and their audiences.
> (Hermans, 2012, p. 1)

A teoria das normas irá sustentar a aplicação prática deste trabalho[41], pelo que, a seguir, iremos realizar uma apresentação geral dos aspetos mais relevantes da teoria no marco dos Estudos de Tradução (ET), enquadrando-a na tradução audiovisual e na modalidade de legendagem. Mais do que uma exposição exaustiva, interessa-nos sublinhar as abordagens produtivas para a apreciação da legendagem do *corpus*.

No paradigma dos EDT, as normas representam a noção chave na teoria que, desde os anos oitenta, tem vindo a revelar-se um eficaz e potente instrumento metodológico para as investigações descritivas (Baker, 2005 e Mayoral, 2005a).

[41] Como aponta Marco (2002, p. 33), o conceito de norma "Lluny d'haver exhaurit el seu potencial explicatiu, sembla que pot donar encara molt de si". Para Chaume & García de Toro (2010) "(…) aquesta noció ha estat sumamente productiva, i avui en dia és potser la noció central desl estudis de traducció." (p. 66).

Como o próprio Toury indica, não só a tradução de textos literários, filosóficos ou bíblicos está governada por normas, também outras modalidades de tradução obedecem a esta forma de funcionamento. No que concerne à TAV, esta orientação teórica tem vindo a demostrar a sua produtividade aplicada em diferentes investigações (*cf.* § 5.1).

O conceito de norma provém das ciências sociais e diz respeito ao comportamento humano (Karamitroglou, 2000 e Marco, 2002). As normas ocupam o papel mediador entre as intenções, escolhas e expectativas individuais e as crenças, valores e preferências coletivas (Hermans, 2012). O conceito foi adotado e redefinido de acordo com as peculiaridades da disciplina da tradução, vista como um fenómeno social que remete para um determinado tipo de comportamento humano.

Iniciamos o percurso do seu estudo no trabalho de Gideon Toury, cuja participação no Colóquio de Lovaina, em 1976, debruçou-se sobre a natureza e o papel das normas na tradução literária (Marco, 2002). Convém relembrar que o autor elimina o sentido de correto ou incorreto que tradicionalmente pode implicar o termo, usando-o apenas para se referir aos fatores que regulam as escolhas feitas pelo tradutor durante o processo de tradução e faz das normas um conceito central do paradigma descritivista. Refere-se a elas como

> (…) the translation of general values or ideas shared by a community (…) 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 behavioral dimension. (Toury, 1995, p. 55)

Ou seja, as normas dizem respeito a regularidades de comportamento no modo de agir do tradutor, numa situação sociocultural concreta. Em Toury (1995), a tradução, na sua dimensão sociocultural, está sujeita a limitações ou restrições diversas que passam pelas diferenças sistémicas entre as línguas, pelas caraterísticas do texto de origem, pelas tradições textuais das culturas envolvidas e inclusive pelas características cognitivas do tradutor como mediador. Nesse sentido, a tradução pode ser vista como o exercício de um papel social, uma atividade efetuada de acordo com as regras que uma comunidade atribui aos indivíduos que a exercem

(Diaz Fouces, 2001, p. 65), que deverão conhecer o comportamento e as normas daquilo que em cada comunidade é aceite como apropriado (Baker, 2011, p. 190).

Assim, toda atividade tradutora pauta-se por uma série de normas próprias da cultura recetora que influenciam o ato de tradução, em cada momento histórico concreto. Nessa medida, as normas apenas são relevantes no contexto recetor, e é no TC que irá centrar-se o foco do exame. Nesse sentido, Toury (1995) vê as traduções como factos da cultura de chegada, já que formam parte dessa mesma cultura, evidenciam a rede interna de relações no interior dela e, ao mesmo tempo, a influenciam provocando mudanças, uma vez que acabam por preencher vazios existentes.

As fontes primordiais de informação para o estudo das normas são as regularidades de comportamento. Toury (1995) fala de regularidades que não são necessariamente absolutas, dado não ser muito realista esperar regularidades absolutas em qualquer campo do comportamento humano. Estas, além de operarem em todo tipo de tradução estão em todas as fases do ato de traduzir. A análise das normas passa, ainda, pela identificação dos padrões regulares de tradução privilegiados num *corpus* constituído por traduções autênticas. Assim, o conceito de norma introduzido por Toury torna-se uma ferramenta operacional na aproximação descritiva à tradução (Hermans, 1996). De facto, a vantagem do sistema das normas de Toury é constituírem um todo holístico, dado que "it takes the whole process into consideration, not only translation itself." (Pedersen, 2011, p. 35).

Hermans (2012, p. 6) exprime a centralidade do conceito nas seguintes palavras:

> In other words, translation seems to be affected by a multiplicity of norms, but many of these apply to all manner of communication and indeed all manner of behavior. Nevertheless the importance of the norms concept for translation is that it allows a revision of the traditional notion of what constitutes a correct translation.

Toury (1995, pp. 56-61), que vê as normas como instruções de atuação para os tradutores, distingue três tipos de normas que operam em diferentes fases do processo de tradução: as iniciais, as preliminares e as operacionais. Começa por enunciar a *norma inicial* (*initial norm*), desenhada como ferramenta de carácter

explicativo que permite distinguir entre adequação e aceitabilidade. Uma tradução será considerada adequada quando se aproxima das normas ativas na cultura do texto original, dessa forma o tradutor opta por copiar o modelo linguístico e cultural do TO e o texto traduzido mostra claramente tratar-se de uma tradução. Ao contrário, a aceitabilidade de uma tradução virá determinada pela adesão às normas vigentes na cultura de chegada, de modo que o texto de chegada (TC) praticamente não mostra traços da sua origem. Por conseguinte, a *norma inicial* indica se o tradutor opta por guiar-se pela cultura de origem (CO) ou pela cultura de chegada (CC).

A seguir apresenta as *normas preliminares* (*preliminar norms*) que se referem tanto à existência de uma política de tradução concreta quanto à tolerância para com as traduções mediadas. Esta política comporta, ainda, a presença de fatores que regulam a escolha de um determinado texto ou tipo textual de uma determinada cultura, num dado momento.

Por último, as *normas operacionais* (*operational norms*) comandam as decisões tomadas durante o ato da tradução e orientam sobre aquilo que permanece invariável e aquilo que muda no TC. Toury estabelece dois grupos: as *normas matriciais*, que governam a existência do material previsto na LC para substituir o material correspondente na LO (o lugar que ocupa no texto e a sua segmentação); e as *normas linguístico-textuais* que regem a seleção do material do repertório próprio que irá formular o texto traduzido e ocupará o lugar do material linguístico e textual do TO, ou seja, guiam as opções linguísticas e estilísticas e afetam o nível microtextual. Estas normas podem ser *gerais*, afetando qualquer tipo de tradução ou *particulares* afetando um tipo de texto ou uma modalidade de tradução em concreto.

As normas preliminares precedem lógica e cronologicamente as operacionais, enquanto as iniciais não precedem necessariamente as restantes. O seu caráter inicial ou superior vem dado por oposição às normas concretas que se vinculam a níveis mais específicos. Contudo, convém salientar que as normas operam em todas as fases da tradução, embora a instabilidade e a especificidade sociocultural das normas dificultem a sua explicitação (Toury, 1995).

As normas podem ser estudadas com recurso a fontes textuais, os textos traduzidos, ou extratextuais, os elementos selecionados para a análise dependerão das normas a observar em cada caso particular.

Como assinalam alguns autores, as normas podem ter caráter macrotextual num nível de abstração maior, no sentido de constituir a estratégia escolhida pelo tradutor, ou seja, a ideia que o vai guiar durante o processo de tradução. Para outros tradutores, pelo contrário, é simplesmente uma opção de tradução, uma técnica utilizada de forma recorrente perante um problema semelhante (Chaume & García de Toro, 2010, p. 63).

No que concerne à dimensão sociocultural da tradução e dependendo da sua potencialidade, Toury (1995, pp. 54−55) distingue entre regras, idiossincrasias e normas. As regras − relativamente absolutas − e as idiossincrasias ocupam os extremos. No meio situam-se as normas, num *continuum* graduado na escala localizada entre os dois polos. As fronteiras entre elas são difusas, de modo que comportamentos preferidos num grupo determinado podem não o ser noutra modalidade de tradução. Por exemplo, o tratamento da tradução dos elementos culturais pode variar segundo estejamos numa tradução audiovisual legendada ou dobrada.

Pelo facto de constituir um conceito fundamental do descritivismo, a noção de norma tem sido abordada por outros autores[42] como Hermans (1999), Chesterman (1997) ou Nord (1991).

Hermans (1999), com base em Toury, ocupa-se do conceito de norma, embora use uma terminologia diferente. O autor distingue quatro noções com função social reguladora: *convenções*, *normas*, *regras* e *decretos*; organizados num *continuum*, de acordo com a sua força prescritiva. Os extremos do *continuum* são ocupados pelas *convenções* e os *decretos*, enquanto as *normas* e as *regras* ocupam os lugares intermédios. Hermans concede à *convenção* um sentido mais suave, dado que depende de hábitos compartilhados e expectativas mútuas que são de conhecimento comum. As *normas* têm carácter vinculativo a "binding character" e podem implicar alguma forma de sanção. As *regras* são normas fortes,

[42] *Cf.* Chaume & García de Toro (2010, pp. 63−66) e Baker (2011, pp. 191−192).

normalmente institucionais e fixadas por uma autoridade identificável. Finalmente, os *decretos* implicam diretivas específicas e comportam sanções drásticas como, por exemplo, as ordens emanadas pela autoridade.

Chesterman (1997, pp. 64−70), adotando a perspetiva descritiva, distingue entre as normas de *expectativa* (*expectancy norms*) ou de *produto* e as normas *profissionais* (*profissional norms*) ou de *processo*. As normas de *produto* refletem as expectativas dos recetores de uma tradução, sobre como ela deve ser. Obedecem, portanto, às expectativas que regem a tradição tradutora da cultura de chegada, estando governadas pela forma dos textos do mesmo género e por fatores de índole ideológica ou política. A sua origem situa-se na tradição tradutora e nos textos paralelos da CC.

As normas *profissionais* são normas de processo relativas aos métodos e às estratégias do processo tradutor aceites pelos profissionais da tradução. Chesterman (1997) distingue três normas de processo: norma de *responsabilidade*, de *comunicação* e de *relação,* que posteriormente reformula adicionando a norma de *aceitabilidade* (Chesterman & Warner, 2002), para poderem ser aplicadas tanto ao processo como ao produto. Porém, apenas a norma de *relação* é exclusiva da tradução, enquanto as restantes podem ser aplicadas a todas as formas de comunicação (Chesterman, 1997, p. 79). As normas de *relação* são de tipo linguístico e exigem que o tradutor estabeleça uma relação apropriada entre o texto original (TO) e o texto traduzido (TT), ou seja, entre a intenção do autor, as expectativas de quem realiza a encomenda de tradução e os possíveis recetores.

Enquanto as normas de *expectativa* operam num nível superior, dado que regulam o processo de tradução, as *profissionais* operam num nível inferior, porque se subordinam às normas de expectativa e surgem no espaço dos tradutores profissionais, cujo comportamento estabelece as normas.

Nord (1991) diferencia entre *convenções constitutivas* e *convenções reguladoras* (convenções e não normas, segundo a terminologia da autora). Sobre as *constitutivas*, determina que são aquelas que uma comunidade cultural particular aceita como tradução (por oposição ao que a mesma comunidade consideraria como adaptação ou versão de um texto resultante de uma transferência intercultural). As convenções *reguladoras* seriam as normas aplicadas na resolução de determinados problemas de tradução, governando "the generally accepted forms of handling

certain translation problems below the rank" (Nord, 1991, p. 100). Estas atuam num nível inferior ao textual.

Numa publicação posterior (Nord, 1997, pp. 93 e ss.), considera que as convenções são regulações não vinculativas baseadas no conhecimento e nas expectativas dos outros relativamente a uma situação. A autora distingue entre *convenções de género, convenções de estilo geral*, *convenções de comportamento não-verbal* e *convenções de tradução*. As *convenções de género* resultam da padronização das práticas de comunicação, dado que os textos vão adquirindo uma forma convencional à medida que se repetem, em situações concretas e com uma função similar. Estas normas são relevantes tanto na produção de textos − já que os autores seguem as convenções para transmitir a intenção comunicativa − quanto na sua receção, porque através delas os recetores reconhecem a intenção do autor na forma convencional usada por este. Sobre as *convenções de estilo*, Nord (1997, pp. 55−56) afirma que, mesmo entre línguas com estruturas semelhantes, as convenções e as tradições literárias poderão discrepar sobre o que é considerado bom estilo. Nas *convenções de comportamento não-verbal*, (p. 56) inclui os gestos e o comportamento paraverbal. Finalmente, relativamente às *convenções de tradução* (p. 58) alude àquilo que estas são ou deveriam ser, às relações entre o TO e a sua tradução, ou seja, às normas constitutivas e o modo de proceder perante problemas específicos de tradução (*convenções reguladoras*).

CAPÍTULO 3 - OS ESTUDOS DESCRITIVOS DE TRADUÇÃO E A TAV

Na procura de um marco teórico para estudar a TAV, Díaz-Cintas (2001b, 2004b, 2005b e 2007) postula uma adaptação dos Estudos Descritivos de Tradução à TAV. Deste modo, toma alguns dos conceitos teóricos propostos inicialmente no quadro dos EDT que se revelam operacionais e funcionais na investigação audiovisual. Referimo-nos aos conceitos de polissistema, norma, mecenato, adequação e aceitabilidade que os considera " a heuristic tool that opens up new avenues of study, gives strength to the theoretical model of analysis and allows us to work with a certain weight" (Díaz-Cintas, 2004b, p. 63)

O polissistema é um conceito suficientemente flexível para ser aplicado ao cinema (ou a outros géneros audiovisuais). De modo que pode-se falar do polissistema fílmico espanhol, português, etc. que estará constituído por produtos autóctones e por outros traduzidos, independentemente da modalidade de tradução usada. A obra traduzida, com valor no polissistema meta, passa assim a ser estudada como um produto com validade própria instalado numa cultura e numa sociedade determinada. O interesse na investigação desvia a ótica do processo para o produto. Ao adotar esta perspetiva, a atenção deixa de estar dirigida apenas para os géneros clássicos e canónicos, encetando-se o estudo de outros géneros antes considerados menores ou periféricos como o romance policial, a banda desenhada ou o cinema. Além de que, ao contemplar a análise das obras traduzidas dentro de qualquer filmografia e de qualquer cultura, alargam-se os horizontes de investigação (Díaz-Cintas, 2005a; Chaume & García de Toro, 2010). Logo, "Dentro de este marco teórico, la traducción deja de ser una de las cenicientas del mundo académico y pierde esa aura de producto secundario, mimético e imperfecto con la que ha venido siendo asociada." Díaz-Cintas (2005a, p.11).

Com efeito, a aproximação polissistémica possibilita olhares múltiplos e diversos sobre o objeto de estudo. Permite, por exemplo, analisar de modo diferente a opção entre dobrar ou legendar um produto audiovisual como uma opção complementária, estudar determinados aspetos da TAV em comparação com os mesmos aspetos mas pertencentes a textos originais, ou estabelecer relações entre os filmes traduzidos − em tanto que conjuntos de textos que funcionam num sistema − que podem ser confrontados com textos semelhantes, mas autóctones.

Da mesma maneira, o estudo das normas no nível macroestrutural dá conta dos traços distintivos de um texto dobrado ou legendado, tendo em linha de conta as limitações e as restrições próprias do meio. No nível microtextual, revela o comportamento do tradutor perante ocorrências concretas na mediação. Com efeito, examinar as normas permite ”poner de manifiesto la conducta behaviorística de los traductores” (Díaz-Cintas, 2005a, p. 14), o que propicia mapear o que acontece quando se traduz. Deste modo, tanto os estudos repletos de exemplos *ad hoc* como os excessivamente teóricos dão lugar a pesquisas com material real que permitem atentar àquilo que realmente acontece. Assim sendo, as normas são um precioso instrumento para a análise descritiva dos fenómenos de tradução. Importa salientar que este tipo de investigações contém possibilidades de aplicação efetiva na prática profissional e em contexto de formação de tradutores.

> Sólo a partir de ejemplos reales, que existen y se han visto integrados en la sociedad de acogida, podemos extraer conclusiones que nos hagan avanzar en el conocimiento de la traducción. Y las normas son, precisamente, los útiles que nos ayudarán en esa tarea. (Díaz-Cintas, 2005a, p.14)

Perante as possíveis críticas na aplicação do conceito de norma, Díaz Cintas (2005a) propõe retirar prioridade à dimensão histórica das normas, quando esta faz com que as investigações se debrucem na análise de períodos passados, esquecendo o momento atual. Com efeito, considera necessário que o estudo dos textos atuais seja tão válido quanto a dimensão histórica. Por outro lado, aponta também alguns problemas quando a investigação abarca períodos excessivamente alargados ou abrange demasiadas obras, dado que requerem esforços coletivos, além de que as conclusões podem dar lugar a excessivas generalizações. Para ultrapassar este obstáculo, sugere optar por *corpora* mais comedidos, homogéneos e abarcáveis. O investigador faz um balanço positivo do paradigma dos EDT aplicado à TAV, notando como as vantagens ultrapassam os aspetos menos positivos, como aliás acontece noutros constructos teóricos.

> (…) siempre se puede poner de manifiesto comportamientos disidentes que podrían poner en tela de juicio los hallazgos generales, máxime cuando los propios teóricos reconocen que la plasmación de las normas puede ser muy heterogénea y proteiforme y, llevada a su límite, podría concretarse en una realización por persona. (Díaz-Cintas, 2005a, p.15)

Nos produtos audiovisuais, por vezes as normas vêm impostas pelas distribuidoras, os estúdios, as estações de televisão, etc. Neste ponto, julgamos que cabe estabelecer a relação com o conceito de mecenato proposto por Lefevere (1985) e relacionado com os contextos sociais, económicos, contratuais, ideológicos, etc. existentes em qualquer tipo de interação social.

> (…) el concepto de norma y su aplicación en el terreno de la traducción es de importancia capital. Elucidar normas evaluándolas en el contexto en el que han tenido, y tienen, lugar significa poner de manifiesto cómo el capital simbólico que es la cultura, en terminología de Bourdieu, ha sido manipulado a favor de unos intereses u otros, sean estos económicos, políticos o de otra índole (Díaz-Cintas, 2005a, p. 15)

O conceito de mecenato diz respeito ao controlo externo do sistema literário − no nosso caso, do cinematográfico – "it will be understood to mean something like 'the powers (persons, institutions) which help or hinder the writing, reading and rewriting of literature" (Lefevere, 1985, p. 227). Normalmente, opera através de instituições criadas para regular a produção e a distribuição dos produtos literários (ou audiovisuais) e pode ser exercido por pessoas, grupos, classes sociais, meios de comunicação, etc.

O mecenato atua nas dimensões ideológica, económica e na relacionada com o estatuto social. Neste contexto, Díaz-Cintas (2005a) aponta algumas vias de investigação na disciplina da TAV, como por exemplo a ingerência por parte do Estado (por meio da censura e das leis do cinema), por parte dos canais de televisão e dos estúdios de dobragem e legendagem, por parte de instâncias políticas nacionais ou europeias, etc. Sem esquecer o papel dos centros de ensino, do estatuto do tradutor, da função das produtoras e distribuidoras nacionais e internacionais dentro do mercado audiovisual, bem como "la tensión que surge entre las necesidades y gustos del espectador y los intereses comerciales de las compañías, la falacia semi-aceptada de que se traduce lo que el espectador meta quiere consumir y no que el espectador consume lo que ha sido traducido, etc." Díaz-Cintas (2005a, p. 16).

Com efeito, o tradutor pode sentir-se condicionado pelo controlo direto que determinadas instituições públicas ou privadas exercem sobre a tradução (Hurtado,

2001, p. 262). Carbonell (1999) alude à mesma questão referindo explicitamente a necessidade que o tradutor sente de cingir-se às normas, linguísticas ou ideológicas, estipuladas pelos meios de comunicação. Como lemos em Carbonell (1999, p. 194):

> (…) el escopo de la traducción está determinado por un «iniciador» que, por otra parte, puede ser más de un individuo o una institución. Una teoría de la traducción que se preocupe de la posición de la traducción como parte de la cultura receptora no debería descuidar el papel de las instituciones como iniciadores del proceso de traducción y como factores determinantes del conjunto de textos extranjeros disponibles, tanto para el traductor, como para los lectores, en general, del TT.

O conceito de mecenato permite incluir fatores sociais que fomentam ou restringem a existência de traduções, que vão desde o controlo de recursos económicos até à legitimação implícita ou explícita dos agentes culturais públicos ou privados. Igualmente, dizem respeito às políticas linguísticas, culturais e editoriais (Cruces, Parada e Diaz Fouces, 2003), bem como as políticas que afetam o funcionamento da potente indústria cinematográfica.

Ao fazer uma valoração geral da aplicação dos EDT à TAV, Díaz-Cintas (2005a) lembra que um dos objetivos do ESIST (*European Association for Screen Tranlation*) é a redação de um código de excelência que regule a boa prática legendadora, o que não é mais do que uma listagem prescritiva de regras. Relacionado com este aspeto, comenta a aversão a avaliar e analisar erros de tradução, separando, desse modo, os EDT da esfera da docência e do ensino. Por outro lado, parece-nos que o simples facto de mostrar aos estudantes de tradução o funcionamento das normas, a sua razão de ser, a conveniência de segui-las, ignorá-las ou subvertê-las, torna essencial a observação das convenções, das regularidades, das tendências e das normas (Chaume, 2003, p. 262). Sobre este aspeto, Agost (2005) considera mais enriquecedor e produtivo trabalhar nas aulas com traduções corretas, dado que o aluno vai assimilando uma metodologia adequada. O que não acontece com outras perspetivas que analisam as traduções a partir de erros encontrados.

A propósito das críticas às teorias descritivistas que apenas descrevem a realidade sem avaliar traduções ou estabelecer padrões, Chaume & García de Toro (2010, pp. 67−68) argumentam que para avaliar traduções é necessário um estudo

descritivo prévio que mostre a razão de ser das traduções. Só após referenciadas as normas imperantes numa cultura é possível estabelecer os padrões de qualidade para cada espaço e cada tempo, para oferecer uma formação a futuros tradutores com base nas normas da CC e não em preferências pessoais.

3.1 Campos de estudo

> Ante un panorama, en líneas generales, consolidado por lo que respecta a los análisis más externos de esta variedad de traducción, con suficientes descripciones de los procesos artísticos e industriales, con bastantes descripciones de la singularidad del texto audiovisual y, por ende, de la traducción audiovisual, parece necesario ahora dedicar un buen número de esfuerzos a afrontar el nivel microtextual de este proceso, el que más esfuerzo exige. Parece ahora útil indagar con mayor detalle en la descripción de los procesos traductológicos, con metodologías rigurosas que nos permitan descubrir las normas, hábitos, convenciones y tendencias de la traducción audiovisual en una cultura, espacio y tiempos determinados.
> (Zabalbeascoa, Santamaría Guinot & Chaume, 2005, p. x)

> La traducción audiovisual no es un objeto de estudio inmutable y ya definido sino un objeto de estudio condenado al cambio y a la innovación.
> (Mayoral, 2005a, p. 6)

As duas citações iniciais contextualizam e sintetizam o conteúdo desta seção. Tenciona-se, por um lado, relatar perspetivas metodológicas apontadas por especialistas como vias de investigação para o texto audiovisual, o que possibilitará assentar as bases para introduzir a metodologia seguida neste trabalho. Por outro, seguindo os mesmos autores, parece-nos proveitoso apresentar as suas propostas quanto a temáticas consideradas de interesse, úteis e oportunas na abordagem à pesquisa no campo de estudo da TAV.

Recebemos o texto audiovisual através dos canais acústico e visual − em simultâneo e em sincronia −, além disso o texto audiovisual contém imagens em movimento, que chegam ao recetor através de um ecrã. Estas são, esquematicamente, as especificidades do texto audiovisual que o distinguem de qualquer outro texto submetido ao processo de tradução. As particularidades deste género de textos determinam o modo como o tradutor opera sobre ele para dar lugar a um novo texto traduzido, condicionando a forma como é considerado o objeto de

estudo numa pesquisa, diferenciando-o da investigação centrada na tradução de outras tipologias textuais. Nesse sentido, as pesquisas em TAV frisam a necessidade de flexibilidade e interdisciplinaridade na aplicação das teorias nos Estudos de Tradução, bem como a atenção às especificidades do texto objeto de estudo (Chaume, 2004; Delabastita, 1990; Bartrina, 2004).

Quanto a metodologias, Bartrina (2001, 2004) apelou para a formulação de uma teoria específica para estudar a TAV que abandonasse os modelos propostos no âmbito da tradução que, sendo próprios da tradução geral, esquecem a especificidade do texto audiovisual. Propôs cinco vias de investigação centradas no produto: a pesquisa a partir da teoria dos polissistemas, do estudo do guião, da pragmática, da adaptação cinematográfica e da *audience design*. A partir das perspetivas descritivistas e da teoria dos polissistemas, Bartrina propôs como campos de investigação cartografar e mapear a TAV, descrevendo a sua geografia económica e sociocultural: os canais de distribuição dos textos traduzidos, os apoios financeiros destinados, etc. No fundo, questões relacionadas com estruturas de poder e controlo. Sobre o estudo da pragmática, da cortesia e da comunicação interpessoal, defende que, não obstante a frequência da omissão ou redução de tais elementos nas legendas, o intercâmbio pragmático mantém-se graças à conservação dos traços paralinguísticos, que transferem significados interpessoais através da imagem e do som originais, operando como elementos compensadores (Bartrina 2001, 2004). Por outro lado, é natural que a perceção da dinâmica interpessoal possa estar sujeita, em grande medida, à distância entre a cultura de origem e de chegada[43]. A autora sublinha a importância do estudo do guião e dos estudos sobre cinema para a TAV, sugerindo investigar aspetos como a adaptação cinematográfica, na linha de Cattrysse. Nestas pesquisas, será fundamental atentar os filmes dirigidos a diferentes tipos de público, os guiões usados, as fontes literárias e fílmicas e a receção do produto[44]. Sobre o desenho da audiência, refere a aplicação à TAV da proposta de Hatim e Mason que, seguindo Bell (1984),

[43] Mesmo assim, sobre esta questão consideramos que a proximidade espacial não garante idênticos comportamentos interpessoais. Basta considerar as diferenças das formas de tratamento e cortesia entre a língua e cultura espanhola e portuguesa; alguma heterogeneidade dos rituais nas formas de cumprimentar, etc.

[44] Nesta linha, ver Cañuelo (2008).

distinguem entre destinatários (*addressees*, que participam no ato de fala), ouvintes (*auditors*, que são conhecidos, mas o falante não se dirige diretamente a eles), ouvintes casuais (*overhearers*, que não são participantes confirmados), e espiões (*eavesdroppers*, aqueles que não são conhecidos do falante). Sob esta perspetiva cabem investigações sobre as diversas receções do intercâmbio comunicativo proposto no produto audiovisual, os pontos de vista adotados pelo tradutor e o modo como o público o recebe, etc. Bartrina propõe ainda estudar a audiência e o contexto de receção[45].

Mayoral (2005b), na introdução ao monográfico sobre tradução audiovisual publicado na revista *Puentes*, celebra os importantes avanços na investigação em TAV, advogando para que os contributos reunidos se incorporem ao acervo comum dos ET. Salienta o fortalecimiento de cinco tendências que tornam a TAV numa "especialidad privilegiada dentro de los Estudios de Traducción en cuanto a su madurez y sentido común" (Mayoral, 2005b, p. 2).

- O não dogmatismo sobre aquilo que constitui o objeto de estudo da TAV. Esta posição comporta a existência de uma definição aberta e flexível do que é o produto audiovisual que permita agregar novos produtos audiovisuais.
- Uma tendência favorável aos estudos aplicados, que veem a tradução e a comunicação audiovisuais como fenómenos sociais e económicos.
- Preocupação pela qualidade do produto. Este aspeto está relacionado com o estudo da perspetiva do público recetor.
- Tendência para o estudo das normas, na ótica diacrónica e diatópica.
- Confluência dos campos de investigação da localização e da TAV.

Mayoral (2005a) considera vantajoso estudar aspetos relativos aos ajustes e à sincronia, dada a sua repercussão sobre a qualidade do produto final e a capacidade de abarcar muitos dos aspetos teóricos que se levantam na investigação em TAV. Refere, ainda, o estudo da problemática das convenções existentes entre

[45] Mayoral e Díaz-Cintas situam na figura do espectador um elemento condicionador da tradução.

o produto audiovisual e o seu consumidor, particularmente a investigação das convenções tipográficas.

Por sua vez, Díaz-Cintas (2007) enumera as áreas menos discutidas nos estudos de TAV, como a análise do discurso e da cortesia, numa ótica que concilie a dimensão linguística e a visual. Entre os possíveis campos de investigação elencados pelo autor destacamos:

- a compilação de *corpora* empíricos usados como base na procura de universais de tradução;
- a análise da legendagem do mesmo texto audiovisual para línguas diferentes;
- a análise de produtos de línguas diferentes do inglês;
- os estudos comparativos de práticas profissionais a diferentes níveis – nacional, internacional ou regional –, a fim de poderem ser estabelecidas diretrizes para uma boa prática profissional;
- os estudos de receção que tenham em conta a velocidade de leitura e as convenções mais adequadas;
- os estudos diacrónicos e sincrónicos sobre legendagem;
- o estudo comparativo do mesmo texto audiovisual para diferentes meios;
- a análise da legendagem de produtos de diferentes géneros audiovisuais;
- a investigação pragmático-linguística do tabu e da variação linguística;
- pesquisas sobre o ensino-aprendizagem da legendagem;
- estudos sobre as características da legendagem de programas infantis;
- estudos sobre legendagem interlinguística e intralinguística para surdos ou sobre das ingerências do inglês na LC e o estudo dos guiões.

Atendendo ao momento de extremo interesse e robustez que atravessa a TAV, Díaz-Cintas & Neves (2015), na introdução a um recente volume constituído por artigos na área da legendagem, colocam uma série de questões arrojadas, embora pertinentes, sobre o balanço dos estudos em TAV e o seu futuro.

> (…) it seems legitimate to enquire whether AVT has outgrown the limits of Translation and Translation Studies to become if not a new discipline in itself, most certainly an interdiscipline.

> What is then lacking for AVT Studies to grow into an autonomous field of knowledge or a discipline in its own right? Is there a need for such a distinction or will AVT always be a sub-discipline of Translation Studies? (Díaz-Cintas & Neves, 2015, p. 2)

Mesmo considerando que os autores admitem tratar-se de perguntas retóricas, não deixam de constituir um grande repto por parte de duas vozes centrais na pesquisa em TAV. No mesmo texto, são referidos aspetos como o impulso e a dinâmica que a área tem dado aos ET; a transição da tradução audiovisual desde a periferia para o centro dos Estudos de Tradução, etc., realidades que sugerem uma reflexão em profundidade sobre o presente e o futuro da TAV. No momento do balanço, Díaz-Cintas & Neves (2015) salientam a interdisciplinaridade da TAV, proporcionada por áreas de conhecimento afins que se entrosam adequadamente no objeto de estudo e na perspetiva escolhida em cada caso, bem como "With all the new directions that AVT is taking, principally in the name of accessibility but also thanks to the hasty evolution witnessed in technology and the rapidly changing social ecology" (& Díaz-Cintas & Neves, 2015, p. 2).

Chaume (2013a)[46], embora centrado na modalidade da dobragem, oferece um vasto repertório de novos trilhos de investigação, a maior parte dos quais podem ser aplicados à modalidade de legendagem. Coloca a necessidade de voltar a mapear a presença da dobragem no mundo, que se justifica pelas mudanças recentes no panorama da TAV (no mesmo texto, refere as alterações de preferências de países como Rússia e Polónia do *voice-over* para a legendagem; a introdução da dobragem na Grécia ou em Marrocos para géneros como as telenovelas; o tímido início na dobragem de filmes para adolescentes em países tradicionalmente legendadores, como a Noruega e a Dinamarca – nós acrescentaríamos o caso de Portugal[47] – e

[46] A problemática é abordada em textos anteriores do mesmo autor, no entanto optamos por restringir-nos à referência citada por ser a mais completa e atualizada.

[47] Na televisão portuguesa, nos últimos anos, assistimos a um aumento de produções dobradas, especialmente dirigidas para um público juvenil e em canais de televisão e horários habitualmente direcionados para aquela faixa etária. É significativo, por exemplo, o caso das séries norte-americanas exibidas em estações de televisão privadas, em sinal aberto, aos domingos de manhã. Por outro lado, na primavera de 2014, a TVI transmitiu a série espanhola *O tempo entre costuras* (*El tiempo entre costuras*, Pina, Baltanás, 2013) dobrada. A produção foi emitida à noite, fora do horário nobre. Na altura, ouviram-se algumas críticas à escolha da dobragem como modalidade de tradução escolhida, mas, curiosamente, não ao trabalho de dobragem. Na produção da série participam atores portugueses.

ainda a circunstância de que os novos suportes permitam ao espectador escolher se querem ver um programa dobrado ou legendado, como pode acontecer nos DVD, *Blu-ray*, internet ou na televisão digital disponibilizada por alguns países. Outras vias de investigação sugeridas são os processos de dobragem nos videojogos, com as suas peculiaridades, além das implicações sociológicas, ideológicas e económicas derivadas deste campo de acção. Para o investigador, os problemas de ajustes, sincronias e adaptações precisam de mais exames descritivos sobre as normas matriciais que operam na dobragem e variam nos diversos países dobradores. Também refere a necessidade de formação na escrita e tradução de guiões, sem esquecer o uso da dobragem como instrumento facilitador da aprendizagem de uma língua estrangeira, ou o caso dos *fandubs* (dobragem amadora ou feita profissionalmente, mas de forma gratuita), com as suas implicações ideológicas e a sua influência nas dobragens profissionais. Indica a carência de pesquisas ligadas ao *cultural turn*, a questões de género, conceitos de poder, ideologia, mecenato, poscolonialismo, identidade, *otredad*. Finalmente, relembra a aplicação de outros conceitos teóricos no campo da dobragem: a estrangeirização e a domesticação de Venuti, a desconstrução de Derrida, o *habitus* e a *doxa* de Bourdieu ou o conceito de *reescritura* de Lefevere, todos eles pouco aplicados à dobragem.

No prólogo ao número 4 da revista *MonTI* dedicado integralmente à TAV, Di Giovanni, Orero & Agost (2012) assinalam as linhas de investigação orientadas para estudos descritivos como objeto preferente do interesse académico, na primeira década do milénio. Com respeito às modalidades de tradução audiovisual mais investigadas, a legendagem e a dobragem continuam a ter o papel principal. Todavia, aos poucos, esta tendência está a mudar, porquanto o dinamismo inerente à disciplina e as modalidades emergentes assim o requerem: a audiolegendagem, o *respeaking*, a acessibilidade (a audiodescrição, os audioguias, a legendagem para surdos, etc.), a interpretação, a tradução de videojogos, a legendagem em

Por outro lado, neste momento (30 de agosto de 2016), a estação de televisão SIC está a emitir a série de aventuras e ficção histórica, de origem espanhola *Águila roja* (Écija, Nadal, Pozuelo, Cueto, 2009), em simultâneo, em dois dos seus canais. Na SIC (em canal aberto) é emitida em versão dobrada aos sábados e domingos de manhã. A SIC Radical (em canal fechado) exibe a versão original legendada, todos os dias no início da tarde.

espetáculos de teatro ou música, a tradução de bandas desenhadas, etc. No volume que apresentam incluem artigos sobre campos de estudo como a pragmática, o cognitivismo, a pesquisa com estudos *eye-tracking* e a investigação do cinema multilingue. As autoras salientam a propensão dos últimos anos a publicar trabalhos coletivos, edições especiais e revistas especializadas que incidem nas diversas modalidades e linhas de investigação, refletindo a constante evolução da área e uma observação multidisciplinar (Di Giovanni, Orero & Agost, 2012, p. 29).

3.2 Investigação em Tradução Audiovisual

Até há algum tempo, era usual ler nas introduções a pesquisas em TAV menções à falta de estudos nesta área (Gambier, 1996; Lambert & Delabastita, 1996), bem como ao desequilíbrio entre a escassa investigação e o considerável impacto social e económico dos produtos audiovisuais (Díaz-Cintas, 2003). Os fatores que contribuíam para a ausência de publicações relacionavam-se com a juventude da disciplina dos Estudos de Tradução e dos estudos sobre cinema e a comunicação, o escasso prestígio académico do labor do tradutor – mais ainda do tradutor audiovisual – e a pouca atenção despendida à TAV, considerada um processo de produção em massa e não uma atividade profissional ou artística (Chaume, 2003, 2004). Delabastita (1990) apontava o facto de as ciências sociais privilegiarem o prestígio cultural na escolha do objeto de estudo "rather than intrinsic interest" (p. 97). Alguns dos artigos iniciais sobre TAV foram escritos por profissionais da tradução e centram-se em problemáticas relacionadas com a prática da legendagem, as suas dificuldades e os constrangimentos. A atenção dos académicos surgirá em 1960, com a publicação do primeiro referente importante dedicado à tradução do cinema, o monográfico da revista FIT *Babel* (Mayoral, 2001).

O carácter marginal deu lugar a uma enorme vitalidade na investigação em TAV na última década. De tal modo que o contexto tem vindo a alterar-se até à atualidade, perante a necessidade que o mercado tem de profissionais dedicados a traduzir os produtos envolvidos no enorme fluxo de textos audiovisuais que circulam constantemente por todos os ecrãs, bem como a necessidade de formação dos profissionais e o aumento de jovens investigadores que veem na TAV uma

estimulante e prometedora área de investigação. Hoje em dia, dada a quantidade de bibliografia produzida em TAV, apresentar uma listagem exaustiva de todas as publicações, conferências internacionais organizadas, teses de doutoramento ou mestrado defendidas, comunicações em congressos e cursos profissionais, necessitaria de um tempo e um espaço próprios. Assim, em primeiro lugar, remetemos para as obras mais completas e exaustivas sobre a matéria da autoria de Mayoral (2001, 2002, 2005a e 2005b), Bartrina (2001, 2004), Díaz-Cintas (2003, 2007, 2004b), Chaume (2002; 2003, pp. 51−77; 2004, pp. 113−147 e 2013a) ou Gambier (2006, 2008). Este último expõe − ora cronologicamente, ora organizado por temáticas estudadas − os principais estudos realizados no campo da TAV. E, sem dúvida, remetemos para a base de dados BITRA e para o repertório bibliográfico *Translation Studies Bibliograflıy* (John Benjamins)[48], que recolhem uma atualizada bibliografia sobre a disciplina.

Estas publicações e estes autores integram a base a partir da qual trabalhos posteriores, especialmente as teses de doutoramento como as citadas a seguir, expõem uma boa parte das publicações sobre a matéria. Inevitavelmente as referências repetem-se, mas as compilações complementam-se porque sistematizam a informação de diferentes pontos de vista. De qualquer modo, num estudo destas caraterísticas torna-se árduo, senão impraticável, a recolha e classificação de todas as publicações[49].

Os trabalhos citados são as bases para pesquisas mais recentes incluídas em capítulos de teses de doutoramento, entre as quais destacamos os estudos de Martínez Sierra (2004, pp. 77-81), Martí Ferriol (2006, pp. 13-31), Cañuelo (2008, pp. 18-27), Sokoli (2011, pp. 5-11) e Martínez Garrido (2013, 25-34). A seguir apresentamos, cronologicamente e de forma sintética, o tratamento que sobre este ponto encontramos nalgumas das pesquisas mais recentes.

---

[48] Consulta em fevereiro 1, 2016 em https://www.benjamins.com/online/tsb/ e https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp?idioma=pt. Sobre BITRA, ver nota de rodapé n. 1.

[49] Devido à dispersão e à quantidade de artigos que difundem a investigação em TAV aplicada a numerosos âmbitos (museus, concertos, espetáculos, etc.) e ao surgimento de novas modalidades (especialmente ligadas à acessibilidade). Mas, principalmente, porque não faz parte dos nossos objetivos realizar uma recolha bibliográfica exaustiva.

Martínez Sierra (2004, 77-81), na secção dedicada à investigação em TAV, apresenta, sinteticamente, o trabalho de Chaume (2003 e 2004).

Martí Ferriol (2006, pp.13-30) descreve o "estado de la cuestión" relativamente à investigação em TAV, para tal revisa as publicações de Chaume (2004), Mayoral (2001), Bartrina (2001 e 2004) e Díaz-Cintas (2003).

Cañuelo (2008, 18-27) baseia a sua exposição nas propostas de Chaume (2004) e Mayoral (2001). Começa seguindo a primeira grande divisão estabelecida: a perspetiva da tradução como processo e como produto. A tradução como processo inclui estudos sobre a localização do texto audiovisual, estudos comunicativos e descritivos sobre o processo de tradução no âmbito profissional. Nas pesquisas sobre a TAV como produto, a atenção é focada em dois âmbitos: por um lado, no texto audiovisual como resultado da operação da passagem de um texto de um meio para outro, seria o caso de mudanças de teatro para cinema, literatura para cinema, etc. Por sua vez, a segunda perspetiva foca-se no impacto cultural da TAV nas culturas de chegada, ou seja, os estudos descritivos com base polissistémica. A autora comparte com Chaume (2004) a ideia de que as classificações não funcionam de maneira rígida, em compartimentos estanques, mas antes num *continuum,* pelo que a maioria de trabalhos participam de diversas abordagens. Cañuelo conclui referindo outros contributos, como são as publicações coletivas, as publicações de atas de congressos, as publicações periódicas e, dentro delas, os monográficos dedicados à TAV. Parece-nos importante sublinhar as referências finais da autora às temáticas que começam a ser tratadas, como as questões relativas à acessibilidade, os estudos de TAV e *corpora,* sobre a didática da modalidade ou a utilização da TAV como ferramenta no ensino das línguas estrangeiras.

Sokoli (2011, 5-11) começa por indicar a escassez de publicações sobre TAV até fins dos anos 90, incidindo na disparidade entre a parca investigação e a centralidade da tradução audiovisual, dada a sua presença nos meios de comunicação. Inicialmente, a escassa atenção académica decorria paralela aos limitados pontos de vista das publicações, que apresentavam perspetivas derivadas da prática profissional e estudavam aspetos como a sincronização, a fidelidade, a preferência por uma ou outra modalidade ou o debate entre partidários da dobragem ou da legendagem. Entre as primeiras investigações académicas destaca a obra de Fodor (1976), desde a Linguística, e a de d'Ydewalle (1985 e 1991), desde a

Psicologia experimental. Sokoli (2011) situa o auge da investigação em TAV quando finalmente a tradução começa a ser considerada uma disciplina autónoma e a TAV uma das suas modalidades. A partir da década de noventa, os avanços nos Estudos de Tradução darão os seus frutos na criação de departamentos de tradução, nas primeiras teses de doutoramento, nas primeiras publicações, nos primeiros congressos em TAV, etc. Porém, é a partir dos inícios do século XXI que se dá a verdadeira eclosão da tradução audiovisual no que diz respeito à área académica: teses de mestrado e doutoramento, congressos, publicações, unidades curriculares em licenciaturas, criação de programas de mestrado e de doutoramento, formação de grupos de pesquisa, etc. Para além dos importantes avanços na tecnologia e nos meios de comunicação que incidirão na divulgação dos produtos audiovisuais.

A demora e a falta inicial de pesquisas em TAV é explicada a partir do percurso dos ET e do seu desenvolvimento inicial, geralmente apresentado de acordo com a orientação linguística ou a proveniente dos estudos literários. Dado que o conceito de equivalência era um componente essencial para fixar o conceito de tradução – segundo as definições de Nida e Taber (1969) ou Koller (1979) –, Sokoli conclui que " (…) under such definitions dubbing and subtitling are bound to be seen as adaptations rather than translations, since they do not fulfill the specific requirements of aequivalence" (Sokoli, 2011 p. 7).

A partir da informação recolhida em BITRA, Martínez Garrido (2013, pp. 25-34) efetua um percurso cronológico pelos estudos sobre TAV, iniciados em 1932 com a publicação do artigo *Le dubbing* de Mandelstamm, na revista *Cinés*. A autora enumera destacadas obras publicadas em inglês e outras realizadas no Estado espanhol. Martínez Garrido (2013) apresenta as principais linhas de investigação por intermédio das reflexões de Chaume, Díaz-Cintas, Mayoral e Bartrina que as descrevem e as dividem em dois grandes grupos: estudos sobre o produto e estudos sobre o processo. Porém, observa que além da coincidência nesta primeira grande divisão, cada autor traça subdivisões diversas, com linhas de investigação sobre temáticas diferentes. A autora critica o modo como estes estudos são apresentados, pois não existem critérios que definam a linha de investigação seguida em cada um deles, o que faz com que o mesmo título possa surgir referido em diferentes linhas de investigação. Reconhecendo o valioso contributo destes autores na divulgação do assunto, Martínez Garrido conclui que o critério cronológico combinado com a

aproximação teórica usada acaba por ser mais útil, por ser mais claro. Nesta ótica, opta por expor a descrição de Díaz-Cintas (2003), que apresenta as publicações até 2003 organizados em três secções: os trabalhos guiados pela aproximação descritiva dos ET, os que combinam a perspetiva linguística e a cultural e, por fim, as investigações que reúnem os estudos sobre cinema e TAV.

Por último, numa recente dissertação dedicada à legendagem no teatro, Carrillo (2014, pp. 81−84) apresenta basicamente o trabalho de Chaume (2004).

CAPÍTULO 4 - A TRADUÇÃO (AUDIOVISUAL) COMO ATO DE COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL

Nos inícios da disciplina dos Estudos de Tradução, a tradução era principalmente descrita como um processo de transcodificação linguística que dava origem a um texto equivalente ao original, na língua de chegada. Mais tarde, a perspetiva foi mudando, dando lugar ao estudo da tradução a partir de aproximações textuais, da análise do discurso, da sociolinguística, dos estudos de comunicação, etc. O texto passou a ser o foco da atenção e as pesquisas sobre a tradução confluiram à volta das noções de cultura, textualidade, intenção comunicativa, tipologia textual, género, etc. (Schäffner, 2003)[50]. Desta forma, as abordagens linguísticas tradicionais dão lugar à investigação sobre as relações do texto com o contexto, a situação e a cultura. A partir da década de 90, com o *cultural turn*[51], a tradução passou a ser considerada como ato de comunicação intercultural. É nessa perspetiva que surge a figura do tradutor como mediador intercultural[52].

O nosso trabalho posiciona-se junto de propostas integradoras e interdisciplinares. Nestas orientações, os estudos de tradução estabelecem relações com outras disciplinas, designadamente com a linguística (especialmente com a semântica, a pragmática, a linguística contrastiva, a linguística de *corpus*, a linguística cognitiva, etc.), a literatura comparada, os estudos sobre a comunicação, os estudos fílmicos, a sociologia, etc. Neste posicionamento de encontro de disciplinas e de enfoques multidisciplinares situam-se teóricos como Snell-Hornby (2006, 2007), Hurtado (2001), Baker, Venuti (1995) ou Hatim & Mason (1997), Chaume & García de Toro (2010).

---

[50] Para um panorama mais completo, ver Schäffner (2003, pp. 83−86) e Snell-Hornby (2006).
[51] Snell-Hornby (2010) assume o conceito de "*turn*" como "a paradigmatic change, a marked "bend in the road" involving a distinct change in direction" (p. 366). O *turn* é dinâmico e só pode ser considerado como tal de forma retrospetiva. Assim, a autora considera o *globalization turn* e o *empirical turn* as duas tendências responsáveis por mudanças radicais na disciplina, durante a década de 90. Para este novo século, o *sociological turn* é o indicado como candidato mais provável.
[52] *Cf.* Martínez Sierra (2008, pp. 101−103), onde lista importantes contributos distribuídos em diversos trabalhos sobre tradução e a figura do tradutor como mediador intercultural: Mayoral *et al.* (1988), Hatim & Mason (1990), Toury (1995), Agost, (1999), Santamaría Guinot (2001), entre outros. Aos que podemos acrescentar os trabalhos de Santamaría Ciordia (2012), Witte (2008), Igareda (2011) ou Molina (2001).

De facto, dentro dos Estudos de Tradução são habituais os pontos de vista que estudam o conceito da tradução como um ato de comunicação intercultural, as possibilidades que oferece a cooperação interdisciplinar, as aproximações entre fatores culturais e discursivos, a dependência dos discursos do seu contexto mais imediato, do tempo e do espaço em que se originam, bem como a pesquisa sobre a receção (Snell-Hornby, 2007).

Como referimos (*cf.* § 1.1), Hurtado (2001) define a tradução como "un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada." (p. 41). Também Vidal Claramonte (1988) refere-se a esta atividade como um "acto de comunicación intercultural" (p. 8). Hatim & Mason (1997) veem a tradução enquanto "an act of communication which attempts to relay, across cultural and linguistic boundaries, another act of communication" (p. 1). Por sua vez, Toury (1995) sublinha as valências relativas à tradução como sendo uma atividade "which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level." (p. 56). Mayoral & Muñoz (1997) insistem em que "La traducción es comunicación intercultural" (p. 145). Martínez Sierra (2010) atenta para a característica de "an intercultural practice" (p. 115). Por ultimo, García González & García González (2014), numa publicação sobre a comunicação no século XXI, insistem na ideia de que traduzir é comunicar, logo a convergência entre tradução e comunicação no âmbito acadêmico é inevitável. Este breve percurso por distintas aproximações ao que os especialistas entendem por tradução corrobora o sentido do ato de traduzir como ato de comunicação intercultural.

O mesmo ponto de vista é sugerido desde a TAV. As palavras de Díaz-Cintas (2004b) assim o lembram "Translation is viewed as an intercultural rather than interlinguistic communication" (p. 63). O nosso estudo situa-se neste modo de entender a tradução, onde as noções de comunicação, interculturalidade e contexto representam três vértices incontornáveis.

Da estreita ligação entre tradução, comunicação e cultura deriva a ideia de que, em tradução, os conhecimentos culturais são tão relevantes como os linguísticos[53]. A citação de Katan (2009b, p. 3) confirma-o

> Translators have since been labelled (by academics) as "bi-cultural" (Vermeer 1978), as having "bi-cultural vision" (Hatim & Mason 1990), "experts in intercultural communication" (Holz-Mänttäri ([1984] in Gentzler 2001: 73) "cultural operators" (Hewson & Martin 1991), "cross-cultural specialists" (Snell-Hornby 1992) or "cultural mediators" (Katan 1996; 2004)

Ao assumir a tradução como ato de comunicação intercultural[54], inferimos que a competência cultural ocupa um espaço de destaque entre as competências do tradutor. Schäffner (2003) descreve-a, seguindo Witte (2000)[55], como segue:

> Translation-specific cultural competence is
> the ability to become aware of and check what is unconsciously known
> the ability of consciously learning something which is not yet known
> in both one's own and the other (foreign) culture, and
> the ability to relate both cultures to each other, to compare them
> with the aim of
> purposeful and situation-adequate reception and production of behavior
> for the needs of at least two interacting partners from two different cultures
> in order to achieve communication between these interacting partners
> (Witte, 2000, p. 163, citado por Schäffner, 2003, p. 93)

Ou seja, além dos conhecimentos enciclopédicos, a competência cultural compreende os valores, perceções, crenças, comportamentos e as suas representações textuais; para além da consciência e a competência para a comunicação intercultural (Kelly, 2007).

---

[53] *Cf.* Snell-Hornby (1988, 2006, 2010)).

[54] Sobre a matéria relativa à comunicação intercultural coexistem variados pontos de aproximação, dependendo da disciplina desde a qual se perspetiva. Katan (2009b) refere a antropologia, os estudos da comunicação, os negócios e o ensino de línguas estrangeiras. No âmbito do ensino de línguas estrangeiras, o documento elaborado pelo Conselho da Europa, o *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas (*QECRL*)*, considera a mediação como uma atividade linguística, ao mesmo nível que a receção, a produção e a interação (Conselho de Europa, 2002, p. 14). O Conselho de Europa reconhece a importância das atividades de mediação, apresentando esta atividade (nas formas da interpretação e da tradução) como meio para desenvolver a competência plurilingue e pluricultural.

[55] Reproduzimos a citação no formato original.

A investigadora, a fim de otimizar a comunicação entre culturas diferentes, insiste na abertura a nós mesmos e ao outro. Esta ótica diz respeito às diversas modalidades de tradução e atinge os diversos focos incluídos na disciplina, como a didática da tradução. Nessa linha de pensamento, em Carbonell (1997) lê-se: "En la didáctica de la traducción, la corrección de interferencias culturales habría de ser al menos tan importante como la corrección de las interferencias gramaticales." (p. 67). Ora, ao aprender a localizar e interpretar as marcas culturais que percorrem os textos, desenvolver-se-á a competência cultural, um dos elementos fundamentais da competência tradutora. De facto, Olalla & Hurtado (2014) reconhecem que quanto maior for a competência tradutora, mais referências culturais serão identificadas e traduzidas com maior aceitabilidade[56].

4.1 Cultura e tradução

Diferentes definições do conceito de cultura coexistem nas ciências sociais, nas humanidades, na sociologia, na antropologia, etc. A definição de cultura é vista como um espaço problemático[57], onde abunda a falta de consenso e onde inclusivamente é questionada a necessidade de definir um conceito tão polifacetado (Sales, 2004). Marco (2004) aponta a dificuldade de estabelecer uma tipologia exaustiva das técnicas de tradução dos referentes culturais, posto que estamos perante um conceito que é " (…) sens dubte, el més comprehensiu que es pot abordar al si no tan sols dels estudis sobre la traducció, sinó de la comunicació en general." (p. 142).

Sem pretender realizar uma incursão profunda neste complexo conceito, parece-nos adequado retratar uma panorâmica das perspetivas adotadas nas pesquisas situadas na área da tradução e da tradução audiovisual que nos sirvam de

[56] A aceitabilidade é entendida, seguindo o grupo PACTE (Procés d'Adquisició de la Competència Traductora i Avaluació), tanto em termos de eficácia comunicativa da tradução, relativamente ao significado do TO, como da função da tradução, vinculada com a encomenda de tradução, com as expectativas dos recetores e com as convenções da cultura de chegada (Olalla & Hurtado, 2014).
[57] *Cf*. Katan (2009a) "The first area of controversy is in the definition of culture itself. By 1952, Kroeber and Klockhohn had recorded 165 definitions, and today lobbies are still vying for authority over the meaning of 'one of the two or three most complicated words in the English language' (…)." (p. 74).

fio condutor neste trabalho, em cujo âmbito nos movemos quando falamos de tradução de elementos culturais (EC).

O panorama exposto por Sales (2004, p. 27) parece-nos ajustado ao contexto da nossa investigação quando declara que tudo o que diz respeito ao ser humano é cultura e comunicação, compreendendo tanto o que é material como o que é considerado artístico ou ideológico, inclusivamente as conceções de espaço e tempo. Isto acontece na medida em que "Las *otras* culturas coexisten cotidianamente en nuestras vidas, y el sentido de lo lejano y lo ajeno se ha relativizado" (Sales, 2004 p. 25, itálico no original). Numa perspectiva dinámica, considera a cultura como "un estado de transformación progresiva: se preservan las tradiciones, se adquieren nuevas costumbres." (Sales, 2004, p. 27). Assim, o aparente paradoxo e a simplicidade da ideia exprimida em: "ante todo la cultura es todo aquello con lo que nos identificamos y al mismo tiempo nos diferenciamos" (Sales, 2004, p. 20) dá conta da dificuldade de apresentar definições únicas, estáticas, fechadas e absolutas.

> (…) las culturas, como las identidades, no constituyen entes unitarios, cerrados o monolíticos sino que adoptan más alteridades de las que conscientemente excluyen. Así, la hibridez será el elemento constitutivo de la cultura, pues en realidad, y de diversas formas, todas las culturas están interrelacionadas entre sí. (Sales, 2004, p. 25)

A proposta de Witte (1992) partilha a conceição de cultura da teoria funcionalista, e, a partir da definição de Vermeer (1990), entende por cultura "(…) el conjunto de las normas y convenciones vigentes en una sociedad dada, así como todos los comportamientos a que éstas dan lugar, y los 'resultados' de tales comportamientos." (Witte, 1992, pp. 407−408). É interessante a ideia de que os conhecimentos sobre a cultura alheia estão condicionados pelos conhecimentos da cultura própria, porque é através da cultura própria, na qual o indivíduo é "enculturado/socializado", que interpreta a cultura do outro. Esta ideia relaciona-se com o pensamento atrás exposto sobre a biculturalidade dos tradutores, que implica ter competência comparativa entre as culturas envolvidas, bem como capacidade de as interrelacionar. Ou seja, o tradutor detém o que Witte (1992) denomina de conhecimento consciente, que acarreta saber o que uns pensam dos outros, a imagem que cada um tem de si próprio e a ideia que cada um tem de como é visto

pelo outro. Isto porque a imagem que se tem de uma outra cultura, não corresponderá necessariamente à imagem que ela tem de si mesma. Deste modo, "Lo importante es que esta imagen preconcebida repercute de hecho en el contacto intercultural. Las expectativas, la postura y la conducta de las personas frente a la otra cultura se ven influidas por las ideas que de ella se tienen de antemano (…). (Witte, 1992, p. 407). Esta ideia implica a consciência e o entendimento por parte do tradutor, tanto dos EC que traduz como das expectativas dos recetores.

O conceito de *linguacultura* (*languaculture*) sugerido por Agar (2006) frisa a indissociabilidade e a imbricação da língua e da cultura: "is a concept (…) to remind readers that actually using a language involves all manner of background knowledge and local information in addition to grammar and vocabulary." (p. 2). A *linguacultura* caracteriza-se por ser um conceito dinâmico, relacional e plural, definido em função dessas três caraterísticas, de modo que cada cultura seja entendida em função da outra com a qual entra em contato:

> The two concepts [language and culture] have to change *together*. Language, in all its varieties, in all the ways it appears in everyday life, builds a world of meaning. When you run into different meanings, when you become aware of your own and work to build a bridge to others, "**culture" is what you're up to**. Language fills the spaces between us with sound; culture forges the human connection through them. Culture is in language, and language is loaded with culture. (Agar, 1996, p. 28; sublinhado no original)

A estreita relação entre língua e cultura está também presente noutros autores. Newmark (1988), por exemplo, define-a como "the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression." (p. 94).

A complexidade da tarefa de definir o conceito de cultura deriva de ser um termo com uma aplicação muito ampla, e ao qual lhe são atribuídos uma infinidade de sentidos nos mais variados contextos. Como o próprio Martínez Sierra (2008) comenta, "el concepto de cultura es algo así como un cajón de sastre en el que prácticamente todo cabe, si bien dicho cajón no ha de usarse de forma irresponsable o con falta de rigor" (p. 90)

Finalmente, seguindo Martínez Sierra (2008), reproduzimos a definição de cultura de Samovar & Porter (1997). Uma proposta situada no âmbito antropológico

que dá conta da diversidade e complexidade de aspetos contidos no conceito de cultura.

> the deposit of knowledge, experience, beliefs, values, attitudes, meanings, hierarchies, religion, notions of time, roles, spatial relations, concepts of the universe, and material objects and possessions acquired by a group of people in the course of generations through individual and group striving. (Samovar & Porter, 1997, pp. 12−13, citado por Martínez Sierra, 2008, p. 90)

4.2 A tradução dos elementos culturais (EC)

Os textos são indissociáveis dos contextos em que se originam, pelo que todo texto comporta uma série de códigos relativos aos costumes, aos modos de se relacionar socialmente, às normas linguísticas e estéticas, etc. da sociedade onde nascem. Nessa medida, as diferenças culturais a as diferenças entre os sistemas linguísticos colocam problemas de tradução (Tomaszkiewicz, 2001).

Os filmes, como quaisquer outros textos, encontram-se ancorados no contexto sociocultural específico onde se originam. O contexto é veiculado pelas imagens e os sons, mas também pela maneira de proceder das personagens, pelo seu comportamento e o uso linguístico. Estes elementos, no seu conjunto, encaminham para uma série de características culturais e remetem para um espaço geográfico, social e cultural concreto conhecido pelo recetor original. Sem dúvida, a tradução da expressão das diferenças culturais transportadas pela língua, bem como a tradução dos elementos culturais próprios de cada cultura, tornam-se um desafio para o tradutor audiovisual, que terá de facilitar a transferência dos EC para um novo contexto linguístico e cultural, de modo a que o recetor do TT consiga, tanto quanto possível, aceder à informação como se se tratasse do espectador original. Em cinema, como na literatura ou noutras manifestações artísticas, os EC são significativos e reveladores, a sua presença não é desprovida de significado. O autor confere-lhes significados e objetivos a cumprir, como a caracterização das personagens, a ancoragem espacial e temporal, etc.. Em consequência, o seu tratamento não pode ser negligenciado ou subestimado durante o processo de legendagem.

Partimos do pressuposto de que o cinema é, além de uma poderosa indústria, um facto de cultura, que contém uma potente carga cultural e concretiza ele próprio

na perfeição o papel de mediador entre culturas. Com efeito, o cinema permite difundir e expor, ainda que de forma ficcionada, multitude de aspetos culturais, fazendo-o de forma lúdica e contextualizada. Assim, numa perspetiva positiva, contribuirá para uma maior eficácia da difusão cultural e do conhecimento do outro, mas também, no sentido mais negativo, poderá contribuir para o imperialismo cultural e o desaparecimento de culturas minorizadas. Como exemplo, basta observar o conhecimento que grande parte da população tem de muitos aspetos da cultura norte-americana. Estes elementos estão disseminados na(s) nossa(s) cultura(s) europeia(s), independentemente de se relacionarem com características linguísticas – através dos decalques ou dos empréstimos linguísticos – ou com modos de vida, como a organização e a distribuição no espaço urbano das habitações, os horários laborais, os hábitos de alimentação ou as formas de interagir, etc. Consideramos que o visionamento de filmes pode ajudar a conhecer o outro, sendo um reforço notável no processo do ensino/aprendizagem de uma língua/cultura estrangeira; principalmente quando se trata de visionar filmes legendados ou na língua original. Graças à linguagem icónica do cinema e de outros produtos audiovisuais, a carga cultural está contida tanto na palavra como na imagem, e é através destes meios que se comunica e se recebe. A tradução no meio audiovisual é influída por todos os sistemas de significação veiculados pela imagem, ainda que o tradutor apenas trabalhe a palavra.

Desde sempre, a pesquisa à volta da tradução das referências culturais tem sido um assunto posto em foco. Seja em forma de artigos ou de comunicações em encontros científicos, seja em dissertações de mestrado, teses de doutoramento ou em projetos assumidos por grupos de investigação. Apesar da proliferação de trabalhos, consideramos que a área não se esgota, sobretudo no caso da Tradução Audiovisual e no caso da combinação linguística visada. É importante não perder de vista que a TAV é uma das modalidades mais dinâmicas, na medida em que se encontra sujeita à constante evolução de variados fatores que a afetam direta ou indiretamente, como são: as mudanças tecnológicas, os câmbios dos gostos do público recetor, das distribuidoras ou dos canais de difusão, os novos formatos, o variado leque de combinações linguísticas que afetam um único produto audiovisual, ou as diferentes modalidades de TAV.

Hurtado (2001) situa em Nida (1945)[58] o começo da observação da problemática da tradução das diferenças culturais[59]. Desde então, as propostas e as catalogações apresentadas têm sido variadas[60], e a mesma variação afeta à diversidade terminológica utilizada para nomear tais elementos. A título de exemplo, apresentamos uma amostra da variedade léxica: Vinay & Darbelnet (1958) chamam-nos de *gap* ou *lacunae*; Nida (1964), sob o nome genérico de *terms,* engloba outras denominações como *terms which identify culturally different objects*, *terms which identify cultural specialties, cultural features, foreign associations* ou *foreign objects*; Nord**,** Vlakhov & Florin (1970) usam o termo *realia*[61]; Newmark (1988) opta por *cultural terms* e *cultural words;* Vermeer (1983) e Nord (1997) falam em *culturemas*; Agar (1996) refere-se a esta problemática com a expressão *rich points*[62]*;* Franco Aixelá (1996b) opta por *culture-specific items*; Agost (1999) designa-os de *elementos culturales*; Santamaría Guinot (2001) e Marco (2002) preferem usar *referentes culturales*; Pedersen (2007) refere-se a eles como *extralinguistic cultur-bound reference*, proposta também seguida por Gottlieb (2009*);* finalmente, Ramière (2010) opta por *culturally bound references.* Como se observa na relação *supra*, é evidente a dispersão na nomenclatura utilizada ao abordar a problemática da tradução de elementos culturais.

Em geral, as definições relativas aos elementos culturais (EC) associam-se ora aos referentes culturais entendidos como objetos, ora às referências culturais no seu valor de signos. Contudo, mesmo usados sem partir de uma definição previamente elaborada e aceite trata-se de um conceito prático e operacional (Mayoral, 1999/2000).

---

[58] O trabalho intitulava-se "Linguistics and Ethnology in Translation Problems".
[59] Mayoral (1999/2000) remonta o estudo da tradução das referências culturais aos trabalhos de Fiódorov, em 1953.
[60] Para uma lista mais extensa da terminologia aplicada, *cf.* Martínez Garrido (2013, pp. 71-72).
[61] Como sublinha Leppihalme (2011), "In Translation Studies, the term realia is used to refer to concepts which are found in a given source culture but not in a given target culture." (p. 128).
[62] Sobre os *rich points,* Agar (1996, p. 5) expõe: "All we can know at first is that something we didn't understand caught our attention. It signaled a difference between us and what was going on at that moment. But then we need to compare and contrast across people and situations, *chase* the rich point, as I like to say."

Para efeitos práticos e operativos, optamos por usar a expressão Elemento Cultural (EC)[63] para referirmo-nos a elementos vinculados a lugares, hábitos, história, modos de vida, produtos, etc., com um valor específico numa cultura concreta que, quando são transpostos para uma outra cultura, podem originar problemas de tradução, seja porque não existem, seja porque têm um valor diferente na cultura de chegada. A escolha da designação e da aceção obedece, por um lado, à necessidade de clareza. Por outro, dada a natureza descritiva da investigação, pretendemos evitar que a adoção de uma perspetiva limitada coarte a seleção de EC que, no momento da aplicação prática, consideremos de interesse para a investigação.

4.2.1 Definições de elementos culturais no âmbito da TAV

Ao longo da bibliografia consultada sobre a tradução dos EC, os autores que abordam o assunto nem sempre definem o que é que entendem por EC. Possivelmente, a dificuldade de definir o que é um elemento cultural reside no facto de que numa língua, quase tudo é cultura, inclusive a própria língua (Franco, 1996, pp. 56−57). Neste ponto, iremos apresentar algumas das aceções elaboradas dentro do campo de estudo da TAV[64], em cujo âmbito a problemática tem sido amplamente abordada. A seguir, apresentamos e comentamos os contributos de Agost (1999), Díaz-Cintas & Remael (2007), Pedersen (2005), Santamaría Guinot (2010) e Ramière (2010).

Numa das primeiras publicações dedicadas à TAV, especificamente à tradução da dobragem, Agost (1999) refere-se genericamente aos EC como sendo "todos los elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia" (p. 99). Dentro destes componentes individualiza os aspetos relativos à história, à arte e aos costumes, às personagens conhecidas, à gastronomia, às instituições, à música, à literatura, etc. e indica a importância da contextualização dos EC, numa sociedade e numa época determinadas. Na tradução

[63] A expressão é usada por Martínez Garrido (2013), que recorda a usada por Franco (1996b) *culture-specific items*.
[64] Sobre a mesma problemática vinculada à tradução em geral, veja-se Martínez Garrido (2013), Molina (2001), Forteza (2010), Franco (1996a), entre outros.

dos EC, as soluções adotadas pelos tradutores irão depender da sua relevância dentro do texto, da sua compreensão graças ao contexto e do facto de serem ou não partilhados pelas culturas de origem (CO) e de chegada (CC). Como técnicas de tradução para a dobragem dos EC indica a *adaptação cultural*, a *tradução explicativa*, a *supressão* e a *não tradução.*

Para Díaz-Cintas & Remael (2007), os *Culture-bound terms* dizem respeito às referências extralinguísticas ligadas à cultura, à geografia e à história de um país que colocam sérios desafios na tradução, tornando-se particularmente problemáticos quando são desconhecidos na cultura de chegada ou quando na CC não existe um EC com valor próximo ao da CO[65].

O artigo de Pedersen (2005) para a legendagem, contempla o estudo dos *Culture-bound Reference*[66] como reveladores das normas subjacentes no campo de ação dos *Descriptive Translation Studies* de Toury (1995). Pedersen (2005) limita[67] o seu modelo aos EC extralinguísticos dos quais fazem parte as referências a lugares, hábitos, instituições, comidas, etc. específicos de uma cultura concreta, que podem ser desconhecidos mesmo conhecendo a língua em questão (Pedersen, 2011, p. 3). Os ECR são definidos como

> as reference that is attempted by means of any cultural linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process. The referent of the said expression may prototypically be assumed to be identifiable to relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience. (Pedersen, 2011, p. 43)

Santamaría Guinot (2010), com o foco na legendagem, aborda a problemática numa perspetiva cognitiva. A autora considera os referentes culturais como sendo um elemento de caracterização das personagens da ficção, de modo que através da sua tradução o espectador do texto de chegada (TC) conseguirá

---

[65] Nestes casos, Díaz-Cintas & Remael (2007) referem o termo *vazios referenciais* utilizado por Rabadán (1991).

[66] Mais tarde, em Pedersen (2011, pp. 50−51) passa a designá-los de *Extralinguistic Cultural References*, por considerar o termo menos restritivo

[67] Pedersen explicita a não inclusão de EC relativos à expressão linguística "intralinguistic culture-bound references, such as idioms, proverbs, slang and dialects are not included in this model" (Pedersen, 2011, p. 2).

associar as personagens a um contexto sociocultural determinado. Partindo de uma ótica funcionalista e da definição da noção de culturema como **"**A social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compare with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X." (Nord, 1997, p. 34), Santamaría Guinot (2010) delimita o termo *referente cultural* como segue:

> The term *cultural referents* will be therefore used to refer specifically to those culturemes or cultural references which are objects (…) and which have a distinctive cultural capital, within the society as a whole, and which are capable of influencing the expressive value which we assign to the individuals who are associated with them." (p. 517)

Por último, a proposta de Ramière (2010)[68] distingue-se das anteriores por explicitar a inclusão de aspetos verbais e não-verbais. As *culturally bound references* são abordadas como sendo um conceito relativo, subjetivo e dinâmico. No caso do cinema, dizem respeito a referências verbais e não-verbais cuja tradução pode ser complexa pelo facto de pertencer a um contexto sociocultural determinado. O problema, ou como a autora o designa, o "*moment of resistence",* acontece quando o referente não existe na CC, ou quando as duas culturas não partilham conotações semelhantes em relação ao mesmo elemento cultural. Estas reflexões sugerem sempre a consideração de contextos específicos que delimitem a apreciação de cada referente e cada situação, ou seja: o par de línguas/culturas consideradas e o espaço e o tempo demarcados. A académica parte da seguinte definição:

> CRs will be defined as a *relative, subjective* and *dynamic* concept: in film, culture specific references are the verbal and non-verbal (both visual and acoustic) signs which *constitute a problem* for cross-cultural transfer because they refer to objects or concepts which are specific to the original sociocultural context - i.e. which, at the time of distribution, do not exist or

[68] Ramière (2006), num trabalho anterior, a partir do estudo da tradução de EC de filmes franceses legendados e dobrados para inglês, pretende esclarecer se o estendido modelo construído a partir das noções de *estrangeirização* e *domesticação* de Venuti pode descrever adequadamente os problemas culturais identificados no seu *corpus* de trabalho, na TAV em geral.

> deviate significantly in their connotational values from similar objects and concepts in the target cultural context(s) considered. (Ramière, 2010, p. 101)

O projeto inicial desta tese passava também por considerar a análise dos problemas de tradução surgidos a partir de EC linguísticos. Porém, rapidamente nos apercebemos da excessiva dimensão[69] da pesquisa e optamos por excluir os comportamentos linguísticos. Com efeito, tendo como ponto de partida as categorias de Molina[70] (2001, pp. 97−98) focalizamo-nos nos EC relativos ao meio natural (ecologia, topónimos, lugares etc.); ao património cultural (que inclui manifestações artísticas como a música, o cinema ou a literatura); à história, etc. e à cultura social (que inclui hábitos, convenções, festividades, etc.) que fazem parte da CO dos textos fílmicos analisados e que o espectador relaciona com ela (*cf.* Tabela 19).

Assim, nesta investigação, entendemos por EC os elementos linguisticamente não transparentes referidos a diferentes âmbitos, cuja interpretação não se deduz diretamente do seu significado de dicionário, mas sim do seu significado enciclopédico. Isto é, do conjunto de conhecimentos que compartilham os membros de uma determinada comunidade humana, que não coincide, necessariamente, com o conjunto de pessoas que falam uma determinada língua. Como indicamos (*cf.* § 4.2), na expressão EC incluímos elementos extralinguísticos vinculados à geografia, hábitos, história, modos de vida, produtos, etc., com um valor específico numa cultura concreta que, quando são transpostos para uma outra podem originar problemas de tradução, seja porque não existem na CC, seja porque lhe podem ser associadas conotações diferentes nas duas culturas.

---

[69] A redução do *corpus* teria viabilizado esta opção. Em contrapartida, os resultados obtidos teriam menor expressão como normas ou tendências.

[70] Molina (2001), na análise da tradução de EC do romance *Cien años de soledad* para árabe,estabelece a sua classificação de âmbitos culturais à volta de quatro âmbitos:

1. Meio natural: flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, ventos, paisagens, topónimos.
2. Património cultural: personagens (reais ou fictícios), factos históricos, religião, festividades, crenças populares, folclore, obras e monumentos, lugares conhecidos, nomes próprios, objetos, instrumentos musicais, urbanismo, meios de transporte, etc.
3. Cultura social:
   - Convenções e hábitos sociais: formas de tratamento e cortesia, modo de comer, de vestir, de falar, valores, cumprimentos, gestos, distância entre interlocutores, etc.
   - Organização social: sistemas políticos, legais, educativos, profissões, moedas etc.
4. Cultura linguística: provérbios ou ditados, frases feitas, metáforas generalizadas, associações simbólicas, interjeições, blasfémias, insultos, etc.

Observamos os EC na sua dimensão dinâmica e contextual, dado que enquadramos a sua identificação e análise num par de línguas concretas, no contexto de situação específico em que acontecem e num período temporal determinado. Além do mais, pertencem a textos e traduções reais, pelo que o exame dos textos proporciona pistas sobre o modo de agir dos tradutores perante situações reais e concretas.

Nesse sentido, o *corpus* formado pelos sete filmes de Pedro Almodóvar contém muitos EC específicos da cultura de origem e de terceiras culturas, cuja função é caracterizar situações e personagens e contribuir para a ancoragem espacial e cultural. Perante o repto que significa traduzi-los para um outro universo social e cultural, os tradutores procuram técnicas para os transpor, de forma natural, sem perder o valor e a função.

Não pode ser esquecida a consideração de que, devido à globalização, a reflexão sobre a tradução dos EC em TAV não pode obviar aspetos diacrónicos. Os meios informáticos, principalmente, são os grandes responsáveis pela facilidade com que o consumidor atual tem rápido acesso à informação e, portanto, a conhecer aspetos de outras culturas. Mas também a facilidade e disponibilidade com que as pessoas viajam atualmente leva-as a acumular conhecimentos sobre novos EC. Isto faz do espectador atual um público bastante diferente do espectador de há dez ou vinte anos, por exemplo.

4.2.2 Catalogação temática dos elementos culturais

Dentro dos estudos sobre a tradução de EC, os modelos construídos por Nida (1945) e Newmark (1988) continuam a ser inicialmente referidos para estabelecer a classificação das tipologias de EC.

Nida (1945)[71], numa proposta concisa, destaca cinco âmbitos suscetíveis de criar problemas de tradução: as diferenças na ecologia, na cultura material, na cultura social, na cultura religiosa e na cultura linguística.

[71] Citado por Hurtado (2001) e Molina (2001), ambas seguem a edição de Nida (1975, pp. 66−78).

Por seu turno, Newmark (1998), dentro do que designa como *foreing cultural words* e adaptando a classificação de Nida, distingue entre os seguintes grupos:

1. Ecologia: referido a fenómenos da natureza: flora, fauna, ventos, serras;
2. Cultura material: que diz respeito a artefactos próprios de uma comunidade: inclui todo o relativo a roupa, comida, vivendas, meios de transporte, etc.;
3. Cultura social: que abrange o âmbito laboral e de lazer;
4. Organizações, instituições, ideias, atividades: relacionado com a política, a sociedade, as leis, a religião, etc.;
5. Costumes e gestos.

Este último aspeto parece-nos interessante, uma vez que no estudo de culturas vizinhas, por vezes são esquecidas as diferenças de hábitos simples e quotidianos. Por exemplo, a cultura do café e as diferenças entre os rituais e os momentos para o seu consumo, ou o conteúdo das diferentes refeições que se realizam ao longo do dia (em particular o lanche da manhã e da tarde ou a ceia), etc. Além do mais, os conteúdos audiovisuais permitem mostrar e captar diferenças culturais vinculadas ao uso de gestos, de convenções sociais sobre distância física em distintos contextos de interação, de formas e frequência no momento de cumprimentar, etc. Aspetos, que não são traduzíveis por palavras, mas que podem interagir com a tradução.

Nos trabalhos dedicados ao tratamento da tradução de EC em textos audiovisuais, destacamos os contributos de Santamaría Guinot (2001), Díaz-Cintas & Remael (2007) Pedersen (2011), Martínez Garrido (2013) para a modalidade de legendagem e Ranzato (2013) para dobragem. A seguir, apresentamos sinteticamente as sugestões mais relevantes para o nosso estudo.

De modo a classificar o material contido no *corpus*, Santamaría Guinot (2001, p. 288) organiza os elementos culturais – a partir da classificação de Newmark – em seis categorias (*Ecologia, Història, Estructura social, Institucions culturals, Univers social* e *Cultura material*), subdividas em diversas subcategorias. Admite certo grau de arbitrariedade na catalogação, sendo que determinados EC

poderiam estar incluídos num grupo diferente ou um mesmo elemento poderia estar em mais do que uma categoria, pois tem associados mais do que um valor referencial. A profusão e minuciosidade da tabela obedece ao objetivo proposto para a sua análise, focado em determinar as interpretações que os recetores constroem das personagens das obras fílmicas, a partir da tradução dos culturemas que os autores associam a cada um deles.

1- Ecologia
   - Geografia, topografia
   - Meteorologia
   - Biologia
   - Ésser humà
2- Història
   - Edifícis
   - Esdeveniments
   - Personalitats
3- Estructura social
   - Traball
   - Organització social
   - Política
4- Institucions culturals
   - Belles arts
   - Art
   - Religió
   - Educació
   - Mitjans de comunicació
5- Univers social
   - Condicions socials
   - Geografia cultural
   - Transport
6- Cultura material
   - Alimentació
   - Indumentària
   - Cosmètica, perruqueria
   - Lleure
   - Objetes materials
   - Tecnologia

(Santamaría Guinot, 2001, p. 288; adaptação nossa)

O catálogo de Pedersen (2011, pp. 59−60) é construído com base no material reunido no *Scandinavian Subtitles Corpus*, composto por cem textos audiovisuais

− em formato de filme e de episódios de séries de televisão −, de língua original inglesa, traduzidos para dinamarquês, norueguês e sueco. O autor esclarece que o modelo não é exaustivo, apenas traduz uma relação dos domínios mais comuns encontrados no *corpus*, e, por conseguinte, representativos dos documentos audiovisuais. Chama a atenção que tenha dedicado um campo à literatura, mas não inclui referências a outras manifestações artísticas, bem como a indefinição do último campo (*other*). Pedersen elenca os elementos culturais como se segue:

1. Weights and measures;
2. Proper names, subvidided into
    i. Personal names
    ii. Geographic names
    iii. Institutional names
    iv. Brand names
3. Professional titles
4. Food and beverages
5. Literature
6. Government
7. Entertainment
8. Education
9. Sports 86
10. Currency
11. Technical material
12. Other.

(Pedersen, 2011, pp. 59−60)

Díaz-Cintas & Remael (2007, p. 201) admitem a existência de pluralidade de alternativas na sistematização das referências culturais extralinguísticas, bem como a maior utilidade de umas ou outras, dependendo da análise a fazer. Expõem uma classificação de EC pormenorizada e com exemplos concretos oriundos de diversas culturas.

1. Geographical references
    - Objects from physical geography: savannah, mistral, tornado.
    - Geographical objects: downs, plaza mayor.
    - Endemic animal and plant species: sequoia, zebra.
2. Ethnographic references
    - Objects from daily life: tapas, trattoria, igloo.
    - References to work: farmer, gaucho, machete, ranch.
    - References to art and culture: blues, Thanksgiving, Romeo and Juliet.

- References to descent: gringo, Cockney, Parisienne.
- Measures: inch, ounce, euro, pound.

3. Socio-political references
    - References to administrative or territorial units: county, bidonville, state.
    - References to institutions and functions: Reichstag, sheriff, congress.
    - References to socio-cultural life: Ku Klux Klan, Prohibition, landed gentry.
    - References to military institutions and objects: Feldwebel, marines, Smith & Wesson

(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 201)

Em geral, nas tipologias desenhadas transparece a herança de Newmark. Algumas são mais detalhadas do que outras, visto que a sua elaboração persegue examinar um material concreto com características próprias. Além disso, as investigações atingem sistemas culturais e linguísticos diferentes. De facto, o pensamento de Sapir (1949) sobre a conexão entre vocabulário e cultura e sobre o modo em que o léxico veicula a idiossincrasia cultural das comunidades, encontra-se nas entrelinhas da construção das classificações. Ao longo da bibliografia consultada, são comuns os comentários sobre a dificuldade em elaborar um modelo de tipologia perfeita ou ideal, sem sobreposições entre categorias e que possa ser aplicada, com sucesso, em investigações diferentes.

4.3 Técnicas de tradução dos elementos culturais

Em várias ocasiões referimos a existência de uma disparidade terminológica em diversos aspetos e problemáticas concretas dos Estudos de Tradução. Deparamo-nos com a mesma situação no uso do termo *estratégia* de tradução que, além de ser usado com diversos sentidos " it also seems to be in competition with a dozen other terms (in English): procedures, techniques, operations, changes, shifts, methods, replacements, etc." (Gambier, 2010, p. 412). Hurtado (2001, pp. 264−265) apresenta uma reflexão análoga ao concluir que existe falta de consenso terminológico, conceitual e classificatório à volta da noção de *técnica de*

tradução[72], que uns autores denominam procedimentos e outros, estratégias. Hurtado (2001), como Marco (2004) consideram o conceito de *técnica de tradução* uma noção central.

A partir de um enfoque dinâmico, discursivo e funcional, as técnicas de tradução dizem respeito ao resultado, respondem a opções dos tradutores e a sua validade decorrerá de questões diversas derivadas do contexto, da finalidade da tradução, das características dos recetores e as suas expectativas, do género do texto, da modalidade de tradução, etc. (Hurtado, 2001; Molina & Hurtado, 2002). Iremos retomar estes pontos na secção § 4.3.2, onde são abordados os fatores que influenciam a escolha das técnicas de tradução dos EC.

Sem pretender entrar em disputas terminológicas, optamos pela definição de técnica de Molina e Hurtado (2002, p. 509), que consideramos ajustada para a nossa investigação. As autoras explicam a técnica de tradução como sendo:

> procedures to analyse and classify how translation equivalence[73] works. They have five basic characteristics:
> 1) They affect the result of the translation
> 2) They are classified by comparison with the original
> 3) They affect micro-units of text
> 4) They are by nature discursive and contextual
> 5) They are functional

A partir desta caracterização, as técnicas apenas podem ser consideradas corretas ou incorretas dentro do contexto em que são aplicadas (Olalla & Hurtado, 2014).

Hurtado (2001)[74] sugere ter em linha de conta uma relação com dezoito técnicas de tradução de EC. Deste modo pretende, unificando critérios, dar cabida

[72] Previamente, Hurtado (2001), com base nos trabalhos de Molina (1998 e 2001), apresenta as propostas clássicas da autoria de Vinay & Darbelnet (1958), Nida (1964), Vázquez Ayora (1977), Delisle (1993) e Newmark (1988).

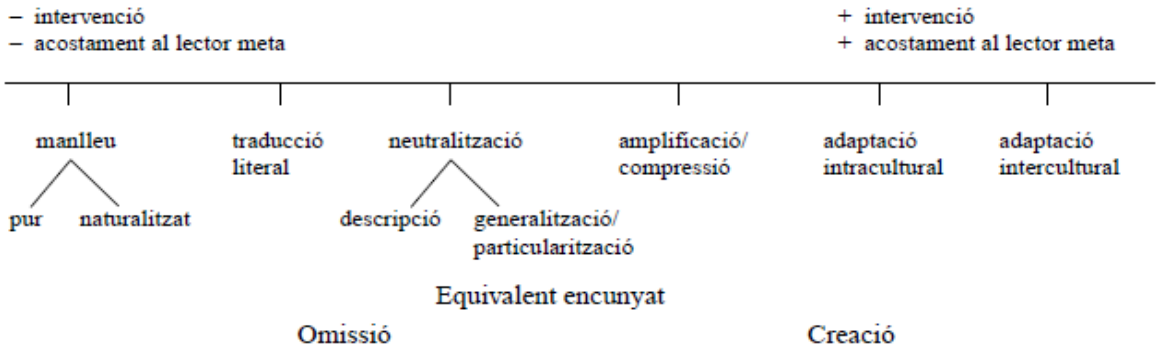
[73] Como em Marco (2004), independentemente do termo 'equivalência' usado na definição resultar controverso, o conceito de técnica serve para designar o tipo de relação identificada entre um fragmento do TO e o fragmento correspondente do TT. Marti Ferriol (2006, p. 81) reflexiona sobre estas mesmas considerações.

[74] Esta proposta coincide com a apresentada por Molina (2001). A diferença radica em que Molina emprega o termo *reducción* quando Hurtado (2001) se refere a *omisión*. Porém, as descrições coincidem. *Cf.* Sobre a noção de técnica de tradução Molina & Hurtado (2002).

às principais possibilidades, para tal contempla os contributos de autores precedentes:

- Adaptación. Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora. (…).
- Ampliación lingüística. Se añaden elementos lingüísticos; (…).
- Amplificación. Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: (…).
- Calco. Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural. (…).
- Compensación. Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original. (…).
- Compresión lingüística. Se sintetizan elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente usado en interpretación simultánea y en subtitulación (…).
- Creación discursiva. Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. (…)
- Descripción. Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función. (…).
- Elisión. No se formulan elementos de información presentes en el texto original.
- Equivalente acuñado. Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.
- Generalización. Se utiliza un término más general o neutro. (…).
- Modulación. Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural. (…).
- Particularización. Se utiliza un término más preciso o concreto. (…).
- Préstamo. Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (…) o naturalizado (…).
- Sustitución. (lingüística, paralingüística) se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa. (…).
- Traducción literal. Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión; (…).
- Transposición. Se cambia la categoría gramatical. (…).
- Variación. Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc. (…). (Hurtado, 2001, pp. 269−271)

Marco (2004), na mesma orientação que Hurtado (2001), entende a técnica como uma solução tradutora útil para designar as relações existentes entre um segmento do TO e o seu correspondente no TT. A sua principal objeção às classificações de técnicas baseadas em categorias discretas é a falta de critérios regulares. Assim, a partir da tipologia de Newmark, desenha a sua proposta pensada para a tradução das referências culturais[75] em forma de *continuum*. No *continuum*, as técnicas surgem de acordo com a distância relativamente a dois critérios que ocupam os extremos: o grau de intervenção do tradutor e a maior ou menor aproximação ao recetor. São mencionados mais dois critérios com relevância no estabelecimento de uma tipologia das técnicas de tradução indicadas: o grau de *culturicitat*[76] e a quantidade de informação contida na solução tradutora, quando comparada com o EC original. Isto porque os marcadores culturais, nos textos com pendor estético, são uma marca de estilo do autor, proporcionam expressividade e caracterizam as personagens, ou seja, tendem a ser funcionalmente relevantes, quer do ponto de vista do significado, quer da função expressiva ou estética. Relativamente à quantidade de informação, o tradutor irá tomar decisões de acordo com as necessidades informativas do recetor ideal do TT, que serão diferentes do espectador do TO (Marco, 2004, p. 139).



[75] Em Marco (2002, pp. 208−214) são apresentadas as propostas de classificação de técnicas dos autores mais 'clássicos'. *Cf*. os comentários às propostas de Newmark (1988), Florin (1993), Hervey, Higgins e Haywood (1995), Katan (1999) e Mayoral (1999/2000).

[76] Marco (2004) usa o neologismo para exprimir a ideia de que a solução de tradução encontrada pode ou não ser um elemento cultural.

Figura 6 - Técnicas de tradução de referentes e *continuum* da intervenção do tradutor (Marco, 2004, p. 138)

Finalmente, Leppihalme (2011) introduz uma dimensão interessante que complementa o quadro de Marco ao distinguir entre a perspetiva macro e a micro. Na ótica macro, umas estratégias encaixam na estrangeirização, enquanto outras na domesticação. Genericamente, este posicionamento coincide com os extremos do *continuum* que Marco (2004) situava na equação formada, simultaneamente, por uma maior ou menor aproximação ao recetor final e a maior ou menor intervenção do tradutor. Na perspetiva micro, com base numa publicação anterior, menciona as seguintes técnicas, cujo objetivo é "that the list could be used by students examining translatorial practices for their theses." (p. 129):

> (1) direct transfer of the source-text word except for possibly some minor change like slightly altered spelling, italics or the like: *assegai*, *brioche*. Personal and geographical proper names are usually transferred directly (*Bill Gates, Madrid*) but for some names, language cultures have conventional assimilated or translated forms (…);
> (2) calque, or a word-for-word translation resulting in a target-language neologism (…);
> (3) cultural adaptation, where a cultural analogue is substituted for the original realia item, often in translations for children or to avoid a culturally sensitive reference: a target culture that frowns on drinking alcohol may substitute *lemonade* for *beer*;
> (4) superordinate term: the target-language word for 'biscuit' replacing source-text *Oreo*;
> (5) explicitation, where implicit elements of the realia are made explicit in the text itself (…);
> (6) addition of a text-external (paratextual) explanation, as in a footnote or glossary; and
> (7) omission of the realia item altogether. The acceptability of this last strategy is strongly norm-governed and tends to coincide with a translation culture that accepts extensive adaptation and deletion.
> (Leppihalme, 2011, p. 129)

4.3.1 Técnicas de tradução dos elementos culturais para a TAV

Os tradutores, a fim de transpor para o texto de chegada fragmentos de realidades culturais diferentes presentes no texto original, socorrem-se do uso de técnicas de tradução de diversa ordem. Em linhas gerais, as técnicas perseguem encontrar um substituto do EC na cultura de chegada, conservar os elementos da cultura original acrescentando algum componente que facilite a sua compreensão na CC, ou neutralizar a informação cultural específica recorrendo a substitutos de índole geral. O processo adotado em cada caso irá depender, entre outros critérios, da finalidade da tradução, da forma e do sentido geral do TO e das características dos recetores (Tomaszkiewicz, 2001, p. 238). As dificuldades de tradução dos EC resultam de situações em que não existem mecanismos linguísticos semelhantes na língua de partida e de chegada ou quando os EC são muito específicos da CO e inexistentes na CC.

Nesta secção apresentamos, por ordem cronológica, algumas propostas de categorização das técnicas de tradução de referentes culturais organizadas em diferentes investigações e diversas combinações linguísticas. Têm em comum o facto de terem sido elaboradas e / ou aplicadas na análise da tradução dos elementos culturais na modalidade de TAV. Apesar de privilegiarmos as concebidas para a legendagem, pelo seu interesse optamos por incluir a ótica de Martí Ferriol (2006) e Chaume (2012) relativa à dobragem. Serão estes os suportes teóricos da nossa posterior aplicação prática[77].

Nedergaard−Larsen (1993, p. 219), citado por Santamaría Guinot (2001, p. 48), circunscreve a cinco as técnicas para a resolução de problemas de tradução dos EC na modalidade de legendagem:

1- Transfer/loan:
   Identity/exotism
   Imitation
2- Direct translation

[77] Encontramos outros contributos sobre técnicas de tradução no campo audiovisual em Delabastita (1990), que associa as técnicas de TAV às categorias da retórica clássica. Também Chaves (2000, pp. 153−179), no estudo sobre a dobragem de filmes franceses para espanhol, distingue as técnicas de *traducción literal, traducción sintética, técnicas de ampliación, modulaciones, transposiciones, equivalencia funcional* ou *traducción de efecto, adaptación* e, por último a *compensación*.

3- Explicitation
4- Adaptation to TL−Culture:
   Situational adaptation
   Cultural adaptation
5- Omission

Tomaszkiewicz (2001, pp. 237−247) admite que os constrangimentos técnicos da legendagem tornam mais difícil a transferência de determinados EC do TO. Contudo, outros elementos de significação do texto audiovisual veiculados pela imagem atenuam tais dificuldades. Por outro lado, a distância geográfica e temporal é indicada como elemento dificultador da transferência. Tomaszkiewicz (2001) distingue sete procedimentos na tradução de referências culturais na legendagem de filmes entre as culturas polaca e francesa[78]: *omission; transfert direct; périphrase définitionnelle; equivalence; adaptation; substitution* e *allusions.* Todos eles são exemplificados com casos procedentes do *corpus* analisado.

Gottlieb (2009) compara as estratégias usadas na tradução para a legendagem de EC nos diálogos de filmes em dois sentidos: desde a língua dinamarquesa para a inglesa e vice-versa. Apresenta uma taxonomia onde as técnicas se organizam consoante a proximidade a um dos quatro graus de preservação da fidelidade em relação ao elemento original que ele próprio estabelece: *maximum fidelity, hight fidelity, low fidelity* e *minimum fidelity*. Por fidelidade entende que "In dubbing and subtitling, what counts more than anything else is the transfer of speech acts, not necessarily the exact elements that make up the original speech acts" (p. 23). Como se aprecia no quadro *infra,* correlaciona a sua classificação com outras precedentes, estruturadas por Nedegaard−Larsen (1993), Leppihalme (1997) e Pedersen (2003). Gottlieb (2009), ciente da pluralidade e diversidade de propostas atentas à mesma questão, pretende com seu contributo "to present a 'taxonomy of taxonomies', which also illustrates the difficulties of agreeing on terminological practices in translation studies." (p. 30). Porém, na medida em que constrói uma categorização a partir da análise de um

[78] Pettit (2009), usando a mesma taxonomia, observa os processos de tradução de EC em textos dobrados e legendados entre as línguas inglesa e francesa. Na legendagem, nota uma tendência para aproximar o TO à cultura de chegada mediante o recurso a termos funcionalmente equivalentes, à adaptação e à generalização. A autora põe de relevo o papel da imagem contextualização cultural, geográfica, temporal e histórica da narrativa.

corpus não muito extenso, admite a possibilidade de poderem ser incluídas outras categorias.

	Nedergaard-Larsen, 1993	*Leppihalme, 1997*	*Pedersen, 2003*	*Gottlieb*
Maximum fidelity	Identity	Retention	Non-translation	Retention
		Retention with explicitation	Explicitation	
High fidelity	Imitation		Literal translation	Literal translation
	Direct translation			
Low fidelity	Explicitation	Replacement by SL element	Generalisation	Specification
				Generalisation
	Paraphrase			
	Situational adaptation			
	Cultural adaptation	Replacement by TL element	Cultural substitution	Substitution
Minimum fidelity	Omission	Omission with sense transfer		
		Total omission	Omission	Omission

Figura 7 - Estratégias para a tradução de *culture-specific items* (Gottlieb, 2009, p. 31)

Martí Ferriol (2006) organiza uma taxonomia de técnicas de tradução para a dobragem e a legendagem ao longo de um *continuum* cujos extremos pertencem aos dois polos para os que tenderia o método de tradução: o método literal e o método interpretativo-comunicativo. Este enquadramento permite-lhe manter uma conexão conceptual com a norma inicial de Toury (adequação e aceitabilidade) e com o método de tradução de Venuti (estrangeirização e familiarização), em moldes similares aos vistos em Marco (2004). O autor distingue vinte técnicas. As primeiras favorecem o método literal, que Martí Ferriol adscreve à legendagem, e à medida que progride as técnicas aproximam-se do método interpretativo-comunicativo, que o investigador vincula à dobragem. Com a vasta relação de técnicas, Martí Ferriol (2006, p. 6) procura abarcar a descrição geral do método de tradução que entende como o resultado da aplicação de determinadas normas e

tendências de tradução. Porém, uma vez que aborda apenas a tradução de EC, a listagem parece-nos demasiado extensa.

As técnicas descritas por Martí Ferriol (2006) são as seguintes:

1. Préstamo: integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto meta sin modificarla. (…).
2. Calco: traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y/o estructural.
3. Traducción palabra por palabra: en la traducción se mantiene la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original (…). Las palabras del original y de la traducción tienen idéntico orden y coinciden en número.
4. Traducción uno por uno: cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y la traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto.
5. Traducción literal: la traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coinciden y/o se ha alterado el orden de la frase.
6. Equivalente acuñado: utilizar un término o expresión reconocido (…) como equivalente en la lengua meta. (…).
7. Omisión: suprimir por completo en el texto meta algún elemento de información presente en el texto origen.
8. Reducción: suprimir en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen.
9. Compresión: sintetizar elementos lingüísticos. (…).
10. Particularización: utilizar un término más preciso o concreto.
11. Generalización: utilizar un término más general o neutro, por ejemplo un hiperónimo.
12. Transposición: cambiar la categoría gramatical o la voz (…) del verbo.
13. Descripción: reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
14. Ampliación: añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fáctica de la lengua (…). Es un recurso que suele ser especialmente usado en interpretación consecutiva y en doblaje (…).
15. Amplificación: introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas (…).
16. Modulación: efectuar un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto de origen (…).
17. Variación: cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de variación lingüística cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.
18. Substitución: (lingüística o paralingüística). Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (…). Se utiliza sobre todo en interpretación y doblaje.
19. Adaptación: reemplazar un elemento cultural por otro de la cultura receptora.

> 20.Creación discursiva: establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. (…).
> (Martí Ferriol, 2006, pp.114−115)

Exclusivamente para a modalidade de legendagem, Díaz-Cintas & Remael (2007, pp. 202−207)[79] sugerem nove procedimentos ou estratégias de tradução dos referentes culturais que organizamos e resumimos no quadro *infra*. Uma vez que para os autores a adição é considerada uma forma de explicitação, a sua presença parece ser redundante.

Técnica	**Descrição**	**Exemplo**
Loan	"the source text word or phrase is incorporated into the target language and text, because no translation is possible and both languages use the exact same word. Such words often have the same foreign language source. (…)."	*Cognac*, *muffin*, *perestroika*, *San Francisco*
Calque or literal translation	"is a literal translation, (…)."	em espanhol: tradução de *Secretario de Estado* para Secretary of State, em vez de *Ministro de Asuntos Exteriores*, mais comum
Explicitation	"the subtitler tries to make the source text more accessible by meeting the target audience half way, either through specification, using an hyponym, or by generalization, using a hypernym or superordinate. (…)."	Uso de *flower* em vez de *tulip*; "*a Belgian (quality) paper"* em vez de *Le Soir*
Substitution	"(…) is a variant of explicitation, and a phenomenon that is typical in subtitling. It is ressorted when spatial constraints do not allow for the insertion of a rather long term (…)."	É provável encontrar o termo *stew* em vez de *goulash*

[79] Com base no anterior trabalho de Díaz-Cintas (2003), onde adverte que a sua proposta acompanha os trabalhos de autores como Vinay e Darbelnet (1977), Vázquez Ayora (1977), Newmark (1988) e Santamaría Guinot (2001).

Transposition	"a cultural concept from one culture is replaced by a cultural concept from another (…)."	A casa britânica *Marks & Spencer* pode ser substituída pela alemã *HEMA*.
Lexical recreation	"or the invention of a neologism in the target language is warranted, may indeed be inevitable, when the source text speaker makes up words as well. The neologism is placed between quotation marks in the subtitle."	"rarezamento" usado, em espanhol, como tradução de *weird shit-o-meter*
Compensation	"means making up for a translational loss in one exchange by overtranslating or adding something in another. (…)."	
Omission	"(…) It does not seem like much a strategy, but is sometimes unavoidable either because the target language does not have the corresponding terms. (…)."	
Addition	"(…) are always a form of explicitation (…)."	*Chair* é traduzido para espanhol como *silla eléctrica*

(Díaz-Cintas & Remael, 2007, pp. 202−207; adaptação nossa)

Pedersen (2011) constrói um modelo de técnicas de tradução de referentes culturais para a legendagem. O seu esquema apresenta duas grandes divisões: as técnicas orientadas para o TO e as orientadas para o TT. Ambas subdivididas em categorias e subcategorias. Nos dois polos exclui a técnica chamada *equivalente oficial*, porque forma parte de uma decisão administrativa e oficial mais do que uma questão linguística (Pedersen, 2011). Apresenta a seguinte taxonomia baseada "on the translation product":

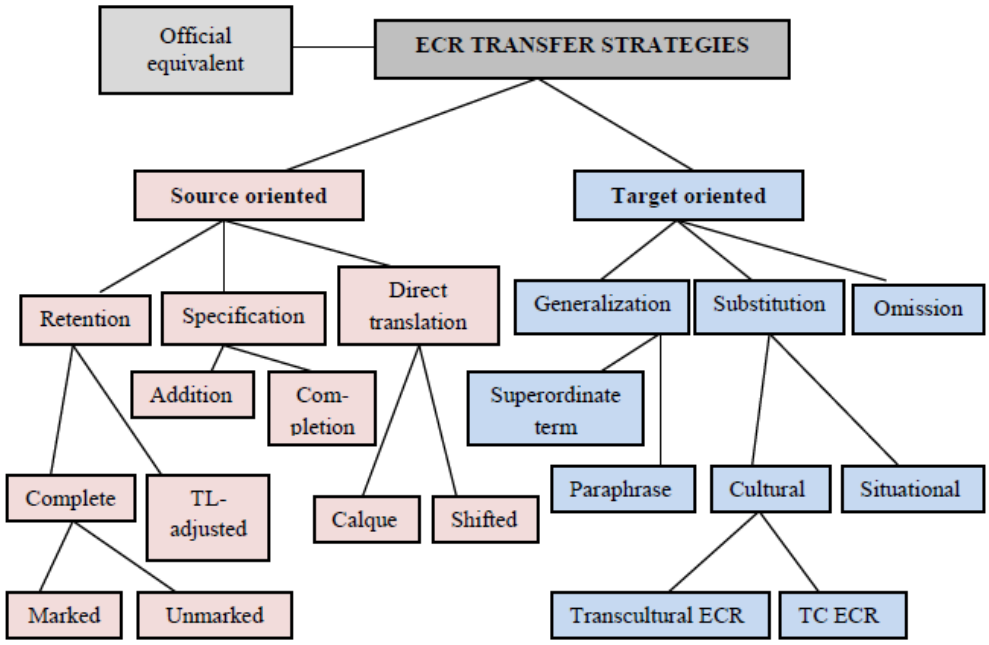


Figura 8 - Técnicas de tradução (Pedersen, 2011, p. 75)

Chaume (2012) considera os referentes culturais "always a complex element in translation", principalmente quando o "Code interaction (…) can pose true translation problems, especially when the linguistic code interacts with acoustics and visual codes to create meaning" (p. 145). Em compensação, os signos visuais e acústicos podem ajudar o tradutor a encontrar uma solução na transposição do EC. Julgamos que esta perspetiva funcional beneficia também o recetor do texto audiovisual, que se serve das imagens e sons para interpretar adequadamente o significado dos EC. A partir das propostas de Franco (2000) e de Sánchez Palomo (2007), o investigador organiza, como segue, as técnicas de tradução desde a "most foreignizing to the most domesticating".

1. Repetition of the CR without translation, i.e. retaining the cultural reference in the original language. (…).
2. Orthographic adaptation of the CR, without translation, in the case of cultural references from languages of different alphabets (…), or in the case of sanctioned proper names (…), as well as in same neologisms.
3. Literal translation, (…).
4. Glosses, when the meaning of the CR is explicit in the translation (…).

5. Cultural adaptation or substitution, a technique that neutralizes the strangeness or exoticism of the CR when is unknown in the target culture and when the genre or text type allow for substitution (…). There are three ways to implement cultural adaptation: limited adaptation, absolute universalization and cultural substitution. *Limited adaptation* occours when the CR is replaced by an other from the source culture (…). *Absolute universalization* takes place when the new CR is universal but is not culturally marqued (…). *Cultural substitution* or naturalization occours when the CR belongs to the target culture (…).
6. Omission of the CR, by deleting it from the translation, because the CR is repeated, because it is dark, because the translation has to be condensed or because the translator does not know how to translate it.
7. Creation of a new CR, when a CR is added (…) maybe as a compensation strategy (…) or because of a strong domesticating agenda.
(Chaume, 2012, pp. 145−146)

Vistos os contributos mais significativos relativos às técnicas para EC propostos por Nedergaard-Larsen (1993), Tomaszkiewicz (2001), Díaz-Cintas & Remael (2007), Gottlieb (2009), Leppihalme (2011), Pedersen (2011) e Chaume (2012), consideramos que, na opção pela aplicação de uma proposta particular sobre o leque de técnicas disponíveis, importa ter em conta aspetos como o *corpus* sobre o que se aplica, as perspetivas, a finalidade e o âmbito de aplicação. Entendemos que as categorizações mais pormenorizadas, como por exemplo a proposta de Martí Ferriol (2006), permitem maior agudeza em âmbitos pedagógicos, levando o formando a considerar múltiplas possibilidades para agir com critério. Por contra, em aplicações de estudos de casos a minúcia excessiva pode impedir chegar a conclusões mais claras e significativas.

4.3.2 Fatores que influenciam a escolha das técnicas de tradução

Numa investigação de índole descritiva, para estabelecer tendências e regularidades de tradução que possam ser formuladas como normas ou tendências, é pertinente estar atento às variáveis que afetam às decisões do tradutor durante o processo de tradução. Também no que concerne a esta questão existem posições divergentes, principalmente nos aspetos frisados por cada investigador. Todas as modalidades de tradução têm as suas próprias restrições, sendo que as que atuam

sobre outras modalidades de tradução são diferentes daquelas que incidem na TAV[80] (Bartoll, 2012 e Zabalbeascoa, 1997).

Nesta secção, reunimos as apreciações de Marco (2004) sobre os referentes culturais, mas sem a especificidade da TAV; de Martí Ferriol (2006), em geral para a TAV, e de Pedersen (2011), para a legendagem de referentes culturais.

Marco (2004, p.143) fala de restrições quando se refere aos fatores que afetam as decisões dos tradutores. Compõe uma extensa relação da qual destacamos os aspetos mais atinentes ao nosso trabalho:

- O *skopos* da tradução: com especial atenção às características da encomenda, à finalidade da tradução e aos destinatários.
- O método de tradução, associado à encomenda de tradução. Este ponto correlaciona-se com o método tradutor (Hurtado, 2001), a norma inicial (Toury, 1995) e a dicotomia entre estrangeirização *versus* familiarização (Venuti, 1995).
- A função do mediador, a suas capacidades e os fatores ligados à encomenda (ferramentas, documentação e prazos). Na modalidade de TAV é importante que o tradutor conte com a lista dos diálogos, com documentação sobre aspetos complexos, como seja o recurso a coloquialismos, gíria, terminologia específica, elementos culturais, etc.
- A distância entre as duas línguas/culturas contempladas: quanto mais próximas forem, menor será a necessidade de mediação, porque haverá mais conhecimento comum às duas culturas.
- A relevância funcional do EC no contexto macro.
- O meio ou canal de transmissão. No caso do cinema "el text escrit per a ser representat i enregistrat, però no en temps real (…) " (Marco, 2004, p. 143), que dá lugar à oralidade prefabricada (Chaume, 2005).

[80] Por exemplo, nos casos da tradução de folhetos de informação turística, de bandas desenhadas ou contos para crianças cujas traduções têm de ajustar-se à estrutura formal do TO.

Martí Ferriol (2006, pp. 119−142) debruça-se sobre as restrições que determinam as soluções de tradução em TAV, visto que estas constituem um parâmetro no seu modelo de análise[81]. Após rever os contributos anteriores[82], estipula seis tipos de restrições que determinam as soluções adotadas em TAV. A primeira é de índole profissional, enquanto as restantes surgem durante o processo de tradução:

- As restrições profissionais, vinculadas às condições laborais, que implicam limitações de tempo, honorários, livro de estilo, etc. e operam na fase preliminar à tradução.
- As restrições formais, relativas às sincronias e isocronias inerentes à TAV.
- As restrições de índole linguística, associadas à variação linguística e relacionadas com a presença de marcas de dialetais, idioletais e de registo.
- As restrições semióticas ou icónicas, próprias da linguagem fílmica e referidas à fotografia, à montagem, aos elementos proxémicos ou às músicas.
- As restrições de cariz sociocultural "debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico" (Martí Ferriol, 2006, p. 143), ilustradas com elementos culturais verbalizados ou icónicos.
- A restrição nula ou ausência dela.

Especificamente para a legendagem de EC, Pedersen (2011) fixa sete parâmetros que influenciam a escolha da técnica de tradução. Apresenta as seguintes etiquetas: *transculturality, extratextuality, centrality, polisemiotics, media-especific constraints, co-text* e *subtitling situation*:

- Transculturalidade, referido ao campo de ação dos EC: transcultural, monocultural ou infracultural (*cf.* § 7.1).

[81] As restrições, as normas e as técnicas são os três parâmetros empregues pelo autor na avaliação do método tradutor nas modalidades de TAV abordadas: dobragem e legendagem.
[82] Titford (1982), Mayoral, Kelly & Gallardo (1988), Whitman (1991), Zabalbeascoa (1997) e Chaume (2003 e 2004).

- Extratextualidade, relacionada com o facto de um EC existir ou não fora do TO.
- Centralidade, vinculada à relevância do EC que dita a sua influência no nível macro e/ou no micro.
- *Polysemiotics*, relativo a uma das características primordiais que particularizam a TAV, que se ocupa de textos polisemióticos[83]. A interação entre os diversos canais e as suas implicações na tradução acarretam uma complexidade com a que o tradutor deve lidar. Se um EC é dito verbalmente e mostrado na imagem, o tradutor pode optar por usar um pronome para o indicar, ou simplesmente deixar que a imagem fale por si própria.
- Cotexto, que está presente em todo tipo de texto e de tradução, permitindo auxiliar na desambiguação do texto.
- Constrangimentos específicos do meio. Neste item, inclui aspetos como a passagem do código oral para o escrito[84], a exigência de condensação ou omissão de diálogos, dependendo do ritmo das falas, do espaço e do tempo, etc. Este fator é visto como fundamental, porquanto "Subtitlers are always aware of media-especific constraints, so that condensation may become second nature to them. Seen in this way, the media-especific constraints may very well be the parameter that exerts most influence of all" (Pedersen, 2011, p. 115).
- Efeitos da situação de legendagem (*the efects of the subtitling situation*), relacionado com as normas matriciais de Toury e o *translation brief* de Nord (1997), que irão influenciar as opções tomadas pelo tradutor.

Os aspetos indicados pelos três autores apresentam uma série de pontos comuns. A relação de Marco (2004) é a mais genérica, porque diz respeito à tradução, em geral. Enquanto Martí Ferriol (2006) inclui uma série de parâmetros

[83] Pedersen (2011) cita Gottlieb (1997) que distingue quatro canais semióticos no texto audiovisual, − daí o termo polisemiótico −: o canal visual, não-verbal (a imagem); o canal auditivo não-verbal (a música e os efeitos sonoros); o canal auditivo verbal (os diálogos) e o canal verbal e visual (as legendas). Os quatro contribuem para a transmissão da mensagem do filme, interagindo entre eles e, por vezes, sobrepondo-se criando redundância.

[84] Cita Pettit (2009, p. 53) que fala de *"hybrid" form*, porque o texto audiovisual contempla características da oralidade.

ligados exclusivamente à tradução para o ecrã, como as isocronias e as restrições semióticas e icónicas resultantes da junção de texto e imagem. A proposta de Pedersen (2011) centra-se exclusivamente na tradução de EC para TAV, pelo que reúne os aspetos mais genéricos, atrás referidos: cotexto, centralidade, extratextualidade e interculturalidade. A aplicação prática e a análise de casos permitir-nos-á conferir a pertinência e o peso destes fatores.

Neste capítulo oferecemos uma panorâmica global de alguns contributos sobre a investigação da tradução dos EC nos Estudos de Tradução e da disciplina da Tradução Audiovisual. Iniciamo-lo com a referência aos enfoques integradores e interdisciplinares que abordam a tradução como no ato de comunicação intercultural. A seguir, expusemos diversas aproximações ao conceito de cultura, que refletem a dificuldade de definir um fenómeno complexo e relevante. Apresentamos propostas de definição e classificação de EC, bem como das técnicas para a sua tradução. Finalmente, identificamos os fatores que influenciam a escolha das técnicas, mantendo o foco na modalidade de legendagem.

Posteriormente, apoiar-nos-emos nas propostas expostas para a estruturação do quadro metodológico que será elaborado para a análise prática (*cf.* Capítulo 7).

PARTE II– ESTUDO EMPÍRICO E DESCRITIVO

CAPÍTULO 5 - ALGUNS MATERIAIS PARA CONTEXTUALIZAR A PESQUISA

> Although including micro-textual studies, this approach clearly stresses the need to focus on the wider picture in order to encompass how translation (as product, process and function) is related to the sociocultural context in which it occurs. Only a multidisciplinary approach can aspire to accommodate the wide range of different phenomena that are brought to bear on translation.
> (Rosa, 2010, p. 98)

A investigação descritiva sustenta-se em dados empíricos reais. Nos textos que conformam o *corpus* focamo-nos na transferência intercultural dos EC mais destacados, a fim de observarmos a prevalência de normas ou tendências de tradução. Porém, não podemos ignorar os fatores externos que direta ou indiretamente condicionam e afetam as opções de tradução tomadas. Trata-se de uma dimensão relacionada com a receção de produtos culturais, em geral, e do cinema, em particular, (*cf*. § 5.4) mas também com o relacionamento existente entre Portugal e Espanha, em âmbitos culturais, sociais ou económicos (*cf*. § 5.2), que se prendem com a existência normas preliminares (*cf*. § 2.3)

Na contextualização dos fatores externos que influenciam as políticas de tradução e comercialização de filmes subsistem variadas dimensões, dependendo da perspetiva do olhar e dos componentes ou produtos focados. Pretendemos expor alguns registos contemporâneos, de diversa índole, integrados em dimensões culturais e sociais singulares, direcionados para grupos de indivíduos variados. Certamente, alguns poderão ser mais óbvios e expressivos do que outros quanto à sua influência e ação nas políticas culturais. Com efeito, dentro dos Estudos Descritivos, no modelo de análise descrito para a TAV, Delabastita (1989, 1990) e Lambert & Delabastita (1996, pp. 33 e ss.) enumeram uma série de pontos que o investigador deverá examinar. Delabastita (1989 e 1990) propõe analisar questões relacionadas com a posição mais ou menos periférica ou de prestígio ocupada pela CC e pela CO no contexto internacional; as restrições impostas pelos recetores; a existência do género do filme na CC, bem como de modelos linguísticos ou estilísticos semelhantes; qual o estatuto do realizador e dos filmes em observação; qual o grau de abertura da cultura de chegada relativamente a outras culturas; o

conceito de tradução dominante, etc. Na prática, é pertinente entender algumas destas variáveis que irão influenciar ora o ato de tradução, ora a investigação.

Iniciaremos o capítulo com a apresentação das pesquisas realizadas sobre a obra de Pedro Almodóvar na ótica da tradução audiovisual (§ 5.1). A segunda secção (§ 5.2) ocupar-se-á de expor alguns apontamentos sobre o relacionamento entre Portugal e Espanha em diferentes espaços sociais, culturais e económicos. A seguir, situaremos a disciplina da TAV em Portugal (§ 5.3); na primeira subsecção (§ 5.3.1.) percorreremos os inícios da modalidade de legendagem no país e apresentaremos o lugar que ocupa a tradução audiovisual no ensino superior, tanto na perspetiva do ensino (§ 5.3.2) como da investigação (§ 5.3.3). A secção seguinte (§ 5.4) será dedicada à consideração dos aspetos que orientam as políticas de exibição de filmes que compõem o cartaz das salas de cinema em Portugal. Vinculamos este aspeto com questões relativas a um retrato, necessariamente parcial, do cinema exibido em Portugal. Serão também abordadas questões como a origem dos filmes exibidos em Portugal, a posição ocupada pela filmografia nacional e pela espanhola, etc. (§ 5.4.1). No final desta parte, ocupar-nos-emos da receção do cinema de Pedro Almodóvar em Portugal (§ 5.5) com a ajuda dos registos de bilheteira dos seus filmes (*cf.* Tabela 7), da receção da obra na imprensa portuguesa (§ 5.5.2) ou dos galardões recebidos em Portugal (§5.5.1).

As variáveis apresentadas irão influenciar o processo e o produto da tradução, dado que as situações e os contextos históricos e sociais concretos podem determinar opções de tradução. Isto acontece porque o mundo globalizado, com a quase supressão de fronteiras físicas e comunicativas, difere do mundo que conhecíamos há duas décadas.

5.1 Investigação em TAV da obra de Pedro Almodóvar

> (…) el *auteur* transnacional por excelencia dentro del espacio europeo; (…). En su conjunto, la cinematografía de este director presenta unas características recurrentes, lo que podríamos llamar estilemas, que la hacen reconocible en naciones tan dispares como Japón y Estados Unidos, que consideran su obra como muy representativa de su país de origen por su incorporación de elementos hipotéticamente arquetípicos pese a que, por otra parte, su excelente dominio de las convenciones canónicas de la cinematografía universal contribuye en gran medida a facilitar su traslación a muy diversos contextos culturales.
>
> Sanderson (2011)

O reconhecimento nacional e internacional da produção cinematográfica de Pedro Almodóvar é uma realidade corroborada pela atribuição de galardões, pelo sucesso entre o público e a crítica e pela internacionalização da sua obra.

O seu estilo peculiar na construção da narrativa, na criação de personagens, na importância atribuída ao elemento verbal, no relevo dado à localização de exteriores e interiores, na inclusão da diegese num contexto sociocultural, num espaço e num tempo, etc. tornam a obra do realizador um rico *corpus* para a investigação em TAV. Assim o evidencia o considerável número de pesquisas de diversa índole que lhe têm sido dedicadas.

Cotejar outros trabalhos que partem de *corpora* análogos e com características afins permite apreciar o modo como as culturas defrontam e resolvem problemas de tradução semelhantes. Através das investigações, perspetivadas desde línguas e culturas contíguas ou distantes, os seus autores mostram o modo como os tradutores se enfrentam às traduções. Todas as traduções trespassam a barreira das línguas e culturas, algumas delas com dificuldades acrescidas ao fazê-lo, com alfabetos diferentes ou mediante o recurso a traduções mediadas por uma outra língua que não corresponde à do TO, ou por meio de listas de diálogos em inglês, os *genesis file*. Todas as realidades afetam o resultado final.

No capítulo dedicado à análise microtextual, tomando como ponto de partida as observações anteriores, focar-nos-emos na análise de cada âmbito cultural. Depois da nossa análise, apresentaremos as considerações tecidas noutras pesquisas sobre a tradução do mesmo assunto nos textos de Pedro Almodóvar, para espaços linguísticos e culturais diversos. Este exercício permitir-nos-á ter uma

noção do modo como os EC são traduzidos noutras culturas, e em que medida as idiossincrasias culturais veiculadas pelos filmes trespassam as fronteiras, com maior ou menor sucesso. Para além disso, permite fazer uma leitura global sobre as estratégias usadas para ultrapassar situações semelhantes, sobre a efetividade dos resultados perante soluções idênticas, em culturas diversas, e sobre o modo como, a partir da observação de elementos micro, a TAV torna possível considerar o cinema como instrumento de divulgação cultural. O elemento congregador de todos os trabalhos é o facto de todas as investigações terem como denominador comum obras do mesmo autor dobradas, legendadas ou audiodescritas para espectadores de espaços linguísticos e culturais díspares.

Alguns destes trabalhos, realizados a partir de perspetivas descritivas, assumem como um dos objetivos a procura de tendências ou normas de tradução. Em certas ocasiões, a casuística torna possível estabelecer normas evidentes ou tendências apontadas, noutras, as soluções encontradas são mais variadas. A coincidência ou não na identificação de técnicas usadas colide, por vezes, com a falta de consenso quanto à terminologia.

A listagem de investigações apresentada a seguir confirma o interesse despertado entre os investigadores na análise da tradução da obra de Almodóvar para as diversas modalidades de TAV. Os estudos estão disseminados por diversos centros de investigação, em artigos de livros e revistas, teses de mestrado, trabalhos de investigação de fim de curso, teses de doutoramento e conferências.

Por último, salientamos dois aspetos: de um lado, a variedade de combinações linguísticas tratadas: espanhol (LO) e francês, inglês, alemão, chinês, grego, húngaro, polaco, tailandês, italiano, português ou dinamarquês (LC); de outro, a pluralidade de objetivos, de focos de exame e de perspetivas nos quadros teóricos através dos quais os investigadores defrontam o objeto em análise.

O propósito desta secção é listar e apresentar sinteticamente as pesquisas consultadas. Fazemo-lo seguindo uma linha cronológica e alfabética. Excluímos outras pesquisas quando se ocupam de aspetos alheios à tradução. Posteriormente, na análise do nosso *corpus*, iremos contrastar e completar os resultados obtidos com aqueles retirados destas investigações, permitindo observar e confrontar discordâncias e concordâncias. Em palavras de Leppihalme, (2011, p.128):

> Comparing renderings for realia in several translations of one source text into one target language over time (…) may provide rich material for investigating how translation aims and norms have changed from one period to another in the target culture or how they vary between cultures.

Por ordem cronológica de publicação, os títulos consultados são os seguintes:

1. Ana Moreno, *La traducción de elementos culturales en el texto audiovisual. La obra de Pedro Almodóvar en alemán, francés e inglés*, 2005.
2. María Roussou, *La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: Estudio descriptivo*, 2005.
3. Zsuzsanna Lakatos, *Kulturális reáliák egy spanyol film magyarra és portugálra fordított változatában*, (Realia cultural na versão para português e húngaro de um filme espanhol), 2008.
4. María Rox Barasoain, *The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States*, 2008.
5. María Lomeña Galiano, *Variación lingüística y traducción para el doblaje: mujeres al borde de un ataque de nervios*, 2009.
6. Signe Kok Sørensen & Lea Beliaeva Bander, *El subtitulado no una cosa de coser y cantar. Un análisis de los subtítulos daneses de la película Volver de Pedro Almodóvar*, 2010.
7. Juan Tomás Matarranz Araque e María Mar Soliño Pazó, *Traducción y doblaje: el cine de Almodóvar en alemán e inglés*, 2011.
8. John Douglas Sanderson, *Imágenes en palabras. La audiodescripción como generadora de estrategias alternativas de traducción*, 2011.
9. Leticia Santamaría Ciordia, *Almodóvar po polsku. La imagen de Almodóvar en Polonia y sus consecuencias sobre la traducción de su cine*, 2012.
10. Yi-Chen Wang, *Los marcadores conversacionales en el subtitulado del español al chino: análisis de "La mala educación" y "Volver" de Pedro Almodóvar*, 2013.

11. Antonio Terrón Barroso, *La traducción de estereotipos, variación lingüística y nombres propios en "Todo sobre mi madre" de Pedro Almodóvar (español-inglés y español-francés)*, 2015.
12. María Teresa Amido Lozano, *La traducción de referencias culturales para el doblaje. Un estudio sobre la recepción del cine de almodóvar en Alemania*, 2015.
13. Nirachon kerdkidsadanon, *La traducción para el subtitulado al tailandés del cine de Pedro Almodóvar*, 2015.

O título de Moreno (2005)[85], *La traducción de elementos culturales en el texto audiovisual. La obra de Pedro Almodóvar en alemán, francés e inglés*, estuda a tradução de EC para legendagem e dobragem num *corpus* de cinco filmes de Almodóvar: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) e *La mala educación* (2004), para francês, alemão e inglês britânico. A autora pretende conhecer as normas e os condicionantes que orientam a TAV, numa investigação que possibilite a comparação multicultural. Com essa finalidade identifica as regularidades na transposição de três tipos de elementos culturais ordenados em três grupos: "referentes culturales, nombres propios y referencias intertextuales" (p. 4). Do ponto de vista teórico, o trabalho situa-se no enfoque descritivo, na noção de tradução como atividade intercultural, na perspetiva funcional que considera a posição da atividade tradutora e do texto traduzido na CC e assume um ponto de vista textual, na medida em que o contexto determina os resultados da tradução.

O texto de Roussou (2005)[86], *La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: Estudio descriptivo*, apresenta um estudo das tendências e possíveis normas de tradução na legendagem para a língua grega de três filmes de Almodóvar: *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999) e *Hable con ella* (2002). A investigadora elabora 45 fichas para proceder à análise do recurso às

[85] Realizado na Universidad del País Vasco, sob a direção de Raquel Merino. Documento inédito. Trabajo de investigación. Informação disponível em http://www.ehu.eus/tralima/tesisytrabajos.php. Consultado em abril 16, 2016.
[86] Publicado na revista *Puentes* 6: 61−68.

técnicas de omissão, condensação e explicitação como normas; observa a possibilidade de extrair normas relativas à tradução das canções; examina a tradução de códigos gráficos i.e., títulos, rótulos, etc. bem como os critérios ortotipográficos mais utilizados. Neste último ponto faz-se referência à "necesaria transcripción alfabética" (p. 67), especialmente de certos elementos culturais.

Terrón (2015)[87], no artigo *La traducción de estereotipos, variación lingüística y nombres propios en "Todo sobre mi madre" de Pedro Almodóvar (español−inglés y español−francés),* propõe-se a analisar a complexidade da tradução para legendagem dos estereótipos, a variação linguística e os nomes próprios.

A tese de doutoramento de Lakatos (2008)[88], intitulada *Kulturális reáliák egy spanyol film magyarra és portugálra fordított változatában,* foca-se na tradução para dobragem e legendagem de *Tacones lejanos* (1991) para húngaro e na legendagem para português. A autora compara as legendas em português e em húngaro com o TO mediante a análise de 129 ocorrências que abordam especificamente o estudo de nomes, objetos, fenómenos socioculturais ou *realia* (p. 232). A pesquisa está redigida em húngaro, por esse motivo apenas temos acesso às páginas finais (pp. 226−243) escritas em castelhano, onde resume a investigação e apresenta as conclusões. Lakatos parte de três hipóteses. Segundo a primeira, a vizinhança linguística entre o português e o espanhol explica a proximidade entre a versão portuguesa e o TO. Na segunda hipótese, manifesta que, também por causa da distância cultural, a versão húngara situar-se-á mais afastada do TO, em relação à versão portuguesa. Na terceira hipótese, formula que a comparação entre as duas versões traduzidas, português e húngaro, revelará grandes diferenças. Apesar de deparar-se com um número de exemplos que justificam as hipóteses (33,75%), encontra uma percentagem superior (66,25%) em desconformidade. Conclui que a distância linguística não corresponde diretamente com a cultural, sendo esta a determinante (Lakatos, 2008, pp. 243).

[87] Consultado em junho 1, 2016, em http://journal.vocum.ca/index.php/scriptum/article/view/29
[88] Tese de doutoramento dirigida pelo Doutor Antonio Ubach Medina, da Universidad Complutense de Madrid. Consultada em abril 9, 2016, em http://nydi.btk.pte.hu/sites/nydi.btk.pte.hu/files/doktori_vedesek/LakatosZsuzsanna2009.pdf

Sob o título *The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States,* a investigação de Rox (2008)[89] debruça-se sobre a legendagem para o público norte-americano e explora as dificuldades envolvidas na tradução de EC que Almodóvar introduz nos seus filmes. Para tal, considera um extenso *corpus* formado pelas legendas em inglês das seguintes fitas: *Laberinto de pasiones* (1982), (*Labyrinth of Passions*); *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), (*What Have I Done to Deserve This?*); *Matador* (1986), (*Matador*); *La ley del deseo* (1987), (*Law of Desire*); *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*); *¡Átame!* (1990), (*Tie me up! Tie me down!*); *Tacones lejanos* (1991), (*High Heels*); *Kika* (1993), (*Kika*); *Carne trémula* (1997), (*Live Flesh*) e *Todo sobre mi madre* (1999), *(All About My Mother).* Na tese de doutoramento são focados aspetos característicos da filmografia almodovariana, como a tradução da linguagem tabu, de coloquialismos, da variação linguística, etc. A pesquisa observa algumas tendências de tradução, designadamente a neutralização da linguagem mais vulgar; o uso de uma linguagem colorida, próxima da norma de aceitabilidade; a perda de elementos caracterizadores das personagens não urbanas, através da tradução das falas; a dificuldade em preservar a tradução do humor, porque muita da vertente humorística é contida no modo de falar das personagens, mais do que naquilo que dizem. Em compensação, a imagem contribui para recuperar possíveis perdas na caracterização de personagens e situações.

Mesmo sendo claras as diferenças culturais e significativas em aspetos como a religião, o modo de vida ou a formação cultural " (…) most of his translators chose acceptable translations of cultural references" (p. 365). Na tradução de EC, Rox (2008) nota uma hesitação por parte de alguns tradutores entre estrangeirização e domesticação, embora a segunda seja a estratégia mais usada no seu *corpus*. No fim de contas, prima a vontade de facilitar a compreensão ao espectador a custo de sacrificar a identidade cultural do filme (p. 366).

[89] Tese de doutoramento dirigida por Julio César Santollo e Micaela Muñoz Calvo. Universidad de León. Consultada em abril 16, 2016, em http://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/1417/2008ROX%20BARASOAIN%2c%20MAR%25CDA.pdf?sequence=1

Lomenha (2009)[90], no texto *Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios,* aborda questões relativas à variação linguística do filme de 1988 na dobragem em francês e em italiano.

Com o título *El subtitulado − no es una cosa de coser y cantar. Un análisis de los subtítulos daneses de la película Volver de Pedro Almodóvar,* o texto de Sørensen & Bander (2010)[91] parte da ideia de que o público dinamarquês está habituado a conviver com produtos audiovisuais – rádio, televisão e cinema – em línguas estrangeiras, mas em menor medida com a língua espanhola. Assim, mediante a análise da tradução de aspetos linguísticos e culturais, as autoras tentam apurar se as legendas dinamarquesas do filme *Volver* (2006) "están a la altura de un buen subtitulado" (p. 5).

No artigo *Traducción y doblaje: el cine de Almodóvar en alemán e inglés*, Matarranz & Soliño (2011)[92] desenvolvem uma pesquisa sobre a tradução para dobragem para os espectadores alemães e norte-americanos dos filmes *Volver* (2006) e *La mala educación* (2004). A análise tem como objetivo salientar aspetos sobre a tradução na perspetiva das dimensões semiótica, comunicativa e pragmática. Nas observações tecidas à volta das traduções para as versões dobradas, os autores insistem nas limitações legais e linguísticas impostas pelos países recetores, designadamente nos EUA, uma vez que o cuidado na tradução do léxico tabu ou outros comportamentos menos bem aceites podem implicar uma classificação dos filmes que os impeça de chegar a mais público[93]. Paralelamente, assinalam o apego e a proximidade dos lugares descritos e filmados pelo realizador, de modo que "el director es internacionalmente reconocible como un director español y de historias españolas, desde el punto de vista español." (p. 250).

---

[90] *Entreculturas. Revista de Traducción y Comunicación Intercultural* n. 1, pp. 275−283. Consultada em abril 22, 2016 em http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/entreculturasn1.pdf

[91] Consultado em abril 16, 2016, em Aarhus School of Business, Aarhus University. http://pure.au.dk/portal-asb-student/en/studentprojects/el-subtitulado--no-una-cosa-de-coser-y-cantar(66138f63-35d1-4443-94cf-2a480d3c37fc).html

[92] Silvia Roiss [*et al.*] (eds.*) En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán*.

[93] Associação norte-americana *Motion Picture Association of America* (MPAA) é a entidade responsável pela classificação dos filmes por idades, de acordo com o conteúdo dos mesmos.

Interessa-nos também a publicação de Sanderson (2011)[94] intitulada *Imágenes en palabras. La audiodescripción como generadora de estrategias alternativas de traducción.* O artigo, embora centrado na audiodescrição − uma modalidade de TAV diferente àquela focada por nós − tece estimulantes reflexões sobre os diferentes focos de interesse e as diferenças nas prioridades dos audiodescritores na fita *Los abrazos rotos* (2009). Sanderson confronta os pontos de vista da versão espanhola e da inglesa. O investigador nota a existência de cargas semânticas visuais que podem não ser descodificadas por causa de lacunas no conhecimento sociocultural. Em definitiva, explora o modo como a componente verbal adicionada na audiodescrição consegue ultrapassar as barreiras socioculturais.

No livro *Almodóvar po polsku. La imagen de Almodóvar en Polonia y sus consecuencias sobre la traducción de su cine*, Santamaría Ciordia (2012) propõe-se a analisar o modo como três condicionantes influenciam a tradução: o estatuto das línguas de trabalho, a modalidade de legendagem e o estilo do cineasta. A autora procura as correlações entre as soluções de tradução e as circunstâncias em que estas acontecem. Para isso, apresenta padrões de tratamento da tradução da expressão cultural, da variação linguística, da tradução de elementos pragmático-discursivos, etc., numa combinação linguística raramente abordada, o espanhol e o polaco. A obra percorre estas problemáticas pela filmografia do realizador num *corpus* extenso (desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) até *Los abrazos rotos* (2009)) donde a investigadora extrai exemplos pontuais respeitantes aos aspetos abordados.

Embora a tese de doutoramento de Wang (2013)[95], Los *marcadores conversacionales en el subtitulado del español al chino: análisis de "La mala educación" y "Volver" de Pedro Almodóvar*, se situe no âmbito puramente linguístico, ao abordar a tradução dos marcadores conversacionais na legendagem para chinês, retiramos algumas observações interessantes no que concerne à

[94] Em *Puntoycoma*. Boletín de los Traductores Españoles de las instituciones de la Unión Europea Nº 123, mayo/junio/julio. 25−35. Consultado em março 2, 2016, em http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/123/pyc1238_es.htm

[95] Tese de doutoramento apresentada na Universitat Autònoma de Barcelona, dirigida por Anna Matamala e Sara Rovira-Esteva. Consultada em abril 25, 2016, em http://hdl.handle.net/10803/125655

tradução de elementos culturais, que vão ao encontro da nossa pesquisa e enriquecem a investigação à volta da tradução do cinema de Almodóvar. Por esse motivo recuperamos alguns dos casos referidos por Wang (2013).

Amido (2015)[96], no artigo *La traducción de referencias culturales para el doblaje. Un estudio sobre la recepción del cine de almodóvar en Alemania*, descreve a receção cultural do cinema de Almodóvar neste país. É analisada a tradução das referências culturais extraídas do TO e do TT, na versão dobrada em língua alemã do filme *Volver* (2006). Na pesquisa são procuradas as tendências tradutoras situadas entre os polos domesticantes e estrangeirizantes (Venuti,1995).

Finalmente, Kerdkidsadanon (2015)[97], na tese de doutoramento intitulada *La traducción para el subtitulado al tailandés del cine de Pedro Almodóvar*, descreve a evolução da tradução audiovisual na Tailândia e, do ponto de vista da avaliação da qualidade da tradução, analisa a tradução das fitas *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) e *Volver* (2006) para tailandês[98]. O facto de, neste caso, o inglês ser língua intermédia e serem usados os denominados de *genesis file*[99] ou *spotting list* em inglês, entre o TO espanhol e o TT tailandês, faz com que a interferência linguística e cultural do inglês se torne inevitável. Os filmes contêm legendas transcritas para a escrita tailandesa em tailandês padrão[100]. Entre outros aspetos, é salientado o facto de, por ser uma tradução mediada, o tradutor " tiene tendencia a elegir la cultura de la lengua intermediadora" (p. 6) e a omitir alguns dos EC. Ao avaliar a qualidade da tradução mediada, Kerdkidsadanon (2015) incide na análise da tradução dos referentes culturais patentes no *corpus*, na linguagem tabu e no humor. Ao longo do trabalho encontramos dispersos alguns comentários sobre tratamento de outros EC como nomes próprios, alimentação etc.

---

[96] *Quaderns*, 10 (2015), pp. 33−48. Consultado em março, 2 2016, em http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2015.10.04 | http://hdl.handle.net/10045/52032

[97] Tese orientada por Fernando Toda Iglesia, na Universidad de Salamanca. Consultada em março 17, 2016, em http://hdl.handle.net/10366/127422

[98] No DVD o espectador pode escolher entre a versão dobrada em tailandês e a versão legendada em tailandês ou inglês (Kerdkidsadanon, 2015, p.7).

[99] "[T]he genesis file is invariably an English-language dialogue list, no matter the source language of the film itself. […] As this globalized business strategy goes mainstream, media translators find the genesis file increasingly difficult to evade" (Nornes, 2007, p. 235, citado por Martínez-Tejerina, 2014, p. 220).

[100] Kerdkidsadanon (2015, pp. 138−146) introduz as características linguísticas do tailandês.

Não podemos deixar de mencionar uma realidade com a que não estávamos a contar. Na pesquisa de estudos semelhantes, não localizamos artigos, dissertações ou teses que abordassem a temática da tradução de filmes de Almodóvar para português do Brasil. Existem bastantes investigações sobre o realizador e a sua obra, mas nunca enquadrados na disciplina da tradução. Em geral, as temáticas focadas giram à volta de leituras antropológicas, sociológicas, filosóficas ou dos estudos do cinema, da obra e do realizador. Apenas encontramos um artigo de Agüí García (1999) onde são expostas algumas considerações, não sistemáticas, da legendagem do filme *La flor de mi secreto* (1995), cujo objetivo é "(…) ilustrar las dificultades inherentes a la traducción de los subtítulos (y los errores a los que puede conducir)" (Agüí García, 1999, p. 208). Ora, a publicação debruça-se sobre o comentário às omissões, erros, incoerências e *nuances* que, na opinião do autor, perdem-se nas legendas da obra.

Procuramos organizar a investigação de modo que os aspetos mais genéricos precedam os mais específicos. Este capítulo, dedicado à análise empírica e descritiva, abre com a apresentação de treze trabalhos de investigação, dos quais cinco são teses de doutoramento[101]. Interessam-nos porque são indicadores da atenção que certos aspectos da obra de Pedro Almodóvar despertam nos pesquisadores em TAV, que nem sempre são coincidentes, dado que a atenção do investigador estará determinada pela língua e culturas de chegada. A este propósito, parece-nos interessante focar nas próximas secções a contextualização da nossa pesquisa no espaço recetor português e na relação entre a cultura emissora e a recetora. Para isso, iremos destacar assuntos como a observação de alguns pontos de encontro nas relações entre Portugal e Espanha; a presença da TAV no âmbito académico português e a receção do cinema de Almodóvar em Portugal.

[101] Lakatos (2008), Rox (2008), Santamaría Ciordia (2012), Wang (2013) e Kerdkidsadanon (2015).

Tabela 1 - Investigações em TAV sobre os filmes de Almodóvar

Autor	LC	Mod.	Filmes
Roussou (2005)	Grego	Leg.	*Carne trémula; Todo sobre mi madre; Hable con ella*
Lakatos (2008)	Húngaro, Português	Dob. Leg.	*Tacones lejanos*
Rox (2008)	Inglês (americano)	Leg.	*Laberinto de pasiones; ¿Qué he hecho yo para merecer esto?; Matador; La ley del deseo; Mujeres al borde de un ataque de nervios; ¡Átame!; Tacones lejanos; Kika; Carne trémula; Todo sobre mi madre*
Lomenha (2009)	Francês, Italiano	Dob.	*Mujeres al borde de un ataque de nervios*
Sørensen & Bander (2010)	Dinamarquês	Leg.	*Volver*
Matarranz & Soliño (2011)	Alemão, Inglês (americano)	Dob.	*Volver*; *La mala educación*
Sanderson (2011)	Inglês (britânico), Espanhol	Audiodes.	*Los abrazos rotos*
Santamaría Ciordia (2012)	Polaco	Leg.	*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón; Laberinto de pasiones; Entre tinieblas;¿Qué he hecho yo para merecer esto?; Matador; La ley del deseo; Mujeres al borde de un ataque de nervios; ¡Átame!; Tacones lejanos; Kika; La flor de mi secreto; Carne trémula; Todo sobre mi madre Hable con ella; La mala educación; Volver; Los abrazos rotos*
Wang (2013)	Chinês	Leg.	*La mala educación; Volver*
Terrón (2015)	Francês, Inglês (britânico)	Leg.	*Todo sobre mi madre*
Amido (2015)	Alemão	Dob.	*Volver*
Kerdkidsadanon (2015)	Tailandês (mediada)	Leg.	*Hable con ella*; *La mala educación; Volver*
Moreno (2005)	Francês, Alemão, Inglês (britânico)	Dob. Leg.	*Mujeres al borde de un ataque de nervios; La flor de mi secreto; Todo sobre mi madre; Hable con ella; La mala educación*

5.2 Apontamentos sobre as relações entre Portugal e Espanha

> It becomes equally impossible to think that a researcher can study film translation (or any other kind of translation, for that matter) in isolation from the cultural contexts in which it is practised – and vice versa.
> (Delabastita, 1990, p. 105)

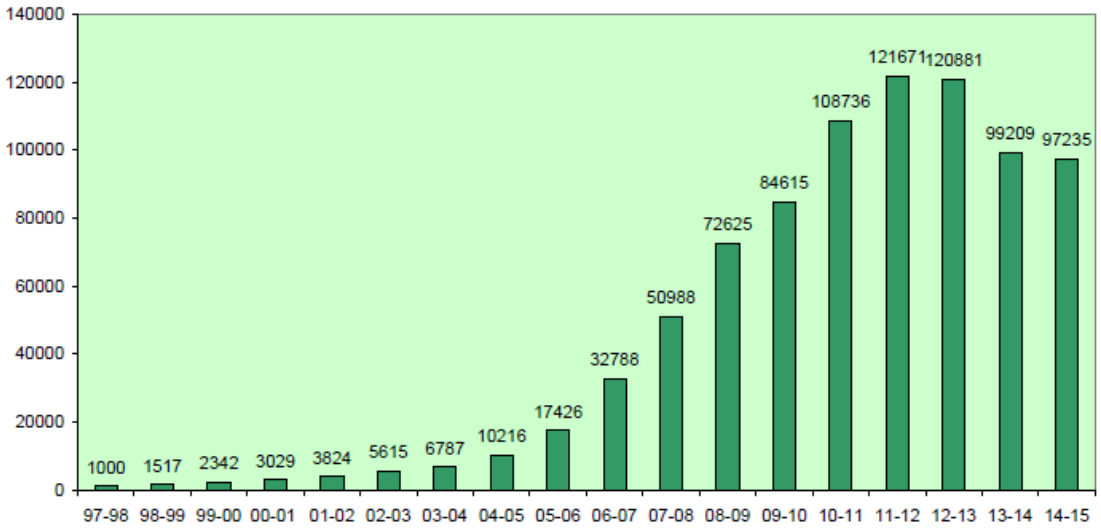
Dedicamos esta secção a expor, sinteticamente, aspetos concernentes às relações entre Portugal e Espanha. Em concreto, iremos identificar alguns focos de interesse ligados às relações culturais, sociais e económicas assumidas entre ambos os países. Os dois primeiros pontos abordados, o ensino-aprendizagem da língua e as relações comerciais, permitem fazer leituras quantitativas e são, efetivamente, os mais divulgados. A opção pelos restantes itens pretende levar a cabo uma aproximação a parcelas da cultura menos difundidas, mas não menos significativas e ilustrativas de nichos culturais que, nos últimos anos, se mantiveram ativos (embora com menor dinamismo desde a crise económica iniciada em 2008). Assim, serão referenciados uma seleção de elos culturais instaurados através da partilha em ambos os países de revistas de difusão cultural, de prémios no mesmo âmbito, de encontros bilaterais de investigadores, jornalistas, etc. De forma complementária, abordamos a receção de outros produtos audiovisuais, como as séries de televisão. Sobre este assunto, no Anexo 3, reunimos uma lista com os títulos de séries originais da televisão espanhola exibidas nos canais de televisão portugueses. A lista é completada com a relação de séries espanholas adaptadas em Portugal. O objetivo é evidenciar a penetração de outros formatos audiovisuais de procedência espanhola no mercado audiovisual português, ainda que de cariz mais popular e no meio televisivo.

No fundo, pretendemos observar momentos de interação − uns mais visíveis do que outros − entre dois países que ocupam um espaço geográfico contíguo situado na periferia da União Europeia. Como pano de fundo, não podem deixar de ser referidas as Cimeiras Luso-Espanholas que, com uma periodicidade praticamente anual, se realizam desde 1983, tendo como objetivo definir o quadro de relações entre os dois países e impulsar a cooperação em assuntos comuns. Esta introdução sumária seguir-se-á da contextualização da receção no domínio do cinema (*cf.* § 5.4).

Deste modo, seguimos a linha de atuação sugerida em Lambert & Delabastita (1996) ao assinalar que a relação das questões exploradas será flexível, devendo organizar-se de acordo com as circunstâncias específicas de cada situação e incluindo as variáveis que o investigador considere relevantes.

i.Ensino/aprendizagem da língua

No programa de Cooperação Luso-Espanhol, no ano escolar de 1991−1992, foi consignada a introdução do espanhol como Língua Estrangeira no sistema escolar público português, tal como o ensino da língua portuguesa no sistema educativo espanhol. Após um período de experimentação, desde 1997/98, a língua espanhola passa a ser uma disciplina de opção junto a outras línguas estrangeiras. A partir daquela data, o número de estudantes que frequenta as aulas de espanhol não tem parado de aumentar, passando dos 35 alunos, em 1991/92, para os 121.881 em 2012/2013[102]. Nesse mesmo ano 840.261 alunos estudaram inglês, 266.222 optaram pelo francês e 5.815 pelo alemão, nos centros de Ensino Básico e Secundário[103].



[102] Segundo consta no último relatório elaborado pela *Consejería de Educación* da Embaixada de Espanha em Portugal, *La enseñanza de la lengua española en Portugal. Informe 2015*. Consultado em agosto 19, 2016, em http://www.mecd.gob.es/portugal/dms/consejerias-exteriores/portugal/informacion/informe-el-espa-ol-en-portugal-2015/informe%20el%20espa%C3%B1ol%20en%20portugal%202015.pdf

[103] *El mundo estudia español 2014.* Consultado em agosto 19, 2016, em http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/el-mundo-estudia-espanol/el-mundo-estudia-espanol2014.pdf?documentId=0901e72b81c71bd2

Gráfico 1 - Alunos. Evolução do ensino do espanhol nos ciclos básico e secundário[104]

O Gráfico 1 retrata o aumento considerável do interesse pela aprendizagem da língua espanhola em contexto escolar não universitário até 2012-2013. Porém, a partir de 2011-2012 o número de alunos começou a diminuir por causa, principalmente, da reforma curricular e dos cortes derivados da crise económica que afetaram a vida dos cidadãos. Por contra, o número de centros com a oferta do ensino da língua espanhola continua a aumentar. Segundo os últimos dados publicados pela *Consejería de Educación* da Embaixada de Espanha em Portugal, em 2014-2015 havia 957 centros de ensino básico e secundário onde se aprendia espanhol[105].

A introdução do ensino do espanhol como segunda língua estrangeira no sistema educativo português obedece à tradição, mas também às mudanças socioeconómicas, tecnológicas e políticas de cada estado e não apenas a questões de vizinhança (Fernández Carballido, 2012). A partir da incorporação dos dois países na União Europeia[106], ocorre um movimento de penetração da língua espanhola em Portugal e da portuguesa em Espanha[107], propiciada por uma abertura de fronteiras que veio facilitar os fluxos de livre circulação de mercadorias e pessoas, fortalecendo a troca económica e cultural. É interessante a constatação de que o comércio internacional representa um dos sectores mais sensíveis ao conhecimento de outras línguas (Esperança, 2016).

---

[104] Fonte: *Consejería de Educación*. Embaixada de Espanha en Portugal. Consultado em dezembro 9, 2016, em http://www.mecd.gob.es/portugal/dms/consejerias-exteriores/portugal/informacion/informe-el-espa-ol-en-portugal-2016/informe%20el%20espa%C3%B1ol%20en%20portugal%202016.pdf

[105] Na página da Consejería de Educación em Portugal, é publicado o mapa das escolas portuguesas públicas e privadas que oferecem a disciplina de espanhol como língua estrangeira, no ensino básico, secundário e na formação profissional. Consultado em dezembro 9, 2016 em https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=1zBOn8XApvM6-uLTSnhcFPMdrbmo&ll=39.61047191296742%2C-7.869486250000023&z=7

[106] Em 12 de junho de 1985 foi assinado o tratado de adesão de Espanha e Portugal à Comunidade Económica Europeia.

[107] Fernández Carballido (2012) relata a dificuldade em obter dados sobre o número de alunos que estudam português em Espanha, porque não existem dados oficiais das instituições portuguesas e porque em Espanha as matérias educativas são da responsabilidade das comunidades autónomas.

Por conseguinte, pode-se considerar que a implementação de efetivas políticas linguísticas e culturais nos dois países favorecerá económica e culturalmente os seus cidadãos que, aliás, já beneficiam da proximidade física e linguística.

ii. Dinâmicas comerciais

O fluxo das relações culturais é afetado pelas dinâmicas económicas. Espanha é o maior fornecedor e o maior cliente de Portugal no comércio internacional de bens. Em 2014[108] foi o parceiro principal de Portugal, sendo que o fluxo comercial atingiu 23,6% das exportações e 32% das importações portuguesas. No mesmo ano, Portugal ocupou o terceiro lugar nas exportações espanholas (7,4%) e o sétimo nas importações (3,9%). A este respeito, o presidente da Câmara de Comércio e Indústria Luso-Espanhola (CCILE)[109] afirma que Espanha é a extensão natural do mercado português, por isso a estratégia a seguir tem de ser no sentido de intensificar o comércio bilateral.

Atualmente há, em Portugal, mais de 1200 empresas espanholas em diferentes sectores económicos: no sector petrolífero, no comércio, na distribuição, nos seguros, na banca, na construção civil, etc. Uma notícia publicada na imprensa[110] refere que o capital espanhol é o de maior presença no tecido empresarial português, controlando 1843 empresas em Portugal, seguido, a grande distância, de países como França (528), EUA (438), Reino Unido (408) ou Alemanha (359).

Independentemente do valor cultural ou do facto de o conhecimento de outras línguas representar um elemento essencial do capital cultural humano, existe uma ligação entre a importância das línguas e o seu valor económico e estratégico. A mobilidade constante, característica da contemporaneidade, acresce valor a

---

[108] Dados extraídos Instituto Nacional de Estadística (2015). *Península Ibérica en cifras*. Consulta em agosto 19, 2016, em https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=256211158&DESTAQUESmodo=2

[109] Consulta em agosto 19, 2016, em http://iniciativas.globalmediagroup.pt/2015/09/23/o-intercambio-comercial-iberico-hoje-em-dia-varia-entre-25-e-28-mil-milhoes-de-euros/

[110] Consultado em setembro 20, 2016, em http://expresso.sapo.pt/economia/2016-04-16-Espanha-controla-1843-empresas-em-Portugal

conhecer línguas partilhadas por várias comunidades. Mas não é só o número de falantes que interessa, "o seu nível de riqueza é também importante dado que incrementa a probabilidade e o valor de uma transação comercial" (Esperança, 2016, p. 15). Com efeito, a proximidade geográfica e o uso de uma língua comum são considerados fatores determinantes nas trocas comerciais, daí a relevância de conhecer a língua usada pelos nossos vizinhos, mais ainda quando estes são os principais parceiros económicos (Esperança, 2016).

Numa linha de pensamento paralela, Diaz Fouces (2012) foca o potencial existente na formação de profissionais de tradução na combinação linguística português e espanhol e apresenta indicadores do mercado laboral espanhol que, com as devidas alterações, se reproduzem no português. Com efeito, a partir de dados relativos a conteúdos digitais, à significativa presença das duas línguas na internet e ao elevado número de possíveis utentes, bem como o importante fluxo comercial entre Espanha e os países lusófonos, destaca a existência de um importante nicho profissional de tradutores suscetível de ser explorado.

iii.Encontros

A modo de exemplo e concentrando-nos exclusivamente em âmbitos culturais, damos conta da realização de alguns encontros bilaterais de uma interessante dimensão que, apesar de atualmente a maioria estar inativos, são testemunho do interesse e do dinamismo de alguns sectores culturais.

- Realização de encontros periódicos bilaterais como o *Seminario Luso-Español de Periodistas /Seminario Hispano-Portugués de Periodistas*[111], organizado pela *Asociación de Periodistas Europeos*[112] que teve sete edições entre 1991 e 2009. Os seminários foram realizados tanto em Espanha como em Portugal e contaram com a participação de jornalistas,

[111]Consultado em agosto 20, 2016, em http://www.apeuropeos.org/category/seminarios/luso-espanol-de-periodistas/

[112] A Associação é dirigida pelo jornalista Diego Carcedo que foi correspondente da TVE em Lisboa, entre 1978 e 1984.

políticos, empresários, intelectuais, etc. na discussão de temas comuns da atualidade económica, política e cultural.

- O Projeto RELIPES (Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde os inícios do século XIX até a atualidade), apoiado pelo programa INTERREG[113] IIIA da UE, que juntou investigadores das universidades de Salamanca, Beira Interior e Évora. Daquele projeto resultaram três congressos[114] e as publicações das respetivas atas.
- O encontro *Ágora, el debate peninsular*, organizado pelo *Gabinete de Iniciativas Transfronterizas da Junta de Extremadura*, entre 2000 e 2013, que juntou personalidades de múltiplas áreas: pensadores, escritores, políticos, artistas, jornalistas, etc. no debate de assuntos comuns[115].
- *Mostra Espanha*, um evento cultural bienal que apresenta ao público de diversas cidades portuguesas um repertório de manifestações culturais da cultura espanhola. Organizado pela *Secretaría de Estado de Cultura*, as embaixadas de Espanha e Portugal, *Acción Cultural Española (*AC/E) e o *Instituto Cervantes*, conta com edições em 2009, 2011, 2013 e 2015.

iv.Revistas

É de salientar o papel dinamizador, de aproximação e conhecimento do outro, exercido por outros meios de intercâmbio cultural como, por exemplo, as revistas literárias bilingues. Destacamos as seguintes publicações[116]:

- *Espacio/Espaço Escrito*, a revista hispano-portuguesa de literatura em duas línguas, dirigida por Ángel Campos Pámpano que publicou 29 números entre 1987 e 2009.

[113] INTERREG é um programa comunitário que visa aproximar as regiões fronteiriças dos países limítrofes da União Europeia.
[114] O congresso RELIPES I foi realizado na Universidade de Évora, em outubro de 2006; RELIPES II teve lugar em Salamanca, em janeiro de 2007 e o último congresso, RELIPES III, realizou-se na Universidade da Beira Interior, em abril de 2007.
[115] Para mais pormenores, ver Figueiredo (2007).
[116] Ver em Cabrero (2004) outras iniciativas relatadas como a revista Encontros/Encuentros ou a *Fundació Catalunya-Portugal, per a la cooperació económica i cultural*, criada em 2001.

- *Boca Bilingüe/Boca Bilingue,* publicação editada pela *Consejería de Educación* da Embaixada de Espanha em Lisboa e o Instituto Español de Lisboa. Foram publicados quinze números entre 1989 e 2003[117].
- *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, publicada pelo Instituto de Estudios Ibéricos da Universidade do Porto, editada entre 2003 e 2009.
- *Iberografias*, do Centro de Estudios Ibéricos de Guarda, com publicações desde 2005 até 2016.
- *Hablar/Falar de Poesía,* publicação que contou com seis números editados a partir de 1997.

v.Prémios

Quanto aos galardões luso-espanhóis, destacamos o prémio de tradução Giovanni Pontiero, o prémio Luso-Espanhol de Arte e Cultura e o Prémio Eduardo Lourenço.

- O *Prémio de tradução Giovanni Pontiero*, instituído em 2001 e concedido anualmente pela Universitat Autònoma de Barcelona e o Instituto Camões às melhores traduções de obras originais em língua portuguesa, traduzidas para espanhol e para catalão[118]. Em cada edição, no ato de entrega do galardão é homenageado um destacado lusitanista[119].
- Em 2006, graças a um protocolo de cooperação entre os ministérios da cultura dos dois países, foi instituído o *Prémio Luso-Espanhol de Arte e Cultura*, com periodicidade bianual. O galardão distingue um autor, pensador ou intérprete vivo que, na área das artes e da cultura, tenha contribuído para reforçar o conhecimento entre os dois países ibéricos. O

[117] Podem ser consultados em http://www.mecd.gob.es/portugal/publicaciones-materiales/Bocabilingue.html

[118] Entre os galardoados encontram-se os tradutores para espanhol: Jordi Cerdà, Germano Almeida, Perfecto Cuadrado, Ángel Campos Pámpano, Antonio Sáez Delgado, Carlos Clementson, Elena Losada etc. No caso dos tradutores para catalão, alguns dos premiados são Xavier Pàmies, Joan Casas i Fuster, Gabriel de la S.T Sampol, Núria Prats, Josep Domènech Ponsatti, Pere Comellas, etc.

[119] Entre as personalidades e instituições homenageadas destacam: Giovanni Pontiero, Basilio Losada, Germano Almeida, António Lobo Antunes, Ray-Güde Mertin, Pilar del Río e Jose Saramago, os presidentes do *Instituto Camões*, Simonetta Luz Afonso e do *Institut Ramon Llull*, Josep Bargalló e Ángel Crespo.

prémio tem contemplado os nomes de José Bento (2006), Perfecto Cuadrado, (2008), Álvaro Siza Vieira (2010), Carlos Saura (2012), Lídia Jorge (2014) e Pilar del Río (2016).

- O Pémio Eduardo Lourenço, de atribuição anual, distingue personalidades ou instituições destacas na área da cultura, cidadania e cooperação ibéricas. Entre 2004 e 2016 foram premiadas personalidades como Maria João Pires (2007), Mia Couto (2011), Jerónimo Pizarro (2013), Ángel Campos Pámpano (2008), António Sáez Delgado (2014), Agustina Bessa-Luís (2015) e Luís Sepúlveda (2016).

O nosso texto ocupa-se apenas de realçar algumas referências sobre determinadas pontes de comunicação e cooperação estabelecidas entre os dois países peninsulares. Outros aspectos podem ser consultados em Sardica (2013), cujo texto percorre a relação entre Portugal e Espanha no século XX. O autor considera a ligação peninsular surgida da contiguidade geográfica "um caso tão interessante quanto difícil" (p. 342), e cita as palavras do embaixador português em Madrid, Álvaro Mendoça e Moura, que avalia as relações luso-espanholas como as mais complexas que Portugal tem com o exterior, dado que

> Não é fácil inverter os séculos de alheamentos, incompreensão, rivalidades e desconfianças. É algo que não se decreta, que não se decide numa cimeira bilateral. (…) Conhecemo-nos, portugueses e espanhóis, certamente melhor, mas de uma forma generalizada continuamos a não nos conhecer bem. (Moura, 2010, citado por Sardica, 2013, p. 342)

Em certa medida, as palavras de Moura (2010) continuam a retratar a realidade do relacionamento entre Portugal e Espanha.

Concluindo, a integração à Comunidade Económica Europeia (1986) e a criação do Mercado Único (1993) impulsaram e alicerçaram o diálogo político, económico e cultural entre os dois países, de tal modo que a Europa surgiu como espaço comum de convívio que permitiu e promoveu o contacto económico, comercial, cultural e social (Cabrero, 2004 e Sardica, 2013). Aos poucos, por intermédio de projetos transfronteiriços, cimeiras, acordos bilaterais, trocas comerciais, ações de divulgação cultural, intercâmbios de estudantes e turistas, etc.,

os cidadãos dos dois lados têm vindo a aproximar-se e a aprofundar o conhecimento do outro de um modo mais direto e sem os preconceitos do passado.

Como ponto final a esta epígrafe, cabe recordar que as dinâmicas comerciais, linguísticas e culturais encontram um ponto de intersecção na tradução. Notamos uma menor valorização na combinação linguística do português e o espanhol, por causa da proximidade estrutural e léxica. Por outro lado, numa perspectiva pragmática, para o falante de uma das línguas que aprende a outra, a proximidade pode ser percebida como um elemento motivador, porque na sua aprendizagem poderá beneficiar dos conhecimentos e habilidades que as duas línguas partilham para atingir mais rapidamente uma competência maior. Nessa medida, esta combinação, adicionada ao domínio de outra(s), tem um excecional potencial (Diaz Fouces, 2012).

5.3 A Tradução Audiovisual em Portugal

Os começos da TAV surgem paralelos aos inícios do cinema e remontam aos anos vinte do século passado: primeiro foi o cinema mudo[120], que rapidamente será substituído pelo sonoro[121]. Mais tarde surgirá a televisão (em Portugal, as emissões regulares do canal público de televisão – RTP – tiveram início em março de 1957). Pouco depois, começam a ser frequentes as séries de produção estrangeira que rapidamente se popularizam entre os telespectadores. Com a chegada da televisão digital (TDT)[122] assistimos a grandes e rápidas mudanças, com um aumento de canais e horas de emissão. A existência de canais de pago, habitual em muitos dos lares portugueses[123], permite o aceso a produtos estrangeiros que precisam de ser traduzidos em qualquer uma das modalidades: dobragem, legendagem, *voice over*, sonorização, legendagem para surdos ou audiodescrição.

[120] As entrelegendas, junto com a música, acompanharam desde o início o cinema mudo.
[121] A estreia do filme *The Jazz Singer*, em outubro de 1927, marca a chegada oficial do cinema sonoro. Antes dessa data, já em 1889, realizam-se experiências rudimentares que combinavam imagem e som. Até que em 1930−1931 as principais produtoras norte-americanas aderiram definitivamente ao cinema sonoro (*cf.* Chaves, 2000).
[122] Em 2012 foi desligado o sinal analógico em Portugal.
[123] Em 2010, 52,3% dos lares de Portugal dispunham de televisão por cabo ou via satélite. Consultado em julho 4, 2016, em http://www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela

Aos formatos tradicionais (filmes, séries, telefilmes, desenhos animados, documentários, programas de informação, programas desportivos, etc.) juntam-se um amplo conjunto de novos conteúdos de entretenimento como os *reality shows*, os *talk shows*, as telenovelas, os concursos de cozinha, de talentos musicais, de conhecimento, ou os canais especializados em desporto, música, moda, público infantil, etc.

Em consequência, o panorama de conteúdos audiovisuais e as necessidades de tradução mudaram, evoluíram e aumentaram, de modo que a eterna divisão entre dobragem e legendagem foi-se esbatendo nesta multitude de ecrãs a funcionar 24 horas por dia, com programação diversificada, para todos os públicos e com possibilidades quase infinitas de escolha: há espaço, público e gostos para todas as modalidades.

À popularização dos primeiros ecrãs de cinema e televisão, foram-se juntando, desde finais do século XX até hoje, outros dispositivos eletrónicos para o consumo de informação ou para entretenimento, direcionados a diferentes públicos-alvo como computadores, consolas, telemóveis, *tablets* e outros *gadgets* de uso pessoal[124]. Tanto nos filmes e séries de ficção como nos documentários de origem estrangeira, a imagem é acompanhada pela palavra, pelo que a tradução do texto verbal foi, desde logo, uma necessidade para que o recetor pudesse compreender o conteúdo. A indústria do cinema em Portugal optou desde o começo por legendar os filmes estrangeiros[125], embora, hoje em dia, a dobragem seja a modalidade

---

[124] Para além de outros ecrãs instalados em espaços públicos (estações de metro, comboio, aeroportos, etc.) que oferecem notícias, publicidade, informação, espetáculos musicais, etc.

[125] Em relação aos inícios da TAV em Portugal e Espanha, Miguel Ángel Aguilar (*El Siglo* nº 784 - 21 de abril de 2008). Consultado em julho 4, 2012, em http://www.elsiglodeuropa.es/siglo/historico/2008/784/784Aguilar.html, resume as palavras dos realizadores Jaime Chávarri e António Pedro Vasconcelos:

> Entonces Vasconcelos recordó que la llegada al poder de Salazar en 1928 coincidió con la aparición del sonoro en el cine y explicó que en Portugal el dictador prohibió el doblaje de las películas para evitar que la población con un alto grado de analfabetismo pudiera quedar impregnada de doctrinas malsanas. Las películas en otros idiomas quedaban así encerradas en el reino de lo incomprensible sin capacidad alguna de influencia. Enseguida vino el contrapunto de Chávarri, quien dio cuenta de cómo, por el contrario, en España Franco impuso la obligatoriedad del doblaje para garantizarse la unidad del idioma y eliminar las lenguas y los acentos regionales. De ahí derivó la inutilización de los acentos en las películas españolas, donde su aparición quedó asociada a tintes ridiculizadores y sólo provoca, aún hoy, la risa de los espectadores. Fue

escolhida para determinados programas e públicos[126] e, inclusive, coexistam programas, como alguns documentários, que combinam dobragem, legendagem e *voice-over*[127].

No contexto europeu, a constituição de um ente supranacional, como foi a União Europeia (UE), contribuiu para a criação de um espaço socioeconómico privilegiado, bem como para o fortalecimento, na perspetiva institucional, de um território cultural que se pretende simultaneamente singular e plural. Com a institucionalização desta união, aos tradutores, especialistas da mediação linguística e cultural, foi-lhes conferido um papel preponderante, que se estende às mais variadas áreas da vida social e económica e perpassa âmbitos como os órgãos institucionais, a circulação de produtos, etc., sempre dependendo de decisões tomadas pelo poder (económico ou cultural) e pelos seus gestores (públicos ou privados).

Vivemos em sociedades que não prescindem da tecnologia e dos meios de comunicação, rodeados de ecrãs que debitam sem cessar conteúdos informativos ou de entretenimento. A eclosão dos meios audiovisuais tem vindo a comportar o aumento de produtos audiovisuais que viajam muito e muito rapidamente e que, pese à existência de uma língua franca e de um conhecimento maior de línguas estrangeiras, para o seu consumo não dispensam de tradução.

Fruto do novo contexto, em Portugal têm-se vindo a introduzir tímidas mudanças, embora com diversos graus de aceitação. Designadamente, a televisão privada e os canais de televisão de aceso pago começam a oferecer mais programas dobrados: telefilmes, séries e desenhos animados para os mais novos (se bem que estes últimos foram sempre a norma), mas também séries para adolescentes e adultos. Pese às possibilidades técnicas da TDT, do DVD ou do disco *Blu-ray*, o espectador continua sem ter a possibilidade de escolher entre a opção de assistir a um filme em versão original, legendada ou dobrada. Portugal não tem por hábito dobrar e amiúde as dobragens emitidas em TV são criticadas. Paradoxalmente, não

---

> un buen ejemplo sobre las reacciones antagónicas ante un mismo fenómeno como el del cine sonoro, movidas por prioridades diferentes.

Sobre os inícios da legendagem em Portugal, *cf.* § 5.3.1.

[126] Designadamente, a programação dirigida ao público infantojuvenil.

[127] Em português, por vezes, o empréstimo inglês *voice-over* alterna com os termos *sonorização* (Rosa, 2009) ou *sobreposição de vozes* (Alves, 2006).

acontece o mesmo nos filmes de animação[128] das grandes produtoras em que as dobragens são executadas com bons resultados e boas críticas. Nestas circunstâncias, é habitual que a dobragem seja feita por vozes conhecidas da televisão, umas vezes são profissionais da interpretação e outras da comunicação.

Por último, não podemos deixar de referir as condições em que trabalham muitos dos tradutores e das empresas de tradução em Portugal, seja em tradução audiovisual, seja noutras modalidades. O problema não é recente, mas subsiste. Magalhães (1997) já referia as baixas remunerações, a reiterada prática da intrusão profissional, os prazos reduzidos que impossibilitam um trabalho de revisão profissional, a concorrência desenfreada, etc. Semelhante constatação é referida em entrevistas publicadas na revista *Tradução Translation Magazine* (3º edição, setembro de 2007)[129]. Ana Paula Mota, tradutora e empresária da firma *Solegendas* insiste nos mesmos argumentos, para além de frisar aspetos como a responsabilização que implica o facto de assinar as legendas e a qualidade dos trabalhos. Na mesma publicação, Rosário Valadas Vieira, da empresa *Sintagma*, aponta para a necessidade de organizar um *livro de estilo* para os legendadores portugueses que permita uniformizar critérios e orientar uma boa legendagem. Julgamos que a perspetiva de uniformizar critérios e estabelecer tabelas remuneratórias justas seria muito positiva e ajudaria a manter os altos parâmetros de qualidade a que os tradutores de TAV em Portugal nos habituaram. Assim, a investigação descritiva teria voz na construção de padrões de qualidade, embora estes dependam dos hábitos e normas de cada país e cada época (Chaume, 2013).

5.3.1 Portugal país legendador: os inícios

Desde os inícios do cinema sonoro, a legendagem é a modalidade de tradução maioritariamente usada em Portugal. Com ela convivem outras modalidades, principalmente a dobragem e o *voice over*.

---

[128] A dobragem de *O Rei Leão*, da Walt Disney Pictures, em 1994, significou o início das dobragens em português europeu. Até essa data, os filmes de animação exibidos e comercializados eram dobrados em português do Brasil.

[129] Publicação dirigida por Joaquim Alves, dedicada à tradução e legendagem em audiovisuais.

Pelo contrário, a dobragem é a modalidade preferida quando se trata de produtos audiovisuais para as crianças mais novas: os filmes de animação, quer formem parte da programação do cinema, quer da televisão. Dobram-se filmes e séries de animação para o público infantil que assiste aos ecrãs de cinema, das televisões públicas e privadas, nos canais de emissão aberta ou dos operadores de televisão paga. Paralelamente, é cada vez mais habitual a dobragem para televisão de séries direcionadas ao público juvenil[130].

A investigação de Pereira (2014) *Uma hipótese de democratização cultural: a dobragem audiovisual*[131] é uma interessante investigação com a dobragem como pano de fundo. No estudo são problematizadas uma série questões relacionadas com a proibição da dobragem[132], mediante uma lei de 1948 em vigor até 1993. Pereira defende que "Uma política de apoio e fomento da dobragem permitiria alargar o hábito de ouvir o português nas salas de cinema e na televisão, mas sobretudo permitiria fortalecer os laços entre as várias empresas da fileira do cinema e audiovisual.". Pereira (2014: 52) mostra-se a favor da dobragem como meio de ampliar o público nacional para os filmes estrangeiros e, em simultâneo, como instrumento para que o cinema português consiga entrar nos circuitos comerciais internacionais.

Com efeito, as origens da opção pela legendagem de filmes estrangeiros exibidos em Portugal, que posteriormente será adotada pelos restantes meios de transmissão de produtos audiovisuais, encontram-se na chamada de "Lei de Proteção do Cinema Nacional" ou Lei n.º 2027/48, de 18 de fevereiro de 1948, promulgada por António Ferro[133]. Segundo esta lei, «Não é permitida a exibição de

---

[130] Ver o recente trabalho de Chorão (2013) sobre a dobragem em Portugal. No segundo e terceiro capítulo analisa esta modalidade, especialmente de produtos infantojuvenis.

[131] O texto apresenta interessantíssimos depoimentos sobre a temática, a partir de entrevistas realizadas a pessoas ligadas à política, à cultura, à indústria do audiovisual, ao mundo da tradução, ao cinema, à televisão, etc.

[132] Contudo, o filme francês *Son excellence Antonin* (Charles-Félix Tavano,1935), *O Grande Nicolau* em português, foi o primeiro filme dobrado. Estreou-se, em Portugal, no dia 8 de janeiro de 1936 (Pereira, 2014). "No entanto, porque a publicidade − referindo, embora, tratar-se de dobragem − salientava a participação daquelas populares vedetas, parte da assistência, incauta, protestaria por não os ver em ação... De qualquer forma, a modalidade não vingou, sobretudo por incapacidade tecnológica e por deficiências de sincronização, além da escassa rendibilidade económica." (Pereira, 2014, p. VIII).

[133] "A lei de proteção do cinema nacional, (…) lei 2027/48, de 18 de fevereiro, procura financiar o apoio ao cinema português através de taxas de exibição cobradas por cada filme exibido independentemente da sua nacionalidade. Seria o cinema estrangeiro, e em particular o cinema

filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa» (Geada, 1977, p. 154).

Mais tarde, a 7 de dezembro de 1971 é aprovada a lei do cinema, Lei 7/71. Na Base XXII, pode ler-se:

> 1. É permitida a dobragem em língua portuguesa de filmes estrangeiros, desde que seja executada em Portugal e não afete a qualidade do filme.
> 2. Em regulamento serão definidas normas de qualidade a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes.
> 3. O Instituto Português do Cinema poderá impor a exibição de cópias legendadas ou não permitir a dobragem de filmes de reconhecido valor artístico ou cultural.
> 4. É obrigatória a legendagem em português dos filmes falados noutras línguas quando destinados a exibição comercial.
> (Lei 7/71, citada por Geada, 1977, p. 160)

Ou seja, é permitida a dobragem para português de filmes estrangeiros se for executada em Portugal e não afetar a qualidade do filme. Mas, ao mesmo tempo, é obrigatória a legendagem de filmes para exibição. A contradição é patente. Esta legislação esteve em vigor até à promulgação do Decreto-lei 350/93, de 7 de outubro[134] que acabou com a proibição da dobragem de filmes estrangeiros:

> Artigo 24.º Legendagem e dobragem
> 1 - É obrigatória a legendagem ou dobragem em português dos filmes destinados à exploração comercial falados originalmente noutras línguas.
> 2 - Excluem-se do disposto no número anterior os filmes destinados exclusivamente à projecção em salas de cinema especializadas na exibição de filmes estrangeiros na língua do país de origem.
> (Decreto-Lei n.º 350/93, publicado no DR, de 7 de outubro de 1993)

americano a financiar o cinema português. A lei 2027/48, de 18 de fevereiro, é um exercício de equilíbrio formal que se traduziu na prática por um fraco apoio ao cinema nacional, e por um progressivo anquilosamento das estruturas de produção nacionais, (…). Ao estar dependente do financiamento do Estado e este estando dependente das receitas obtidas com a exibição de filmes estrangeiros, percebemos que esta relação de dupla dependência tem em si algo de perverso." (Pereira, 2014, pp. 30−31).

[134] Diário da República de quinta-feira, 7 de outubro de 1993 (235/93 SÉRIE I-A). Decreto-Lei n.º 350/93 da Presidência do Conselho de Ministros. Consultado em setembro 8, 2015, em http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc731.pdf

Com o aparecimento do cinema sonoro, em Portugal, a opção pela legendagem de filmes estrangeiros "vêm afastar parte dos públicos existentes da frequência cinematográfica, sobretudo nos cinemas de bairro e no circuito de província" (Diogo, 2001, p. 303), principalmente pelo elevado índice de analfabetismo. Por outro lado, contrariamente ao que se possa pensar, a legendagem não exime os filmes de censura prévia, que se prolongou até a revolução de abril

> Todos os filmes estrangeiros, após serem submetidos à Comissão de Censura, ou eram aprovados integralmente para um determinado grupo etário, ou eram integralmente proibidos, ou eram aprovados com cortes de imagens e/ou legendas para um determinado grupo etário. Para além dos cortes de imagens e legendas (era frequente aparecerem longas cenas não legendadas), procedia-se também a adulterações da tradução dos diálogos na língua original. Todo o material promocional dos filmes (…) era também necessariamente enviado à Comissão de Censura, que procedia à selecção e interdição do que achasse necessário. (Diogo, 2001, p. 305)

Nas atas do congresso sobre censura no cinema e no teatro em Portugal, organizadas por Cabrera *et al*. (2014), há uma infinidade de referências e exemplos do uso e abuso desta tática. Por seu lado, Morais (2013) argumenta a falta de condições técnicas do país para a escolha da dobragem. De facto, durante o Estado Novo, não existiam laboratórios suficientes que permitissem uma rápida dobragem dos cerca de quatrocentos filmes que anualmente eram exibidos nas salas de cinema portuguesas. Chorão (2013) defende que a opção pela legendagem está relacionada com a tentativa de desincentivar o consumo de obras estrangeiras. E relata como, para além de cortes de imagens e legendas, a censura intervinha deixando cenas sem legendar. Concordamos com a investigadora quando afirma que a perpetuação da opção pelas legendas resulta de "un proceso de habituación y aculturación que puede explicar el mantenimiento de las preferencias del público portugués durante décadas." (Chorão, 2013, p. xvi).

Por outro lado, há quem considere a opção pela legendagem um dos principais responsáveis pelo fracasso do cinema português. Avelar (2013) menciona as palavras do realizador António-Pedro Vasconcelos:

> O recurso à legendagem, em detrimento da dobragem (…), poderá ter sido prejudicial porque «(…) confina o mercado a públicos muito reduzidos. Não é por

> acaso que os grandes países europeus: a Alemanha, a França, a Itália e a Espanha dobravam os filmes. Foi o que salvou o cinema. Foi ela que permitiu que o cinema continuasse a ser uma arte universal.» (Avelar, 2013, p. 152)

Chiaro (2009) identifica as razões que levaram alguns países a escolher a dobragem por motivos protecionistas, como a preservação das línguas e culturas nacionais ou a possibilidade de exercer a conveniente censura. Em contraposição, refere o caso da preferência pela legendagem na Escandinávia não apenas como reflexo de uma maior abertura a outras línguas, mas também do relativo baixo número de espectadores. Para além destas razões, há que contar ainda com a disparidade dos encargos económicos exigidos por cada modalidade e com a (in)existência de uma indústria do cinema suficientemente forte para assumir a opção da dobragem. Todavia, independentemente dos motivos e dos contextos iniciais, parece que hoje em dia as fronteiras entre países dobradores e países legendadores é bastante difusa. Algumas das causas indicadas são:

- A rápida expansão do mercado da legendagem surgida na sequência da evolução tecnológica – com o consequente aumento do número de ecrãs –; a globalização[135] – que permite que os conteúdos audiovisuais não obedeçam a fronteiras físicas –; para além da demanda do público – que exige ver o produto pouco tempo depois da estreia no país de origem. Nestas circunstâncias, "(…) subtitling is commonplace across the whole of Europe, chiefly because of its cost-effectiveness" (Chiaro, 2009, p. 144).
- Não obstante a legendagem ser a opção preferida em países de menor dimensão, outras culturas como a basca, a catalã ou a galesa promovem a dobragem como forma de normalizar as respetivas línguas.
- Em países legendadores, a programação infantil no cinema e na televisão é dobrada. Para além disso, as inovações tecnológicas permitem a

[135] Um claro exemplo do fenómeno da globalização encontramo-lo no excerto da notícia publicada no *El País* (21−9−2015), no dia depois da celebração da 67 edição dos prémios Emmy

> (…) la industria ha evolucionado en este tiempo hasta librarse de las parrillas, de los horarios y, en poco tiempo, de las fronteras. La televisión norteamericana que premia los Emmy es ya una televisión global, en la que series como *Juego de tronos* generan una conversación en la que participa todo el mundo a la vez. (Pablo Ximénez Sandoval.)

Consultado em setembro 21, 2015, em http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/21/television/1442789876_112150.html

possibilidade de o utilizador escolher a modalidade, ainda que nem sempre esta possibilidade seja atualizada, como acontece em Portugal.

Com efeito, no contexto internacional, a catalogação entre países que dobram e países que legendam não se apresenta clara e bem definida. No contexto peninsular, que conhecemos melhor, independentemente de se tratar de dois países que optaram por modalidades diferentes, as duas práticas têm o seu público e o seu espaço e, em maior ou menor medida, as duas têm convivido e continuam a coexistir cada vez mais.

5.3.2 O estudo da TAV no ensino superior português

Neste ponto do trabalho debruçar-nos-emos sobre o estudo da tradução audiovisual no ensino superior português. Assim, fizemos um levantamento rigoroso da informação disponível nas páginas *online* dos centros de ensino superior público e privado portugueses[136]. Iniciamos a pesquisa a partir da página da *Direção Geral do Ensino Superior*, do *Ministério da Ciência e Tecnologia e Ensino Superior*[137]. Partindo da listagem de estabelecimentos de ensino superior e da oferta formativa existente, percorremos as páginas de todos centros, escrutinando cada curso e as respetivas unidades curriculares que poderiam albergar matéria relacionada com o ensino da TAV.

Relativamente aos primeiros ciclos (Licenciaturas), a Universidade do Minho oferece a opção semestral da UC *Tradução Audiovisual* na *Licenciatura em Línguas Aplicadas*. Também a Universidade Católica de Lisboa dispõe da UC *Tradução para o Audiovisual* na *Especialização em Tradução* da Licenciatura em *Línguas Estrangeiras Aplicadas*. Portanto, apenas um centro de ensino superior

[136] Não incluímos o caso da Universidade Nova de Lisboa − Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que, no Mestrado em Tradução oferece uma Unidade Curricular denominada "Tradução do Texto Técnico". No programa consultado há um tema sobre a TAV, sendo que à UC completa apenas lhe estão atribuídos 2 créditos ECTS.

[137] Consultado em agosto 21, 2015, em http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/OfertaFormativa/CursosConferentesDeGrau/CiclosAutorizados/

público, no Norte e outro privado, no Sul, em todo o país contemplam a formação em TAV.

Nos segundos ciclos, Mestrados e Pós-graduações, a oferta aumenta. Cinco Mestrados (num centro privado e em quatro públicos, entre eles um instituto politécnico e três universidades) incluem a UC entre as matérias a lecionar. Neste nível de ensino, chama a atenção que apenas a Universidade Autónoma de Lisboa ofereça formação em legendagem, dobragem e locução[138] na sua pós-graduação. Além disso, três pós-graduações, uma numa universidade privada e duas em instituições públicas – uma universidade e um politécnico – oferecem a UC.

Resumidamente, ainda que com uma oferta reduzida que cobre todo o país exceto o Algarve, os futuros legendadores têm a possibilidade de aceder a uma formação inicial na área. Contudo, não podemos iludir-nos pensando que uma formação de quatro meses é suficiente para formar bons tradutores de textos audiovisuais. Uma UC de TAV de um semestre apenas proporciona uma introdução à matéria, com programas que contemplam introduções teóricas e práticas de legendagem. Possivelmente porque aquela é a modalidade predominante nos ecrãs portugueses, e a internet dá a possibilidade de descarregar programas de legendagem de aceso livre com os quais é possível a prática da modalidade, de forma legal e gratuita. Por outro lado, muitos dos alunos interessados na TAV, tentam completar a sua formação mediante estágios curriculares, no fim do segundo ciclo.

Neste momento, que tenhamos conhecimento, não existe qualquer UC em Cursos do Terceiro Ciclo, o que quiçá se justifique pelo facto de existirem poucas ofertas de doutoramento em Tradução com vertente curricular integrada.

Na Tabela 2 apresentamos uma síntese do levantamento realizado sobre o ensino da TAV em instituições do ensino superior portuguesas.

[138] Segundo se indica no folheto, o curso vai na 14.ª edição. Consultado em agosto 23, 2015, em http://academy.autonoma.pt/upload/galleries/monofolha_pg_traducao-2015-16_final.pdf

CENTRO DE ENSINO	CURSO	TIPO DE ENSINO	UNIDADE CURRICULAR	ECTS	CENTRO PÚBLICO/ PRIVADO
Universidade de Aveiro	Mestrado em Tradução Especializada	Univ.	Tradução Audiovisual	6	Público
Universidade do Minho – Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH)	Mestrado em Tradução e Comunicação Multilingue	Univ.	Tradução Audiovisual	5	Público
	Licenciatura em Línguas Aplicadas		Tradução Audiovisual	5	
Universidade do Porto – Faculdade de Letras (FLUP)	Mestrado em Tradução e Serviços Linguísticos	Univ.	Tradução Multimédia	3	Público
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto – (ISCAP)	Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas	Politéc.	Metodologias da Tradução e Legendagem	5	Público
	Pós-Graduação em Tradução Assistida por Computador		Legendagem de Textos Audiovisuais	-[139]	
Universidade de Lisboa			Tradução Audiovisual I	6	Público

[139] Sem informação.

– **Faculdade de Letras (FLUL)**	Pós-Graduação em Tecnologias de Tradução	Univ.	Tradução Audiovisual II	6	
Universidade Católica Portuguesa – **Faculdade de Ciências Humanas (FCH)**	Mestrado em Tradução	Univ.	Ateliê de Tradução para o Audiovisual	6	Privado
	Licenciatura em Línguas Estrangeiras Aplicadas (Especialização em Tradução)		Tradução para o Audiovisual	5.5	
Universidade Autónoma Lisboa	Pós-Graduação em Tradução (Variante Comunicação para os Media)	Univ.	Legendagem Dobragem Técnicas de Locução	-	Privado

Tabela 2 - Ensino da TAV em Estabelecimentos de Ensino Superior portugueses[140]

Num artigo de Dias de 2001[141] referenciavam-se as ofertas de formação na área de tradução existentes em Portugal. Relativamente à TAV, apenas é mencionada a criação, prevista para 2002, de um Curso de Especialização em Tradução para Legendagem, na Universidade Autónoma de Lisboa em cooperação com a Associação Portuguesa de Tradutores. No ensaio, a autora frisa a necessidade de formação, pelo que o curso de legendagem é um bom exemplo. É interessante a indicação que dá de que muitos dos profissionais de TAV foram formados pelas

[140] Levantamento efetuado em agosto de 2015.
[141] Consultado em agosto 22, 2015, em http://isg.urv.es/cttt/cttt/research/dias.pdf

próprias empresas que os emprega. O que leva Dias (2001) a concluir que há falta de formação é que o ensino particular é o primeiro a oferecer formação numa área que considera primordial.

Com o tempo, o panorama foi mudando, como o demostra a posterior publicação de Veiga (2006, p. 325-326), que elenca os estabelecimentos de ensino superior público portugueses onde se lecionam matérias relativas à TAV[142]. Dos oito centros elencados, cinco coincidem com o nosso levantamento: a Universidade Autónoma de Lisboa, o Instituto Superior de Assistentes e Intérpretes (ISAI) no Porto, o Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), o Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Num levantamento posterior, Ramos (2012) refere dados de 2010 que indicam a existência de sete UC de TAV distribuídas pela geografia portuguesa: uma na Universidade Autónoma de Lisboa, uma na Universidade do Algarve, uma na Universidade de Coimbra, uma na Universidade do Minho e três na Universidade de Lisboa.

Ao contrastar o levantamento de 2010 (Ramos, 2012) com os dados relativos a 2015, é notável o aumento de centros onde é lecionada a UC. Em cinco anos, de sete UC em cinco estabelecimentos de ensino superior, passou-se a treze, em sete centros. Interpretamos este salto quantitativo de três modos: primeiro, como claro sinal do reconhecimento de uma necessidade de formação requerida pelo mercado. Em segundo lugar, numa época de patente descenso do número de alunos no ensino superior − e na área das Humanidades −, os responsáveis pelos mestrados e as licenciaturas na área da tradução estão cada dia mais atentos às carências do mercado e aos gostos exprimidos pelos estudantes e, no caso da TAV, os dois fatores conjugam-se: a profissão precisa de elementos formados e, ao mesmo tempo, a UC de tradução audiovisual desperta o interesse dos estudantes. Por último, os estudantes demandam uma formação a condizer com os tempos, e o mundo atual está repleto de ecrãs que transmitem rapidamente informação, permitindo o acesso a variadíssimos conteúdos, não apenas no sector do entretenimento mas também na área profissional, que precisam de ser traduzidos.

[142] Uma nota de rodapé localiza a pesquisa em 2004.

5.3.3 Investigação sobre a TAV em Portugal

Nesta secção, pretendemos dar a conhecer os diversos trabalhos sobre a tradução audiovisual para a língua e cultura portuguesa que se têm vindo a desenvolver-se no panorama académico português[143]. Apesar da assiduidade da tradução nos meios audiovisuais portugueses (muitas horas de programação de televisão são preenchidas por programas de origem estrangeira, bem como os cartazes da maioria das salas de cinema), do protagonismo dos ecrãs no quotidiano pessoal e profissional (e a conseguinte necessidade de tradução), da presença dos estudos de TAV nas universidades portuguesas, do alargamento do campo para áreas como a acessibilidade em museus, em espetáculos musicais, teatrais, etc., o panorama apresenta-se um bocado desolador. O impacto económico e social desta modalidade de tradução acaba por não se refletir na investigação. Será este mais um reflexo do hiato existente entre a investigação nas Humanidades e a sociedade? Não pretendemos indagar as causas da falta de estudos na área, apenas descrever o material encontrado.

5.3.3.1 Trabalhos elaborados no 3º Ciclo

A seguir apresentamos resumidamente as teses de doutoramento da autoria de investigadoras portuguesas, seguindo critérios cronológicos[144]. A relação completa dos documentos encontra-se no Anexo 1.

O primeiro trabalho pertence a Josélia Neves (2005) que desenvolveu a sua investigação na Universidade de Surrey Roehampton, em Londres. A tese aborda a problemática da TAV para surdos e pessoas com deficiência auditiva. Neves (2005), seguindo uma metodologia descritiva, adota uma perspetiva interdisciplinar que integra outros campos de estudo como a Sociologia, a Linguística, os Estudos

[143] A pesquisa focou-se apenas no espaço português europeu.

[144] Na pesquisa percorremos a *Tradbase*, uma base de dados que reúne alguns trabalhos de investigadores portugueses ou radicados em Portugal, no campo dos Estudos de Tradução. O projeto foi inicialmente desenvolvido no programa de pós-graduação em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Consultado em agosto 25, 2015, em http://tradbase.comparatistas.edu.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=8.

de Cinema, os estudos relacionados com o mundo da surdez, etc. O trabalho assume-se como o resultado de um projeto de investigação-ação cuja finalidade é contribuir para a melhora das práticas de legendagem para surdos em Portugal.

A tese de doutoramento de Maria José Veiga Alves (2006), apresentada na Universidade de Aveiro, investiga o tema da tradução do humor para legendagem. Alves (2006) dedica dois capítulos a descrever e contextualizar a TAV, incluindo aspetos relativos ao panorama português. No terceiro capítulo, após caraterizar o discurso humorístico, apresenta uma análise da tradução do humor a partir de exemplos de cenas humorísticas extraídas de um *corpus* composto por dois filmes: *Forrest Gump* e *Bridget Jones's Diary*.

Maria da Conceição Condinho Bravo (2008) desenvolve a sua tese, intitulada *Putting the reader in the picture. Screen translation and foreign-language learning*, na Universitat Rovira i Virgili de Barcelona e na Universidade do Algarve. A autora pretende avaliar a efetividade da legendagem como ferramenta para a aprendizagem de línguas estrangeiras, em particular do inglês, por parte dos alunos portugueses que estão diariamente expostos à língua inglesa, apesar de, segundo a autora, não atingirem bons resultados nos exames nacionais. A pesquisa apresenta três experiências realizadas para avaliar a compreensão do conteúdo, a curto e longo prazo, mediante a exposição às legendas. A autora conclui que a exposição à legendagem, tanto intralinguística como interlinguística, contribui para a compreensão do conteúdo, inclusive perante a especificidade de aspetos como as expressões idiomáticas.

O trabalho de Sara Ramos Pinto (2009) intitula-se *Tradução no vazio. A variação linguística nas traduções portuguesas de Pygmalion, de Bernard Shaw, e My Fair Lady de Alan Jay Lerner*. Pinto não se foca exclusivamente na TAV. A investigadora combina propostas dos Estudos Descritivos de Tradução, da Gramática Sistémico-Funcional, da Sociologia, da Pragmática, do *New Historicism* e *Cultural Materialism* e da Análise de *Corpora* em Tradução. Analisa a tradução para português das variedades linguísticas do diálogo ficcional de duas obras na sua passagem para português, numa perspetiva pragmático-linguística. Toma como ponto de partida um *corpus* diacrónico formado por várias traduções das obras referidas para meios diferentes: para publicação, para palco e para legendagem dos filmes em televisão.

A Dobragem em Portugal: novos paradigmas na tradução audiovisual é o título do trabalho de Graça Chorão (2013) realizado na Universidade de Vigo. A pesquisa foca-se na dobragem de produtos audiovisuais infantojuvenis num país de tradição legendadora. A autora admite a possibilidade de a dobragem poder ser paulatinamente aceite pelo público que se encontra cada vez mais exposto a esta modalidade de tradução. O trabalho é guiado pela descrição do momento atual das televisões portuguesas e a sua oferta de produtos dirigidos ao público infantojuvenil em versão dobrada. Descreve o processo de tradução para a dobragem e, a partir de um *corpus* de *teencoms* constituído por quatro comédias para adolescentes, analisa a tradução do humor, demarcado pelo som do riso enlatado, comparando-o com a tradução do humor sem o apoio do riso enlatado.

O último trabalho é da autoria de Cláudia Susana Nunes Martins, intitulado *Longe da vista, perto da imaginação: análise de audioguias em museus portugueses* (2015). Martins realiza uma abordagem descritivista, multimodal e multidisciplinar. Centra-se na problemática da acessibilidade, particularmente na audiodescrição em espaços museológicos. Para a investigadora, a audiodescrição assume-se como fundamental para o acesso de visitantes cegos ou com baixa visão, mas não exclusivamente. Com base nos pressupostos teóricos subjacentes aos Estudos de Deficiência, aos Estudos de Tradução Audiovisual e aos Estudos Museológicos, desenvolve a dimensão empírica da investigação. O trabalho compreende uma vertente de estudo de caso e uma outra de análise de *corpus,* e visa caracterizar as práticas de acessibilidade de uma amostra de instituições históricas e culturais portuguesas.

Resumindo, até finais de 2016 foram desenvolvidas seis teses de doutoramento na disciplina de Tradução Audiovisual, da autoria de investigadoras portuguesas, três delas adscritas a universidades de Portugal: Alves (2006), na Universidade de Aveiro; Pinto (2009), na Universidade de Lisboa e Martins (2015), na Universidade de Aveiro. As outras três vinculadas a universidades estrangeiras e portuguesas: Neves (2005), na Universidade de Surrey Roehampton, em Londres, e no Instituto Politécnico de Leiria; Bravo (2008), na Universitat Rovira i Virgili de Tarragona e na Universidade do Algarve, e Chorão (2013), na Universidade de Vigo e no Instituto Politécnico do Porto (Anexo 1).

Outro aspeto fundamental para a relevância e dinamismo da investigação em TAV fica patente graças às publicações científicas, didáticas e divulgativas. Entre os livros editados destacam as publicações de Neves no formato de guias para a acessibilidade de produtos audiovisuais, Vozes *que se vêem: guia de legendagem para surdos* (2007) e, posteriormente, *Imagens que se ouvem* (2011). O primeiro é um guia de estilo apresentado com uma orientação prática, com indicações para uma legendagem necessariamente composta por conteúdos verbais e icónicos, uma vez que é destinada para a população surda ou com deficiência auditiva. O guia pode ser utilizada em distintos meios com suporte audiovisual como televisão, cinema, DVD, rádio, internet ou espetáculos musicais. O trabalho resulta da investigação realizada para a tese de doutoramento. No segundo guia, *Imagens que se ouvem* (2011), é feita uma introdução teórica e técnica à audiodescrição. São expostas as características do audiodescritor profissional que perpassam a psicofisiologia da cegueira, o conhecimento de técnicas de produção audiovisual, as competências linguísticas, etc. Neves descreve as modalidades de audiodescrição e as suas aplicações em museus, na televisão, no cinema, para os suportes em DVD, para rádio, em espetáculos de música, dança ou teatro, etc. Finalmente, mencionamos a publicação de Alves (2010) *O humor na tradução para legendagem*, fruto da dissertação para o doutoramento da autora.

Em 2012, a revista *Anglo Saxónica*, do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa[145], publica um número especial sobre Estudos de Tradução que conta com Pym e Assis Rosa como editores convidados. A publicação, em língua inglesa, esta dedicada maioritariamente à tradução literária, embora inclua dois textos sobre TAV. O artigo de Pinto (2012), *Audiovisual translation in Portugal: the story so far*, introduz o leitor no campo da TAV, uma área de investigação que, como indica, ainda está a dar os primeiros passos em Portugal, mas que já conta com trabalhos publicados em âmbitos diversos como a dimensão sociocultural, a variação linguística, a tradução do humor, a accessibilidade, legendagem para surdos, a audiodescição, a acessibilidade em museus, etc. Na

[145]Consultado em agosto 30, 2015, em https://www.academia.edu/2252927/2012._New_Directions_in_Translation_Studies_Special_issue_of_Anglo-Sax%C3%B3nica._3_3._Ed._Anthony_Pym_and_Alexandra_Assis_Rosa

mesma publicação, o texto de Neves (2012), *Audiovisual Translation for Accessible Media in Portugal*, aborda a temática da acessibilidade nos meios de comunicação portugueses.

Existem outros – poucos – livros editados sobre tradução da (co)autoria de investigadores portugueses onde encontramos artigos sobre TAV. É o caso das publicações de Duarte, Rosa & Seruya (2006), Neves, Díaz-Cintas & Matamala (2010), Neves & Remael (2007) e, ainda, Díaz-Cintas & Neves (2015).

Ao procurarmos informação sobre o número de autores, as temáticas abordadas e as combinações linguísticas e culturais focadas, temos a percepção de quão pouco desenvolvida está a área. A seguir apresentamos, a modo de exemplo não exaustivo, os nomes, datas e matérias das investigadoras portuguesas com mais publicações sobre TAV[146]:

- Assis Rosa[147] (1997, 2001, 2006, 2009, 2016) cujo principal foco de investigação nas suas publicações em TAV, é a tradução da variação linguística.
- As publicações e os projetos desenvolvidos por Neves[148] focam-se na área da comunicação acessível. Algumas delas resultam da cooperação com diferentes parceiros nos domínios da comunicação social, da produção fílmica, das artes performativas, do turismo, da museologia e da educação. A investigadora tem trabalhado numa perspetiva inclusiva, na procura de soluções para públicos com necessidades especiais.
- Pinto (2007, 2009, 212, 2013) ocupa-se principalmente da reçeção do texto audiovisual numa perspetiva sociolinguística.

[146] Um ponto comum a quase todas as publicações é o facto de serem, maioritariamente, em inglês e os estudos visar material linguístico-cultural também em língua inglesa.

[147] Para uma consulta mais pormenorizada sobre as atividades científicas da autora, http://alexandra.assisrosa.com/HomePage/Publications_Publicacoes.html Consultado em junho 21, 2015.

[148] É uma autora com inúmeras publicações. Remetemos o leitor para consultar a sua produção científica na *Plataforma DeGóis*, a plataforma nacional de ciência e tecnologia, promovida pelo Ministério de Educação e Ciência, através da FCT. Consultado em junho 21, 2015 em http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=6412948257094997#Producaocientifica

- Bravo[149] (2005, 2007, 2008) investiga sobre o papel da legendagem na aprendizagem de línguas estrangeiras.
- Chorão (2009, 2010, 2013) centra a pesquisa na dobragem de programas destinados ao público infantojuvenil.

Além dos projetos individuais, destacamos a existência do grupo de investigação *Transmedia Portugal*[150]. O grupo está formado por profissionais da tradução, investigadores e professores com o intuito de criar espaços de reflexão, partilha de conhecimento e experiências no âmbito da TAV. A equipa portuguesa faz parte do grupo de investigação internacional TRANSMEDIA, criado em 2004. Em novembro de 2007 organizou, em colaboração com a Comissão Europeia e o Instituto Politécnico de Leiria, a *Segunda Conferência Internacional "Media for All" Text on Screen, Text on air*[151], que contou com a participação de numerosos investigadores. Em abril de 2012 realizou um encontro aberto a estudantes, investigadores e docentes no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), onde foram debatidas questões relacionadas com a TAV em Portugal: o ensino, as áreas de investigação e a prática profissional.

A fim de podermos contrastar o volume de trabalhos em TAV realizados nas universidades portuguesas, apresentamos, no Anexo 5, uma amostra das investigações concretizadas no mesmo âmbito em universidades espanholas[152]. A

[149] Bravo fez parte do projeto *Clip flair*, como membro da Universidade do Algarve. O projeto, financiado com o apoio da Comissão Europeia, promove a aprendizagem através da legendagem e dobragem de clips de forma interativa. Consultado em junho 21, 2015, em http://clipflair.net/pt/visao-geral/

[150] Mais informação disponível em http://www.transmediaresearchgroup.com/transmedia-portugal/ Consultado em agosto 21, 2015.

[151] Sobre o encontro, *cf.* http://www.transmediaresearchgroup.com/mediaforall/mediaforall.html Consultado em agosto 21, 2015.

[152] A título de exemplo, optamos por elencar trabalhos dirigidos em universidades espanholas por duas razões: devido à abundância e qualidade das investigações aí originadas e pela menor dificuldade de acesso. A listagem foi realizada com a consulta a diversos repositórios com acesso em linha, principalmente:

-O repositório cooperativo em formato digital TDR/TDX (Tesis Doctorales en Red/Tesis Doctorals en Xarxa) gerido e coordenado pelo Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC) e apoiado pela Generalitat de Catalunya. Consultada em setembro 7, 2016, em http://www.tesisenred.net/

-A base de dados de teses de doutoramento na página do Ministério de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de España TESEO, disponível em https://www.educacion.gob.es/teseo/, consultada em setembro 7, 2016.

finalidade é expor o dinamismo da disciplina no espaço académico espanhol, que dispõe de uma extensa rede de universidades com maior tradição na docência em TAV. Consideramos que o número de trabalhos produzidos por alunos de mestrado em Portugal (*cf.* § 5.3.3.2), tal como o aumento do número de estudantes que escolhe a opção de TAV na nossa universidade, indiciam um futuro promissor.

A listagem ilustra o teor e o vigor alcançado pela investigação na disciplina em instituições do ensino superior espanholas na última década. Optamos por referir apenas trabalhos posteriores a 2005 realizados por jovens investigadores[153] e orientados por investigadores nacionais de renome. Por outro lado, a amostra dá conta das múltiplas abordagens e temáticas que confluem à volta da investigação em Tradução Audiovisual.

Dentro das publicações resultantes de teses de doutoramento, destacamos os trabalhos[154] de:

- Martínez Sierra (2008), numa publicação sobre a tradução do humor;
- Bartoll (2012), que se debruça sobre aspetos teóricos e práticos da legendagem;
- Barambones (2012a, 2012b), que aborda a problemática das línguas minoritárias, neste caso o euskera, e a tradução audiovisual;
- Talaván Zanón (2013), cuja publicação se centra no recurso à TAV como instrumento de aprendizagem de línguas estrangeiras;
- Martí Ferriol (2013), que publica um trabalho onde contrapõe métodos de tradução para dobragem e legendagem.

Por último, resta-nos referir outros livros publicados em Espanha sobre a TAV, na última década. Salientamos as publicações de Bartoll (2015), que escreve uma *Introducción a la traducción audiovisual*; Martí Ferriol (2010), *Cine*

-O portal bibliográfico da Universidad de la Rioja, DIALNET, no espaço destinado às teses de doutoramento em https://dialnet.unirioja.es/tesis consultado em setembro 7, 2016.
-Em repositórios de muitos outros centros de ensino superior do Estado espanhol.

[153] A maior parte dos investigadores são espanhóis.

[154] A relação apresenta uma amostra de trabalhos publicados em Espanha. Na bibliografia geral deparamo-nos com importantes obras de investigadores espanhóis. Destaca o contributo de dois académicos incontornáveis na investigação em TAV, Díaz-Cintas (2003 e 2007) e Chaume (2003, 2004 e 2012).

independiente y traducción, numa publicação sobre cinema independente e tradução; Martínez Sierra (2012), com a publicação *Fotografía de la investigación doctoral en traducción audiovisual*, onde reúne doze investigações de doutoramento defendidas entre 2006 e 2010 e, finalmente, o volume *La traducción para el doblaje en España: mapa de convenciones* (2016), de Cerezo Merchánn *et al.*, que apresenta uma reflexão sobre os métodos de tradução de legendagem e dobragem, da ótica dos problemas de cada modalidade.

5.3.3.2 Trabalhos elaborados no 2º Ciclo

Com a implementação do Processo de Bolonha, aumentaram timidamente as ofertas de mestrados em tradução nas universidades portuguesas (*cf.* Tabela 2). Em consequência, os segundos ciclos têm gerado um número significativo de pesquisas focadas em temáticas relacionadas com a tradução audiovisual, em forma de dissertações, projetos ou relatórios de estágio. As pesquisas podem ser consultadas através dos repositórios das respectivas universidades, onde encontramos dissertações e relatórios baseados em estágios ou em projetos. Por vezes, apenas conseguimos aceder ao título, dado que os textos completos não estão acessíveis nos portais. Para além destes trabalhos, é provável que existam outros que não se encontram reunidos nos repositórios institucionais.

Com o intuito de apresentar um panorama aproximado do estudo da TAV nas universidades portuguesas, efetuamos um levantamento dos trabalhos realizados por alunos. Os dados procedem da informação facultada pelos centros de ensino superior público português, Universidades[155] e Institutos Politécnicos Superiores[156]. Para tal, acedemos à informação divulgada nas páginas *online* de

[155] Universidade Aberta, Universidade da Beira Interior, Universidade da Madeira, Universidade de Aveiro, Universidade de Coimbra, Universidade de Évora, Universidade de Lisboa, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Universidade do Algarve, Universidade do Minho, Universidade do Porto, Universidade dos Açores, Universidade Nova de Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, etc.

[156] Instituto Politécnico de Beja, Instituto Politécnico de Bragança, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Instituto Politécnico de Coimbra, Instituto Politécnico da Guarda, Instituto Politécnico de Leiria IPL, Instituto Politécnico de Lisboa, Instituto Politécnico de Portalegre, Instituto Politécnico do Porto (ISCAP, ESSE, etc.), Instituto Politécnico de Santarém, Instituto Politécnico de Setúbal, Instituto Politécnico de Tomar, Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Instituto Politécnico de Viseu, etc.

cada instituição, bem como dos repositórios que albergam os trabalhos de investigação realizados em cada universidade[157]. Mesmo tendo realizado uma pesquisa morosa e pormenorizada, somos conscientes de que a listagem pode não estar completa. Em alguns repositórios a pesquisa torna-se complicada, inclusive realizando pesquisas avançadas, mediante palavras-chave, tipo de publicação, etc., há documentos misturados com outros de outras áreas ou outro tipo de publicação.

Recuperamos um total de 35 trabalhos[158] de mestrado dedicados à temática da tradução audiovisual, 15 dissertações, 10 relatórios de trabalho de projeto e 10 relatórios de estágio. Na Tabela 3 apresentamos a distribuição por anos e por tipologia do trabalho. No levantamento realizado observa-se que antes da entrada em vigor do Processo de Bolonha em Portugal só se realizaram dissertações, e, após a sua implementação, começam a ser elaborados relatórios de estágio e de projeto com vista à obtenção do grau de Mestre.

Por outro lado, em geral, os trabalhos posteriores a 2008 e 2009 apresentam menor extensão. Não podemos esquecer que após a implementação de Bolonha e a harmonização dos estudos superiores no espaço europeu, a criação e caracterização dos segundos ciclos mudou. As dissertações anteriores a Bolonha são fruto de percursos académicos mais longos, de seis ou sete anos (com licenciaturas de quatro ou cinco anos e, em geral, uma componente curricular de dois anos nos mestrados), enquanto os atuais respondem a ciclos mais curtos: licenciaturas de três anos e mestrados de dois. Para além disso, em Portugal – onde o título de Mestre sempre conferiu um grau académico — antigamente a maior parte de estudantes do Segundo Ciclo eram alunos interessados em seguir carreira académica universitária ou em progredir nas respetivas carreiras profissionais, nomeadamente dentro do grupo de professores do 2º, 3º Ciclo e do Ensino Secundário.

Ano	Dissertação	Relatório de Estágio	Relatório de Projeto	Total

[157] Além do repositório de cada centro de ensino específico, pesquisamos outras vias. Por exemplo, o Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP) https://www.rcaap.pt/results.jsp
[158] No ANEXO 2 apresentamos a listagem completa, indicando autor, título, data, centro em que foi realizado e tipologia.

2006	1	-	-	1
2007	3	-	-	3
2008	-	-	-	0
2009	2	1	1	4
2010	2	1	2	5
2011	2	1	1	4
2012	1	4	1	6
2013	1	3	3	7
2014	2	-	2	4
2015[159]	1	-	-	1
Total	15	10	10	35

Tabela 3 - Mestrados em TAV defendidos em centros públicos de ensino superior

As dissertações defendidas abordam temáticas como a tradução do tabu, do humor ou da variação linguística, normalmente a partir de um estudo de caso, que tanto pode ser um filme como uma série. Exceto uma, todas se centram no par de línguas inglês-português. Deparamo-nos também com investigações sobre legendagem amadora ou *fansubbing*, outras sobre acessibilidade dedicadas à audiodescrição e à legendagem para surdos e uma sobre a legendagem como ferramenta na aprendizagem de línguas estrangeiras. Todas foram elaboradas e defendidas no âmbito dos diversos mestrados em tradução que funcionam nas instituições de ensino superior, salvo uma, que foi realizada no Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL).

Quanto aos projetos, pela informação obtida, seja nos próprios relatórios, seja pelo título[160], a maior parte dizem respeito a legendagens de vídeos ou curtas-metregens de diferentes temáticas ou áreas do conhecimento. Nos relatórios apresentados para a defesa do trabalho final, o candidato elabora uma reflexão sobre

[159] As pesquisas foram realizadas entre 15 e 20 de agosto de 2015.
[160] Alguns títulos não estão em acesso aberto, apenas é dada informação sobre o título, o autor, o mestrado ao qual pertencem e um breve resumo.

a legendagem realizada. Nos relatórios de estágio, os estudantes apresentam uma exposição do trabalho desenvolvido em empresas de tradução. Além de uma reflexão sobre aspetos teóricos considerados mais relevantes e relacionados com a problemática surgida durante as práticas desenvolvidas em contexto profissional.

Para finalizar, notamos que, se somarmos os relatórios de estágio e os relatórios de projeto (20) e os compararmos com o número de dissertações (15), chama a atenção uma clara preferência pela realização de trabalhos práticos. Isto é devido a que os estudantes optam por realizar estágios ou projetos para pôr em prática os conhecimentos obtidos durante o processo de educação formal, e, sobretudo, porque sentem o estágio como uma importante aproximação ao mundo laboral e como a primeira oportunidade de inserção no mesmo.

5.4 A receção do cinema em Portugal. Contextualização

5.4.1 O cinema em Portugal em números: alguns dados

Não é fácil reunir informação completa sobre cinema e produtos audiovisuais no sistema cultural português. As dificuldades sentidas prendem-se com o facto de que o aceso aos dados é, por vezes, apresentado de forma limitada, fragmentada e irregular. Do ponto da vista do investigador, seria importante poder contar com uma base de dados completa e atualizada dos filmes exibidos em território nacional, que permitisse aceder a materiais informativos necessários para estudar o campo cultural do cinema, numa ótica quantitativa e descritiva. Neste sentido, numa visão mais alargada e inclusiva do sector cultural, o relatório intitulado *Cinema: para além do mercado – Contributos para novos modos de análise e reflexão* (s.d.)[161], publicado pelo *OberCom* (Observatório da Comunicação), manifesta que, até há pouco tempo, a aridez informativa constituía um obstáculo dificilmente superável e impeditivo da definição e avaliação da eficácia de estratégias para o sector, da sustentação das decisões políticas e do

[161] Consultado em agosto 14, 2016, em https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Cinema-para-al%C3%A9m-do-mercado-Nov2011.pdf

exame do comportamento do sector. Isto, num país com uma indústria cinematográfica pouco estruturada e um mercado interno frágil (p. 3).

De certo modo, o panorama mudou com a entrada em vigor do Decreto-Lei n.º 125/2003 de 20 de junho, que regula a forma de emissão de bilhetes de ingresso nos espetáculos de natureza artística e a transmissão de dados relativos aos espetáculos neles realizados[162]. A partir então, a informação sobre os bilhetes emitidos é enviada pelos promotores de espetáculos cinematográficos ao Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA)[163], sendo o seu valor essencial para mapear as atividades do sector cinematográfico nacional. Por seu lado, o ICA atualiza constantemente a informação na sua página Web.

Dedicamos as próximas páginas a apresentar alguns dados que ajudam a contextualizar quantitativamente o trabalho. Para tal, as nossas fontes possíveis foram:

- O *ICA* (Instituto do Cinema e do Audiovisual), tem como missão apoiar as atividades cinematográficas e audiovisuais, é tutelado pelo Secretário de Estado da Cultura, (http://www.ica-ip.pt).
- O *INE* (Instituto Nacional de Estatística) cuja missão é produzir e divulgar informação estatística nacional, (https://www.ine.pt).
- *OberCom* (Observatório da Comunicação), é uma associação centrada na análise do mundo digital e dos Media cuja finalidade é apoiar políticas públicas, empresas do sector e a investigação académica em Ciências da Comunicação, (https://obercom.pt).
- *Portdata*, Base de dados de Portugal Contemporâneo, entidade organizada e desenvolvida pela Fundação Francisco Manuel dos Santos. A instituição dedica-se à recolha e organização da informação disponível proveniente de fontes oficiais, sobre áreas diversificadas da sociedade portuguesa, (http://www.pordata.pt).

[162] Consultado em agosto 14, 2016, em https://dre.pt/application/file/a/504442 podem ser consultadas as normas técnicas do decreto-lei.
[163] Antigo ICAM, como é referido na legislação.

A Tabela 4 mostra os dados relativos à origem dos filmes exibidos nos ecrãs nacionais entre 2004 e 2015. A hegemonia da filmografia dos EUA no mercado cinematográfico português é patente a constante. Quanto ao cinema europeu, após uma quebra em 2008, os números mostram uma recuperação, que em 2014 atinge valores próximos aos das produções norte-americanas. Ao longo do período, a produção nacional não sofre grandes oscilações, ainda assim, sobressai positivamente o ano 2014.

Origem	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Portugal	22	13	22	17	16	22	23	23	26	20	35	27
Co-Produções Maioritárias e Produção 100% Nacional	17	11	16	15	15	19	23	-	-	-	-	-
Co-Produções Minoritárias	5	2	6	2	1	3	-	-	-	-	-	-
Europa	40	42	39	36	30	42	34	30	48	63	138	66
Co-Produções Europa	38	24	25	23	24	18	29	36	41	39	38	49
Co-Produções Europa / Outros	14	17	13	7	14	5	16	15	10	16	17	26
Estados Unidos da America	122	101	120	127	84	118	127	106	117	145	131	137
Co-Produções EUA / Europa	37	32	40	33	37	36	27	33	20	-	-	-
Co-Produções EUA / Outros	16	24	11	19	25	22	15	25	20	20	24	17
Outros	11	14	16	12	5	8	9	16	6	18	13	17

Tabela 4 - Origem dos filmes estreados em Portugal entre 2004 e 2015[164]

No Gráfico 2, elaborado a partir dos dados obtidos diretamente das publicações que da seção *Box Office*[165] do ICA, colocamos em paralelo a produção de origem espanhola e a portuguesa exibida nas salas comerciais do país. Apenas em 2005 a exibição de fitas com origem em Espanha ultrapassa as nacionais, que predominam sempre, sendo 2014 o ano com maior hiato entre as duas cinematografias. Seria interessante dispor de informação sobre a receção do cinema

[164] Fonte: *Relatório OberCom. Anuário da Comunicação 2015*. Consultado em agosto 15, 2016, em https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Anu%C3%A1rio-da-Comunica%C3%A7%C3%A3o-2014-2015.pdf

[165] Consultado em agosto 12, 2016, em http://www.ica-ip.pt/pt/downloads/boxoffice/

nas bilheteiras, mas não conseguimos apurar dados, tão específicos, de aceso a recintos.

Se excetuarmos a forte indústria do cinema dos Estados Unidos, a receção do cinema estrangeiro de um determinado país depende amiúde do apoio institucional[166] e financeiro para a divulgação e a tradução das obras. Sobre a receção do cinema espanhol em Portugal, é importante mencionar a existência de um protocolo luso-espanhol para a cooperação cinematográfica e o fomento das coproduções[167], assinado em março de 2006. Na atribuição de apoio financeiro, o documento aponta que os projetos de longa-metragem serão escolhidos com base na representatividade da diversidade cultural de ambos os estados e na sua qualidade. No mesmo documento é manifestada a vontade de auxiliar a presença das coproduções em festivais e eventos dos dois países, tal como de organizar encontros e mesas redondas bilaterais entre profissionais do sector.

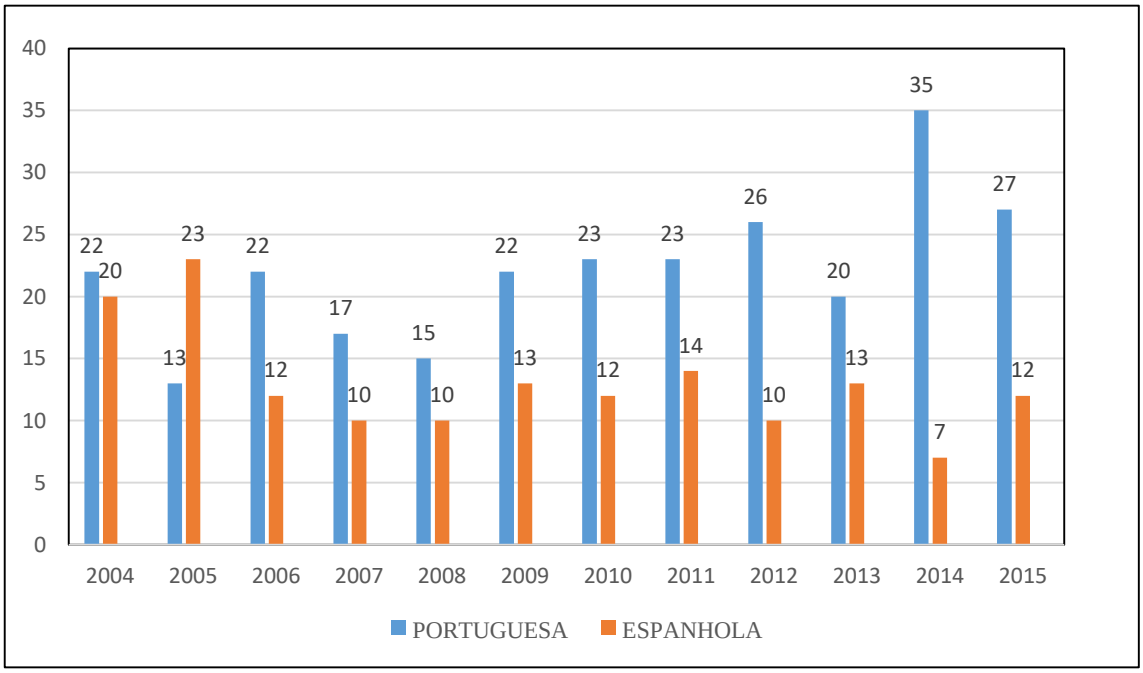


Gráfico 2 -Exibição de filmes de produção portuguesa e espanhola (Fonte: Box Office, ICA)

[166] Alguns dos apoios institucionais dos quais beneficiam tanto Portugal como Espanha são os seguintes programas: *EURIMAGES*; *MEDIA*; *European Film Promotion* (EFP) e *IBERMEDIA*.

[167] Consultado em agosto 15, 2016, em http://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/o_que_fazemos/protocolo_luso-espanhol.pdf

O Gráfico 3[168] permite visualizar as sessões de filmes, por nacionalidade. Restringimos a amostra às duas nacionalidades estudadas, visto que pretende-se confrontar os dados com os do gráfico anterior. Nota-se que as produções portuguesas exibidas ultrapassam as de origem espanhola. Sobre o número de sessões dedicadas a filmes das duas nacionalidades, o gráfico revela um número superior de exibições dos filmes nacionais. Quase todos os anos o número de sessões que exibem filmes portugueses duplica (no mínimo) o número de sessões que exibem filmes espanhóis, com exceção do ano 2013, sendo espectável que o cinema nacional tenha maior número de sessões que o espanhol. Também é muito provável que a distribuição por cidades ou regiões apresente assimetrias significativas quanto à exibição de filmes menos comerciais, como é habitual acontecer, ora com a cinematografia portuguesa, ora com a espanhola e a não norte-americana, em geral.

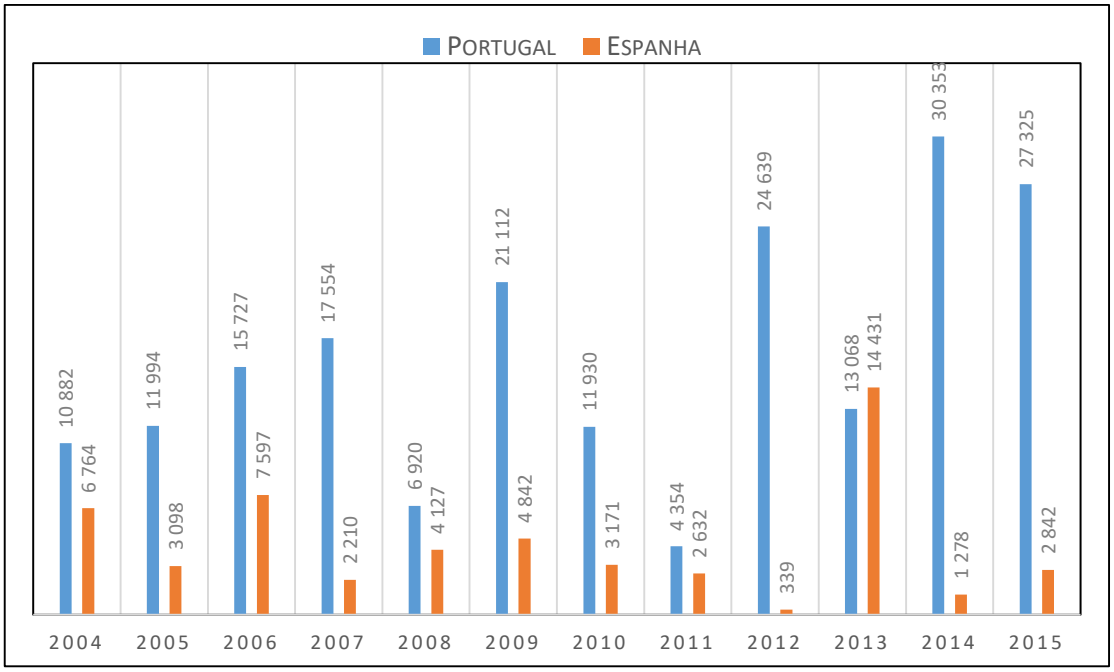


Gráfico 3 -Sessões, por país de origem dos filmes[169]

[168] Gráfico realizado a partir dos dados extraídos em PORDATA. Consulta em agosto 20, 2016 em http://www.pordata.pt/Portugal/Cinema+exibi%C3%A7%C3%B5es+sess%C3%B5es+total+e+por+pa%C3%ADs+de+origem+dos+filmes-321

[169] Gráfico elaborado a partir dos dados extraídos dos *Catálogos e Anuários* de 2016, 2015, 2014 contidos na rúbrica PUBLICAÇÔES na página do ICA http://www.ica-ip.pt/. Consultados em agosto 16, 2016.

Do ponto de vista da procedência linguística, o Gráfico 4 evidencia a rotundidade expressiva da ocupação de ecrãs com filmes de língua inglesa. A língua espanhola apenas em 2013 guarda um intervalo menor relativamente à portuguesa, chegando até a ultrapassar a alemã.

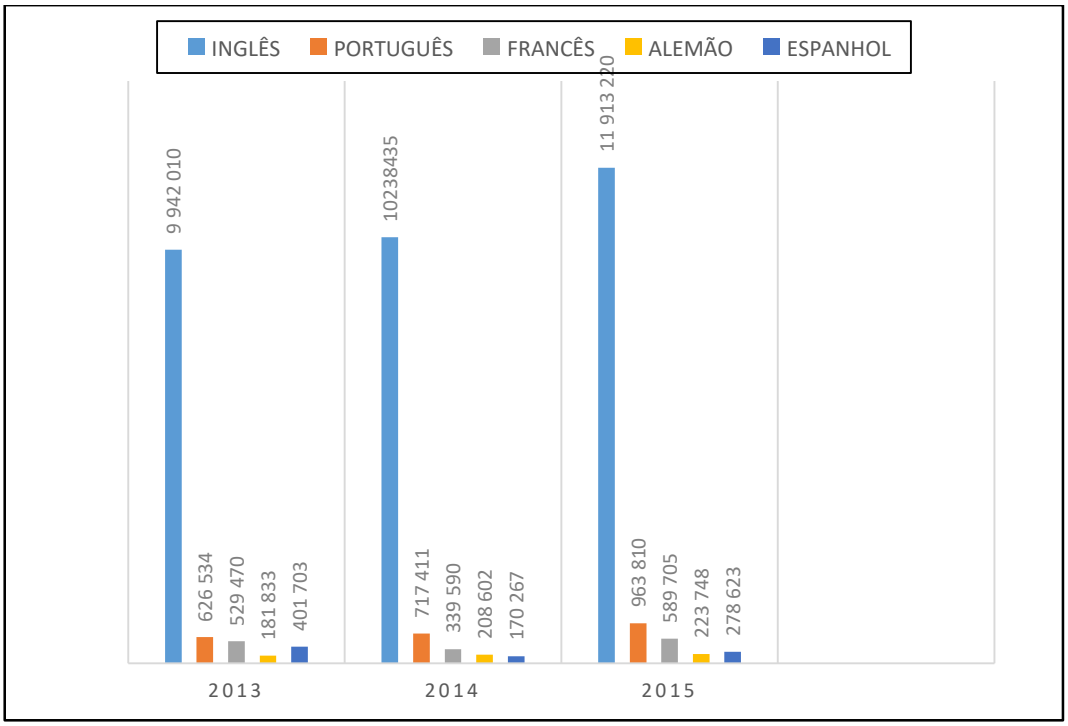


Gráfico 4 - Língua falada nos filmes exibidos (espectadores)

Na perspectiva da indústria cinematográfica, os fatores económicos são sempre decisivos na determinação dos filmes que serão exibidos nas salas de cinema ou comercializados noutros suportes. O Gráfico 5 reproduz as oscilações das receitas de bilheteiras. São incluídos dados a partir de 2004, data a partir da qual é obrigatório a comunicação de dados de bilheteiras. Desde 2004 até 2010 há um ténue e progressivo aumento das receitas. A partir deste ano, os valores voltam a descer anualmente e alcançam os valores mais baixos em 2014, momento a partir do qual observa-se uma retoma. O ano de 2014 foi o pior dos últimos onze anos, quanto a receitas e afluência de público. É natural que a descida esteja relacionada com a recente crise económica, profundamente sentida pela sociedade portuguesa. O facto é recolhido na imprensa por Joana Amaral Cardoso, num artigo publicado a 11 de novembro de 2015 no jornal *Público*, onde fundamenta a situação com os

hábitos de consumo audiovisual, as novas tecnologias, a pirataria, os preços dos bilhetes e a distribuição geográfica das salas. No mesmo texto, reproduz o ponto de vista da distribuidora e exibidora *NOS*, que explica o crescimento e a recuperação de 2015 pelo excelente desempenho dos filmes exibidos e distribuídos[170]. Deve-se sublinhar que o preço médio dos bilhetes, nas salas de cinema nacionais, não experimentou grandes oscilações, sendo, em média, de 5,09 € em 2011 e de 5,15 € em 2015[171].

A recuperação nas receitas brutas de bilheteira[172] foi geral nos mercados europeus. Em todos os países, exceto em França, aumentou o número de espectadores, mas também o preço dos bilhetes e o consumo de filmes norte-americanos. Aprecia-se a vitalidade do mercado cinematográfico europeu, mas longe da potente indústria de Hollywood.

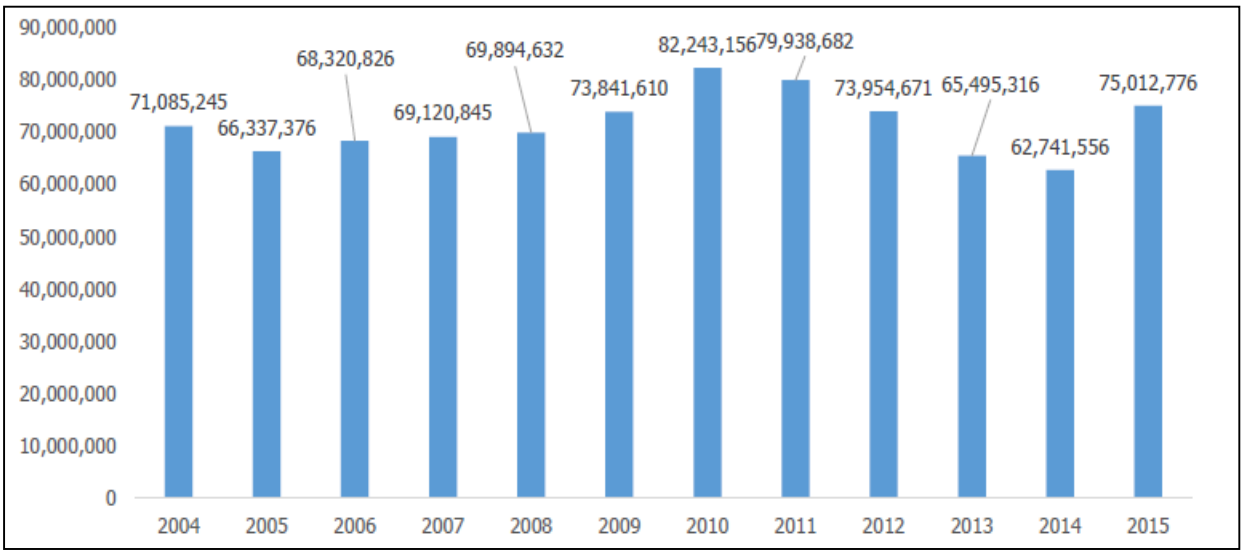


Gráfico 5 - Evolução da receita bruta (€) de bilheteira em Portugal, 2004−2015[173]. Dados de *Obercom*

[170] Consultado em agosto 16, 2016, em A https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-filme-de-2015-continua-a-ser-bom-para-o-cinema-em-portugal-mais-espectadores-e-receitas-1714082

[171] Consultado em agosto 16, 2016, em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo2016_versaoweb_ica_jun15_2_192870797057516e18b567a.pdf

[172] Consultado em agosto 16, 2016, em https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/2015-ano-recorde-nos-cinemas-da-europa-mas-ano-de-perda-para-o-cinema-europeu-1731098

[173] *OberCom*, *Anuário da Comunicação 2015*. Consultado em agosto 15, 2016, em https://obercom.pt/anuario-da-comunicacao-2014-2015/

Filmes nacionais	2011	2012	2013	2014	2015
Estreados	23	26	20	35	27
Espectadores	104 442	734 264	431 346	578 501	946 082

Tabela 5 - Evolução do número de espectadores de filmes nacionais. Dados do ICA.[174]

A publicação *Cinema de Portugal* 2016[175], da responsabilidade do *Instituto do Cinema e do Audiovisual*, revela o aumento de espectadores para o cinema português. O filme *O pátio das cantigas*, de Leonel Vieira, estreado a 30 de julho de 2015, recebeu 607 374 espectadores, pelo que ocupa o terceiro lugar no ranking dos filmes mais vistos naquele ano[176]. O mesmo filme ocupa o primeiro lugar na lista dos filmes portugueses mais vistos entre 2004 e 2016, quase dois terços do número total de espectadores que assistiram a filmes portugueses em 2015 (946 082). Se contrastarmos este dado com os dados de anos anteriores, chama a atenção o expressivo aumento de público que escolhe ver cinema português, que passa de uma quota de mercado de 0,7% em 2011 para 6,5% em 2015. Nos últimos anos, a indústria do cinema em Portugal começa a ter um certo retorno económico, explicado pelas melhoras na difusão e distribuição no circuito comercial e pela produção de obras que vão de encontro com os gostos dos espectadores, provando que o cinema português pode ser economicamente rentável.

Do ponto de vista do consumo de cinema nacional, o mercado doméstico é o espaço de consumo mais importante em termos de estreias e de número de espectadores. A seguir são o mercado francês e o espanhol que reúnem mais espectadores. Em ambos casos o cinema português mais visto é o chamado de cinema de autor, sendo a restante produção nacional raramente é exportada (Graça, 2015).

---

[174] Consultado em agosto 15, 2016, em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo2016_versaoweb_ica_jun15_2_192870797057516e18b567a.pdf

[175] Consultado em agosto 15, 2016, em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo2016_versaoweb_ica_jun15_2_192870797057516e18b567a.pdf

[176] Consultado em agosto 15, 2016, em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_nacionais_mais_vistos_2004_2016_175328951056d831b5821b1.pdf

5.5 A receção do cinema de Almodóvar em Portugal

Três são as vias que, nesta secção, nos permitirão estudar a receção em Portugal dos filmes de Pedro Almodóvar: os dados de bilheteira, os galardões atribuídos e a receção da crítica na imprensa digital.

O facto de as datas de exibição dos filmes serem muito próximas das datas das respetivas estreias no país de origem demostra até que ponto os trabalhos do autor são esperados pela indústria e pelo público (Tabela 6). Os dados indicam que as primeiras fitas demoraram alguns anos até chegarem aos ecrãs portugueses. Porém, a partir do quinto filme, *Matador* (1986), começam a ser exibidos em Portugal pouco tempo depois da estreia em Espanha. Será, definitivamente, com a sétima longa-metragem, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), que as obras passam a ser apresentadas nas salas de cinema portuguesas pouco depois da data da estreia em Espanha. Para tal terá contribuído a candidatura deste filme aos prémios Óscar (1989) e BAFTA (1990), nas respetivas secções de melhor filme estrangeiro.

Na Tabela 6 apresentamos as datas das estreias dos filmes de Almodóvar em Espanha e Portugal, seguindo a informação divulgada na Base de Dados de Filmes na Internet (*Intenet Movie Database*).

TÍTULO ORIGINAL	**ESTREIA EM ESPANHA**	**TÍTULO EM PORTUGUÊS**	**ESTREIA EM PORTUGAL**
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón	27/10/1980	*Pepi, Luci, Bom e outras tipas do grupo*[177]	–
Laberinto de pasiones	29/9/1982	*Labirinto de paixões*[178]	–

[177] Não conseguimos apurar qualquer informação sobre a estreia do filme em salas comerciais portuguesas, mas sim informação sobre a sua exibição noutros contextos. Ver, por exemplo, a página consultada em dezembro 22, 2016 em http://cineclubefaro.blogspot.pt/2011_08_01_archive.html

[178] Exibida em novembro de 2011 no Cineclube Abc. Informação fornecida pelo ICA via correio eletrónico. Não conseguimos obter informação sobre a estreia em salas comerciais.

Entre tinieblas	10/03/1983	*Negros hábitos*	22/09/1989
¿Qué he hecho yo para merecer esto?	25/10/1984	*Que fiz eu para merecer isto?*	16/02/1990
Matador	17/3/1986	*Matador*	13/03/1987
La ley del deseo	7/2/1987	*A lei do desejo*	01/12/1988
Mujeres al borde de un ataque de nervios	25/3/1988	*Mulheres à beira de um ataque de nervos*	02/06/1989
Átame	22/01/1990	*Ata-me!*	13/07/1990
Tacones lejanos	23/8/1991	*Saltos altos*	30/10/1992
Kika	29/8/1993	*Kika*	14/10/1994
La flor de mi secreto	22/9/1995	*A flor do meu segredo*	17/11/1995
Carne trémula	10/10/1997	*Em carne viva*	12/12/1997
Todo sobre mi madre	16/3/1999	*Tudo sobre a minha mãe*	22/10/1999
Hable con ella	15/3/2002	*Fala com ela*	31/5/2002
La mala educación	19/3/2004	*Má educação*	27/5/2004
Volver	17/3/2006	*Volver - Voltar*	07/9/2006
Los abrazos rotos	18/3/2009	*Abraços desfeitos*	10/9/2009
La piel que habito	2/9/2011	*A pele onde eu vivo*	17/11/2011
Los amantes pasajeros	8/3/2013	*Os amantes passageiros*	18/4/2013

Tabela 6 - Datas de estreia dos filmes de Almodóvar (Fonte IMDb, agosto, 2015)

Relativamente à receção nas salas de cinema portuguesas, apenas conseguimos apurar dados posteriores a 2004, data em que, como já dissemos, passou a ser obrigatório o envio de dados de bilheteira para o ICA. Assim, só obtivemos informação completa a partir da estreia de *Volver-Voltar* (2006).

Ao compararmos os dados das Tabelas 7 e 8 (ver *infra*), à primeira vista observa-se uma grande disparidade entre o número de espectadores que assistiu aos filmes que formam parte do *corpus* em Espanha e em Portugal. Poder-se-ia deduzir

que, em Portugal, não foram sucesso de bilheteira mas, ao compararmos estes dados com os relativos aos 40 filmes nacionais mais vistos, entre 2004 e 2016[179], vemos que apenas as obras que ocupam os catorze primeiros lugares ultrapassaram os cem mil espectadores e que nenhum dos filmes situados nas seis últimas posições atingem os 30.000 espectadores. *O pátio das cantigas* (Leonel Vieira, 2015), ocupa o primeiro lugar da lista, é foi por visto por 607.628[180]. É o filme português mais visto, com uma diferença significativa quanto ao número de espectadores (mais de 200.000), relativamente ao que ocupa o segundo lugar, *O crime do padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva, 2005). O filme *Volver* foi visto por 127.622 espectadores, e possivelmente *Todo sobre mi madre* terá sido visto por ainda mais público. Atendendo a estas circunstâncias, a obra de Almodóvar não parece ocupar uma posição periférica na cultura portuguesa quando comparada com a cinematografia nacional, o que não acontece ao compararmos estes dados com os relativos ao cinema de Hollywood. A maior parte dos filmes que figuram no ranking dos 40 filmes mais vistos entre 2004 e agosto de 2016 são originários dos Estados Unidos, a obra *Avatar* (James Cameron, 2009) ocupa a primeira posição com 1.207.749 espectadores[181]. Nesta listagem, apenas há uma fita portuguesa, *O pátio das cantigas* (Leonel Vieira, 2015), no lugar dezassete.

Por outro lado, chama a atenção que a relação dos 40 filmes mais vistos não inclui nenhuma obra de Manoel de Oliveira, o realizador português com maior reconhecimento internacional por parte da crítica.

Em contraste com a Tabela 7 (Base de datos de películas de cine), na Tabela 8 (Dados do ICA) sintetizamos os dados relativos à receção dos filmes estudados, nas salas de cinema comerciais portuguesas.

---

[179] Ver Anexo 4, onde se apresenta o ranking dos filmes nacionais mais vistos, elaborado pelo ICA. Consultado em setembro 2, 2016 em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_nacionais_mais_vistos_2004_2016_11412477957c819574c8b2.pdf. Os dados se referem até 31 de agosto de 2016.

[180] É curioso que nos onze primeiros lugares da tabela surgem três filmes que são remakes de três grandes clássicos do cinema nacional: *O pátio das cantigas* (Leonel Vieira, 2015), *A canção de Lisboa* (Pedro Varela, 2016) e *O leão da Estrela* (Leonel Vieira, 2015).

[181] Consultado em setembro 3, 2016, em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_mais_vistos_2004_2016_180206686357c8194893cd9.pdf

TÍTULO	ESTREIA	PÚBLICO	BILHETEIRA
Todo sobre mi madre	16−4−1999	2 590 471	9 962 766,60
Hable con ella	15−3−2002	1 367 454	6 208 711,42
La mala educación	18−3−2004	1 241 637	6 110 253,78
Volver	16−3−2006	1 931 887	10 243 096,37
Los abrazos rotos	18−3−2009	696 622	4 172 843,54
La piel que habito	1−9−2011	735 189	4 648 971,13
Los amantes pasajeros	6−3−2013	714 247	5 071 454,84

Tabela 7 - Bilheteira. Dados sobre a estreia dos filmes em Espanha[182].

TÍTULO EM PORTUGAL	DISTRIBUIDOR	PÚBLICO	RECEITA BRUTA
Tudo sobre a minha mãe	Atalanta filmes		
Fala com ela	Atalanta filmes		
Má educação	Prisvideo	57 407	243 721,35
Volver − Voltar	Prisvideo	127 622	555 330,76
Abraços desfeitos	Prisvideo	54 868	252 381,49
A pele onde eu vivo	Pris Audiovisuais [183]	34 177	161 536,15
Os amantes passageiros	Pris Audiovisuais	21 973	112 685,24

Tabela 8 - Bilheteira. Dados sobre a estreia dos filmes em Portugal.

[182] Base de dados do *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

[183] A partir de 2010 passou a designar-se *Pris Audiovisuais*. Neste momento é a distribuidora dos filmes de Almodóvar em Portugal. Consultado em setembro 20, 2016 em http://www.pris.pt/

5.5.1 O reconhecimento através dos prémios recebidos

A imprensa portuguesa tem noticiado os principais prémios[184] recebidos pelo realizador, o que revela o prestígio atribuído tanto aos próprios prémios como aos trabalhos que os recebem. Principalmente quando se trata de galardões internacionais que tradicionalmente são reconhecidos pelo público e pelos cinéfilos, o que nem sempre coincide. É o caso dos Prémios Óscar[185], os BAFTA[186], o Festival de Cannes[187] e inclusivamente os Prémios Goya[188], embora em menor medida.

O realizador manchego tem visto a sua obra reconhecida e apreciada nos festivais de cinema portugueses mais representativos, tendo sido premiado em festivais nacionais em quatro ocasiões:

- *Matador* (1986), recebeu em 1986 o prémio *Internacional Fantasi Film* para Melhor realizador no festival Fantasporto[189]. Era a primeira vez que era apresentado um dos filmes de Almodóvar em Portugal.
- Em 1987 obteve o *Prémio do público* com o filme *Matador* (1986), no Festival de Arcos de Valdevez.
- Em 1994 foi galardoado com o Prémio *Golfinho de Ouro* a toda a trajetória no Festival Internacional de Cinema de Tróia, *Festróia*. Este festival existe desde 1985 e têm-se dedicado à exibição de filmes de qualidade oriundos de países que têm uma baixa produção cinematográfica e que são pouco

[184] Relação completa de prémios recebidos até 2015 em http://www.eldeseo.es/ e em http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/almodovar_pedro_premios.htm Consultada em novembro 5, 2015.
[185] Oficialmente chamados *Prémios da Academia*. São entregues anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em Los Angeles, Estados Unidos.
[186] BAFTA, siglas da "Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão" ou *British Academy of Film and Television Arts,* a cerimónia é celebrada em Londres, Reino Unido.
[187] Celebrado em Cannes, França.
[188] Também chamados *Premios Anuales de la Academia*, o ato de entrega tem lugar em Madrid.
[189] Desde 1981 o festival realiza-se anualmente na cidade do Porto. Segundo a organização, surgiu com o objetivo de mostrar bom cinema, embora "sem rejeitar o cinema de baixos orçamentos, de produção independente ou experimental, o *Fantas* é desde a sua génese, uma montra de técnicas de vanguarda e do melhor que se faz em cada país." Ainda que inicialmente estava vocacionado para o Cinema Fantástico, mais tarde alargou os seus horizontes para todas as temáticas. Consultado em novembro 5, 2015, em http://www.fantasporto.com/

conhecidos do público português. Em 2009, a 25ª edição abriu com a exibição do filme *Los abrazos rotos* (2009).

- Em 2007 Pedro Almodóvar foi o convidado especial da primeira edição do *Lisbon & Estoril Film Festival*[190]. O artista foi homenageado com a exibição de 16 dos seus filmes[191]. Na edição de 2011 do mesmo festival teve lugar a antestreia, em Portugal, da obra *La piel que habito.* O *Lisbon & Estoril Film Festival* é o festival de cinema realizado em Portugal com maior projeção internacional. A direção está a cargo de Paulo Branco, reconhecido produtor e homem do cinema em Portugal.

5.5.2 Almodóvar na imprensa portuguesa.

> Independientemente de la calidad de la crítica o del medio por el que se divulgue, el impacto en el espectador y, por extensión en la recaudación de taquilla es relativamente limitado, más en el papel que en la red. Esto no implica negar que el positivo efecto que una buena crítica ejerce sobre cualquier film ni el potencial daño de una negativa (…).
> Martínez-Carazo (2013, p. 17)

As críticas e notícias divulgadas na imprensa mais prestigiada operam como filtros sobre os filmes. Embora não garantam a qualidade dos filmes, proporcionam opiniões menos impressionistas, posto que têm de atravessar as exigências dos diretores e editores que as publicam. Este espaço de crítica mais tradicional costuma ser ocupado pelo crítico com conhecimento académico (Martínez-Carazo, 2013).

Para escapar à ideia de que os *blogs,* as páginas *web* e outros suportes digitais podem corresponder a um certo amadorismo[192], focamos a nossa procura em textos escritos assinados por agências de notícias, pelo próprio jornal e, no caso de *blogs*, por nomes de críticos com assinatura na imprensa escrita, com experiência

---

[190] Consultado em novembro 5, 2015, em http://www.leffest.com/pt

[191] *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Laberinto de pasiones, Entre tinieblas, ¿Qué he hecho yo para merecer esto?, Matador, La ley del deseo, Mujeres al borde de un ataque de nervios, ¡Átame!, Tacones lejanos, Kika, La flor de mi secreto, Carne trémula, Todo sobre mi madre, Hable con ella, La mala educacion e Volver*. Consultado em novembro 5, 2015, em http://www.leffest.com/pt/edicoes/edicao-2007

[192] *Cf*. Martínez-Carazo (2013), citando o *blog* de David Bordwell.

na matéria e com prestígio reconhecido na crítica cinematográfica profissional. Assim, toda a informação provém de documentos em suporte digital.

Por outro lado, dada a cada vez maior e melhor acessibilidade à internet, são cada vez mais os leitores de imprensa que consultam os jornais nas versões digitais. A internet permite aceder a uma vasta diversidade de conteúdos e, ainda que usada de diferentes formas e com finalidades várias, não há exclusividades de públicos, faixas etárias, ou grupos. Cada dia conta com mais usuários à procura de informação ou divertimento.

Relativamente aos filmes, na rede são difundidas críticas, comentários e notícias divulgadas pela indústria, por especialistas, por usuários amadores, etc. Os interessados acedem com facilidade à informação, dirigindo a sua pesquisa sobre um determinado filme, de acordo com os gostos, encontrando resultados que podem corresponder a assinaturas de críticos de prestígio, *blogs* de amadores ou de especialistas, jornais, revistas generalistas ou da especialidade, bases de dados como IMDb (*Internet Movie Database*), etc.

Com efeito, uma das vias para compilar informação sobre a receção de um dado produto cultural numa cultura diferente da originária é a pesquisa nos diversos meios de comunicação social. Nesta secção, daremos conta da presença do trabalho cinematográfico de Pedro Almodóvar na imprensa generalista portuguesa, o que nos proporcionará uma noção do impacto da sua obra no contexto luso. A seleção das diferentes fontes utilizadas na pesquisa correspondeu aos seguintes critérios:

- foram pesquisadas *online*, porque permitiu ter acesso a fontes de procedências mais variadas e rentabilizar o tempo de pesquisa;
- formam parte de meios de comunicação com a assinatura de profissionais. Optamos por fontes cuja origem oferece garantia de credibilidade;
- pertencem a setores diferenciados: versões digitais da imprensa nacional generalista, em forma de jornal diário ou de revista semanal, e páginas web ou *blogs*, da autoria de críticos de cinema.

Entre as publicações *online* da imprensa generalista portuguesa, optamos por escolher algumas que consideramos representativas, na medida em que se dirigem ou são consumidas pelo público mais variado: desde os populares jornais

diários, como o *Diário de Notícias* (DN) ou o *Correio da Manhã*; até ao jornal *Público*, ou a revista *Visão*.

Na Tabela 9, elaborada a partir dos dados publicados pela *Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação* (APCTC), apresentamos as publicações consultadas, com os últimos dados sobre as respetivas tiragens. Apesar de as nossas buscas terem sido feitas nas publicações em formato digital, consideramos que o número das tiragens em papel informa acerca do alcance de cada uma das publicações, inclusive tratando-se de formatos diferentes.

PUBLICAÇÃO	**GRUPO**	**TIRAGEM 1ºBIMESTRE 2015**	**TIRAGEM 2ºBIMESTRE 2015**	**TIRAGEM 3ºBIMESTRE 2015**
Diário de Notícias (jornal diário)	Global Media	28 600	29 215	28 714
Público (jornal diário)	Sonaecom	34 334	35 068	33 365
Visão (revista semanal)	Impresa	82 150	87 933	82 088
Correio da Manhã (jornal diário)	Confina	150 126	150 653	147 999

Tabela 9 - Tiragem das publicações consultadas (1º semestre 2015) [193]

Pretendemos aproximarmo-nos à imagem que os meios de comunicação e a crítica têm veiculado sobre os filmes e a figura do realizador manchego na cultura portuguesa. É de referir que os jornais e revistas consultados não coincidem na estratégia de exibição dos dados, na forma ou no período abarcado. No entanto, consideramos que o seu conjunto permite obter uma informação credível e profícua, no sentido de constatar o impacto na cultura portuguesa de um componente da cultura espanhola que, no sistema da cinematografia, frequentemente tem sido considerado como um elemento substantivo de internacionalização e divulgação cultural.

[193] Fonte: *Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação* (APCTC). Consultado em outubro 1, 2015, em http://www.apct.pt/Analise_simples.php

Ao introduzirmos o nome de Pedro Almodóvar no pesquisador do jornal diário *Diário de Notícias* (DN), este indica-nos que há 218 textos publicados que contêm o nome do realizador[194]. O DN permite efetuar a pesquisa desde o ano 2004 até ao dia da consulta[195], proporcionando um gráfico entre estas datas que dá conta do número de textos onde em cada ano surge o nome do cineasta. Os textos que o mencionam versam sobre o realizador e os seus filmes, mas não só. Deparamo-nos com notícias acerca de festivais de cinema; atores ou atrizes que trabalharam com ele; sobre a sua vinda a Portugal, ao *European Film Festival*, em 2007; sobre a sua presença em prestigiosos festivais como *Cannes*, nos *Óscares*, nos Goya ou no *European Film Awards*. Para além dos casos em que ele próprio é notícia, o seu nome referido noutros textos que nem sempre falam exclusivamente dele ou os seus filmes, mas onde a marca Almodóvar funciona, como, por exemplo, a sua visita à exposição sobre o músico David Bowie, em Londres, no artigo intitulado *Exposição de David Bowie vai fazer digressão mundial,* de Nuno Galopim, em 6 agosto 2013. Outro exemplo são os elogios que o realizador dedica ao músico português Rodrigo Leão "Pedro Almodóvar, por exemplo, não teve dúvidas e descreveu Rodrigo Leão como «um dos mais inspirados compositores do mundo» " no artigo *Concerto de Rodrigo Leão na Casa da Música dia 13*, assinado por dn.pt, em 4 de junho de 2010. E ainda o texto intitulado *Vista Alegre dá 'cheirinho' português ao novo filme de Almodôvar* [*sic*.], de 2 de setembro de 2011, que noticia o uso da prestigiada marca de louças portuguesa no filme *La piel que habito* (2011).

A internacionalidade, a fama e o prestígio do realizador também é considerada uma porta de entrada do cinema espanhol para terras lusas. Assim pode ser interpretado o artigo *O outro cinema que vem de Espanha*, assinado por Eurico Barros a 11 de setembro de 2008, onde se lê "O cinema espanhol não se esgota nos filmes de Pedro Almodóvar, como se vê por 'Solidão', a segunda e surpreendente longa-metragem do realizador catalão Jaime Rosales, vencedora de três prémios Goya este ano". No mesmo texto, o autor lamenta o parco conhecimento que o público português tem do cinema espanhol: "O Fantasporto, que costuma ser a

[194] Sempre que possível, a primeira das aproximações às publicações foi feita a partir da procura de textos que incluíssem o nome de Pedro Almodóvar.
[195] As pesquisas foram efetuadas nos dias 28 e 29 de setembro de 2015.

montra anual do cinema espanhol, (…), e dois ou três ciclos soltos em Lisboa, não chegam para termos uma ideia nítida do que é o cinema que se faz hoje em Espanha, e da sua escala a nível europeu."

Parecem-nos também interessantes artigos como o de João Lopes, de 11 de março de 2013, com o título de E*ntre as imagens. O modelo do cinema espanhol*, onde o crítico de cinema escreve a respeito da solidez de cinematografia espanhola.

O *Correio da Manhã* é o jornal diário pago com maior tiragem em Portugal e possivelmente o mais popular. A busca *online* permite aceder a 115 resultados, datados entre 2005 e 28 de setembro de 2015, que dão conta de notícias de variados assuntos à volta do realizador. Por exemplo, lemos que em 2005 *Todo sobre mi madre* (1999) foi considerado um dos cem melhores filmes da história do cinema; a respeito da corrida, em 2010, aos prémios Bafta de *Los abrazos rotos* (2009); sobre a candidatura aos prémios Goya com o filme *La piel que habito* (2011), em 19 de fevereiro de 2012 ou que *Almodóvar volta a apostar no sexo*, segundo o título de uma notícia de 30 de março de 2013 aquando a estreia de *Los amantes pasajeros* (2013).

Como nas restantes publicações indagadas, encontramos artigos relativos ao filme *José y Pilar* (2010), coproduzido pela produtora *El Deseo*[196]. Em geral, no *Correio da Manhã* as notícias são breves, não são assinadas ou têm origem na agência de notícias Lusa. O jornal, tal como os restantes consultados, apenas permite acesso à publicação completa através da assinatura paga. Os textos consultados não apresentam trabalhos muito aprofundados.

Ao pesquisarmos o nome de realizador, o jornal *Público* oferece um total de 450 resultados[197]. Neste jornal diário deparamo-nos com notícias, artigos de opinião, críticas, etc. que percorrem assuntos variadíssimos em textos mais elaborados, conteúdos mais aprofundados e regularmente assinados. Sistematizamos alguns assuntos abordados em notícias acerca de Almodóvar disponíveis no jornal[198], através dos títulos das notícias:

---

[196] Produtora fundada em 1985 por Pedro e Agustín Almodóvar http://www.eldeseo.es

[197] O jornal *Público* não permite o acesso aberto e gratuito a todos os seus conteúdos, apenas a um número restrito. No entanto, permite consultar os títulos e as entradas das notícias bem como a fotografia que as acompanha.

[198] Consultado em setembro 29, 2015, em http://www.publico.pt/

i. O reconhecimento internacional

- *Cerimónia a 15 de dezembro. MoMA vai homenagear Pedro Almodóvar. Público,* (9/09/2011).
- *Kevin Spacey produzirá uma peça baseada no filme de Pedro Almodóvar "Tudo Sobre a Minha Mãe". Público,* (1/6/2007).

ii. Os prémios obtidos

- *"Abraços desfeitos" de Almodóvar ganha prémio da crítica norte-americana*. Agências, (16/1/2010).
- *Almodóvar recebe prémio do National Board of Review*, (15/1/2003).
- *Pedro Almodóvar recebe Prémio Príncipe das Astúrias das Artes. Público,* (17/05/2006).
- *Distinguidos os mais ousados,* onde Vasco Câmara escreve "*Todo Sobre Mi Madre,* de Almodóvar, recebeu o Prémio de Realização e uma ovação digna de um vencedor.", (24/5/1999).

iii. A presença do realizador em Portugal

- *Um tu-cá, tu-lá com Almodóvar no Estoril*, por Kathleen Gomes, (10/11/2007).

iv. Sobre os seus filmes: notícias, estreias, festivais e críticas

- *Silencio, assim se vai chamar o novo filme de Almodóvar*, por Cláudia Lima Carvalho, (04/01/2015).
- *Pedro Almodóvar, o pior é o melhor dele em "La Mala Educación",* por Vasco Câmara, (13/5/2004).
- *A Pele Onde Eu Vivo*, por Vasco Câmara, (23/11/2011).
- *Psicopata espanhol. A Pele Onde Eu Vivo, por* Jorge Mourinha, (16/11/2011).
- *Tudo sobre a mãe dela (e sobre a filha também), por* Jorge Mourinha, (8/9/2006).
- *Labirintos do desejo, por* Augusto M. Seabra, (13/6/2004)
- *Centenas de milhar na estreia do novo Almodóvar e um crítico aborrecido: "Que fiz eu para merecer isto?",* [*sic*] *por* Mário Lopes (11/03/2013).
- *Chuva de rosas em Hollywood*, por Kathleen Gomes, (16/2/2000).

A revista semanal *Visão* contém um avultado número de artigos e notícias centradas em Almodóvar e no seu trabalho, tal e como o fazem as restantes publicações consultadas. Os artigos abordam assuntos semelhantes: as estreias, os filmes, os prémios, a preparação de novos filmes, alguns aspetos temáticos habituais como o papel das mulheres na filmografia almodovariana, etc.

Destacamos, em primeiro lugar, a iniciativa conjunta da revista e do semanário *Expresso*, ambos do grupo Impresa, de oferecer (de forma gratuita, com a compra das publicações) oito filmes[199] de Almodóvar durante os meses de abril e maio de 2009. Sem dúvida, esta ação contribuiu para um maior conhecimento da obra do cineasta e deu a possibilidade de distribuir por todo o país filmes que, possivelmente, não tinham estreado em salas de cinema de muitas cidades. As grandes cidades de Porto e Lisboa são aquelas onde habitualmente o espectador tem mais oportunidades de assistir a filmes menos comerciais, como costuma ser o cinema europeu ou o denominado cinema de culto ou de autor[200]. Para além desta iniciativa, destacamos assuntos focados na publicação:

i. As estreias e as críticas dos filmes
    - *A Pele Onde Eu Vivo, de Pedro Almodóvar*. Por Ana Margarida de Carvalho, (18/11/2011).
    - *Abraços Desfeitos, de Pedro Almodóvar. Aquele Abraço*. Por Ana Margarida de Carvalho, (10/9/2009).
ii. Os galardões

[199] Os filmes oferecidos foram: *Volver, Fala com Ela, Negros Hábitos, Carne Viva, Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos, Tudo Sobre a Minha Mãe, Má Educação* e *A Lei do Desejo*. Por esta ordem.

[200] O jornal *Público* também desenvolveu campanhas de venda de filmes, em DVD, a preços acessíveis. Por exemplo, Almodóvar estava entre os 25 cineastas elegidos para uma coleção de filmes lançada em 2003. Na apresentação da coleção, Vasco Telles de Menezes escreveu "Quanto ao cinema europeu, a sua participação cinge-se a um punhado de filmes portugueses recentes que fazem a sua estreia em DVD (…) e a um dos melhores títulos da primeira fase de Almodóvar, "A Lei do Desejo" (87), delírio "kitsch" com Antonio Banderas e Carmen Maura, que fechará com chave de ouro a colecção, em maio de 2003." Consultado em outubro 3, 2015, em http://static.publico.pt/coleccoes/seriey/html/artigos/02publicoLancaDVD.htm

Nesta mesma linha de divulgação dos filmes, como forma de atrair mais público na compra de jornais, no dia 1 de maio de 2005, o jornal Público ofereceu o filme *Tudo sobre a minha mãe*, em comemoração do *Dia da mãe*.

- *Pedro Almodóvar ganha Bafta de melhor filme estrangeiro*. Lusa, (12/2/2012). No texto faz-se referência aos anteriores Bafta obtidos por *Tudo Sobre a Minha Mãe*, em 1999, e por *Fala com Ela*, em 2002. As duas fitas ganharam o prémio de melhor filme de língua não-inglesa e melhor argumento.

iii. Filmagem noutras geografias

- *Woody Almodóvar Barcelona*, (12/3/2009).

Para finalizar este breve percurso pela presença e impacto do autor no contexto português, apresentamos sucintamente alguns textos assinados pela mão de dois dos mais antigos e conceituados críticos de cinema portugueses. Lauro António e João Lopes.

As críticas de Lauro António assumem sempre uma apreciação positiva da obra de Almodóvar, o que não o impede de apontar aspetos menos positivos.

Na entrada do *blog* intitulada *Cinema-Voltar*[201] lemos:

> Tenho que confessar que sou um "almodovista" convicto. Fartam-se alguns de comentar que o cineasta se esgotou, se auto plagia, faz o mesmo filme, não tem ideias, etc., e tal o costume. Pedro Almodóvar para mim é indiscutivelmente um dos grandes, dos maiores cineastas europeus contemporâneos, um daqueles raros que se entrarmos numa sala de projecção com um filme a correr, e sem saber ao que vamos, acabamos logo por saber que vamos por Almodóvar, tão forte é a sua imagem, a sua voz, as suas obsessões, o seu universo, a sua estética. (…). ("Volver" anda longe de ser uma obra-prima, anuncia-se mais como um exercício de estilo, um intervalo de entretenimento brilhante, mas não mais o que isso).
> (…) "Volver" é um filme magnífico, brilhante, contagiante. Um daqueles filmes que não sei, nem me importa saber, se é obra-prima ou não. Sai-se do cinema com vontade de voltar a entrar. (…), comédia sem gargalhadas, "Volver" nada tem de fácil. É uma lição magistral de cinema e de representação. (António, 2006)

No Texto intitulado *Pedro Almódovar: " Fala Com Ela"*[202], António escreve:

---

[201] *Cf.* o Blog *Lauro António Apresenta.* Consultado em outubro 5, 2105 em http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2006/10/cinema-voltar.html

[202] Consultado em outubro 5, 2105 em http://laarquivo.blogspot.pt/2006/06/pedro-almodovar-fala-com-ela-dois.html

> (…) Javier Cámara (Benigno) e Darío Grandinetti (Marco Zuloaga) são admiravelmente dirigidos e mostram-se de um rigor e de uma sobriedade notáveis, num filme que coloca Pedro Almodóvar entre os maiores, e os mais raros, cineastas da actualidade. O seu trabalho revela-se de uma maturidade de estilo e de uma austeridade de processos invulgares, afastado que foi o tom picaresco e satírico da sua primeira fase "kitch" (António, 2006)

Por último, o mesmo crítico, no texto *Cinema: A Pele Onde Eu Vivo*[203]comenta:

> (…) Julgo "A Pele em que Vivo" um dos filmes mais almodovariano dos últimos tempos, aceitando que o cineasta vai amadurecendo nalguns aspectos, criando novas tensões, desenvolvendo no entanto sempre as mesmas obsessões e fantasmas, os seus temas eternos e depurando estilo e narrativa. (António, 2012)

A seguir reproduzimos excertos dos textos da autoria do crítico, jornalista e professor João Lopes. As suas declarações oscilam entre uma valoração positiva dos primeiros filmes e a posterior perceção de bloqueio, repetição e academicismo da obra de Almodóvar.

Com realação ao filme *Os amantes passageiros*, na crítica *O impasse de Pedro Almodóvar*[204] escreve:

> Dir-se-ia que este é um cinema que desistiu do sentido de risco dos seus tempos iniciais. E se é verdade que, através da sua produtora El Deseo (…), Almodóvar consegue trabalhar com meios cada vez mais sofisticados, não é menos verdade que a criatividade de "Os Amantes Passageiros" parece bloqueada na satisfação do seu próprio academismo. (Lopes, 2012)

No texto intitulado *Um cineasta sem ataques de nervos*[205], João Lopes assume-se apreciador dos primeiros filmes e crítico com os últimos:

> Para onde vai o cinema de Pedro Almodóvar? (…) o cineasta espanhol parece limitado pela necessidade de confirmar a sua própria "imagem de

---

[203] Consultado em setembro 5, 2015, em http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2012/01/cinema-pele-onde-eu-vivo.html

[204] Consultado em setembro 5, 2015, em *http://www.rtp.pt/cinemax/?t=O-impasse-de-Pedro-Almodovar.rtp&article=8677&visual=2&layout=35&tm=52*

[205] Diário de Notícias a 17 de novembro de 2011. Consultado em setembro 5, 2015, em http://www.dn.pt/inicio/opiniao/interior.aspx?content_id=2128746&seccao=Jo%EF%BF%BDo+Lopes

> marca", em boa verdade a que lhe garantiu um inquestionável prestígio internacional.
>
> O novo «A Pele Onde Eu Vivo» é, de uma só vez, a ilustração desse bloqueamento criativo e um breve vislumbre da energia fundadora do seu universo. Porque, enfim, a pergunta mais oportuna será inversa. A saber: de onde vem o cinema de Pedro Almodóvar? Vem do fabuloso sentido de irrisão e burlesco que «Negros Hábitos» (1983) pode simbolizar. E vem também de uma nostalgia paradoxal pelo melodrama que se exprime tanto na geometria trágica de «A Lei do Desejo» (1987) como no delirante tom de comédia de «Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos» (1988). (Lopes 2011)

E continuando com a crítica menos positiva, aquando da estreia em Portugal da fita *Volver-Voltar*[206] escreve:

> Um caso de auto-citação que se começa a tornar algo penoso: instalado no seu dispositivo de "caricatura-melodramática-social", o cinema de Pedro Almodóvar parece cada vez mais enredado nas aparências de um realismo tosco, em última instância desinteressado por aquilo que, em tempos, fez a sua força — ou seja, a riqueza afectiva das personagens. (Lopes, 2006)

Nesta secção, pretendeu-se traçar o retrato, necessariamente incompleto, da acolhida que a obra do realizador espanhol teve em Portugal, com a ilustração de dados quantitativos e qualitativos, a expressão de opiniões de críticos e o reconhecimento manifestado pela atribuição de prémios.

[206] Consultado em setembro 5, 2015, em http://www.cinema2000.pt/ficha.php3?id=5736

CAPÍTULO 6 - DESCRIÇÃO DO *CORPUS*

6.1 Sinopses e fichas dos filmes

Dedicamos esta seção a uma sucinta apresentação do *corpus*. Incluímos a sinopse de cada filme; os elementos principais da correspondente ficha técnica; um quadro onde consta a autoria da tradução e da legendagem (quando não coincidem), bem como a empresa responsável pelo trabalho e, finalmente, a indicação do género ao que pertence cada filme. A informação sobre o tradutor provém dos créditos do próprio filme que figuram nas edições dos DVD editados em Portugal. As fichas técnicas foram elaboradas a partir da informação facultada pelo IMDb, as capas dos DVD, a página da produtora *El Deseo*, a base de dados do *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* espanhol e o *Instituto de la Cinematografia y de las Artes Audiovisuales* (ICAA). A classificação do género procede da *Base de datos de películas classificadas*, do *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*.

6.1.1 *Todo sobre mi madre – Tudo sobre a minha mãe* (1999)

No dia de seu aniversário, Esteban (Eloy Azorín) recebe como presente da mãe, Manuela (Cecilia Roth), um bilhete para assistir à peça de teatro *Um eléctrico chamado desejo*. Após o espetáculo, ao tentar obter um autógrafo de Huma (Marisa Paredes), Esteban é atropelado e morre. Manuela decide procurar o pai do filho e regressa a Barcelona. Aí encontra a velha amiga Agrado (Antonia San Juan), conhece a irmã Rosa (Penélope Cruz) e torna-se assistente de Huma Rojo.

Realização e guião:	Pedro Almodóvar
Produtor executivo:	Agustín Almodóvar
Produtor associado:	Michel Ruben
Direção fotografia:	Affonso Beato
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção de produção:	Esther García
Direção artística:	Antxón Gómez

Som:	Manuel Rejas
Vestuário:	Jose María de Cossío, Sabine Daigeler

Tabela 10 - Ficha técnica de *Todo sobre mi madre* (1999)

6.1.2 *Hable con ella – Fala com ela* (2002)

Benigno Martin (Javier Cámara) é um enfermeiro cujo apartamento fica defronte da academia de ballet de Katerina Bilova (Geraldine Chaplin). Da janela da sua casa observa uma bailarina, Alicia Roncero (Leonor Watling). Após um acidente, Alicia fica em coma e é internada no hospital onde ele trabalha. Benigno cuida dela e estabelece uma relação peculiar. Mais tarde, conhece Marco Zuluaga (Darío Grandinetti), um jornalista que visita a namorada toureira (Rosario Flores) em estado crítico.

Realização e guião:	Pedro Almodóvar
Produtor executivo:	Agustín Almodóvar
Produtor associado:	Michel Ruben
Direção fotografia:	Javier Aguirresarobe
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção de produção:	Esther García
Direção artística:	Antxón Gómez
Som:	Miguel Rejas
Figurinista:	Karmele Soler

Tabela 11 - Ficha técnica de *Hable con ella* (2002)

6.1.3 *La mala educación – Má educação* (2004)

Enrique Goded (Fele Martínez) é um cineasta que está a trabalhar num novo projeto. Recebe a visita de um ator que procura trabalho e se identifica como sendo Ignacio Rodriguez (Gael García Bernal), amigo íntimo e o primeiro amor de Enrique, quando estudavam no mesmo colégio nos anos 60. Ignacio oferece um guião a Goded onde são relatadas experiências da escola e as tendências pedófilas do professor de literatura, o padre Manolo (Daniel Giménez Cacho). As três personagens reencontram-se e este reencontro marcará a vida deles.

Realização e Guião:	Pedro Almodóvar
Produtores executivos:	Agustín Almodóvar e Esther García
Direção fotografia:	Jose Luis Alcaine
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção de produção:	Esther García
Direção artística:	Antxón Gómez
Som:	Miguel Rejas
Figurinista:	Paco Delgado

Tabela 12 - Ficha técnica de *La mala educación* (2004)

6.1.4 *Volver – Volver-Voltar* (2006)

Raimunda (Penélope Cruz) é uma jovem mãe, trabalhadora e atraente, que tem um marido desempregado e uma filha adolescente, Paula (Yohana Cobo). Sole (Lola Dueñas), a irmã mais velha, tem um salão de beleza ilegal e vive sozinha. Irene (Carmen Maura) é a mãe que julgavam morta num incêndio. Irene reaparece para resolver assuntos pendentes com Raimunda e com Agustina (Blanca Portillo).

Realização e guião:	Pedro Almodóvar
Produtor executivo:	Agustín Almodóvar
Produtora:	Esther García
Direção fotografia:	Jose Luis Alcaine A.E.C.
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção artística:	Salvador Parra
Som:	Miguel Rejas
Figurinista:	Bina Daigeler

Tabela 13 - Ficha técnica de *Volver* (2006)

6.1.5 *Los abrazos rotos – Abraços desfeitos* (2009)

O filme conta a história do realizador Mateo Blanco (Lluís Homar) ou Harry Caine, pseudónimo com que assina os trabalhos literários. Catorze anos antes, ainda como Mateo Blanco, teve um acidente em Lanzarote onde ficou cego e perdeu o seu grande amor, Lena (Penélope Cruz). A partir de então, opta por sobreviver como Harry Caine. Trabalha com Diego (Tamar Novas), o seu secretário e filho da sua grande amiga Judit García (Blanca Portillo). Diego tem um acidente e Harry cuida dele. Uma noite, conta a história do que acontecera há catorze anos: a história de amor louco, fatalidade, ciúme e traição de Mateo, Lena, Judit e Ernesto Martel.

Realização e guião:	Pedro Almodóvar
Produtor executivo:	Agustín Almodóvar
Produtora:	Esther García
Direção fotografia:	Rodrigo Prieto ASC., AMC.
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção artística:	Antxón Gómez
Diretor de produção:	Toni Novella
Som:	Miguel Rejas
Vestiário:	Sonia Grande

Tabela 14 - Ficha técnica de *Los abrazos rotos* (2009)

6.1.6 *La piel que habito – A pele onde eu vivo* (2011)

Há doze anos, Robert Ledgard (Antonio Banderas), um cirurgião plástico reconhecido pelas suas investigações em terapia celular, perdeu a mulher num acidente que lhe causou queimaduras e lhe desfigurou o rosto. Desde então, vive obcecado com a sua nova descoberta, uma pele artificial sensível ao tacto mas que impede sentir dor. Ajudado por Marilia (Marisa Paredes), e após encontrar uma vítima que possa transformar em cobaia humana, avança com a pesquisa. Para isso, o Dr. Ledgard decide ultrapassar todos os conceitos éticos ou deontológicos, tornando uma jovem sua prisioneira.

Realização e guião:	Pedro Almodóvar e Agustín Almodóvar
Produção:	Agustín Almodóvar e Esther García
Direção fotografia:	Jose Luis Alcaine
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção de produção:	Toni Novella
Produtores associados:	Bárbara Peiró
Direção artística:	Antxón Gómez
Som:	Pelayo Gutiérrez
Figurinista:	Paco Delgado, Jean-Paul Gaultier

Tabela 15 - Ficha técnica de *La piel que habito* (2011)

6.1.7 *Los amantes pasajeros – Os amantes passageiros* (2013)

Um grupo de personagens, que viaja num avião com destino à Cidade do México, vai conhecer o medo quando uma falha técnica põe em risco as suas vidas. Os pilotos e o resto da tripulação estão decididos a tornar aquela viagem o mais agradável possível, independentemente das condições adversas. Assim, numa situação limite, os passageiros e a tripulação fundem-se numa catarse que os ajuda a enfrentar o perigo e ultrapassar o medo.

Realização e guião:	Pedro Almodóvar
Produção:	Agustín Almodóvar e Esther García
Direção fotografia:	Jose Luis Alcaine
Montagem:	Jose Salcedo
Música:	Alberto Iglesias
Direção de produção:	Toni Novella
Produtores associados:	Bárbara Peiró e Diego Pajuelo
Direção artística:	Antxón Gómez
Som:	Pelayo Gutiérrez
Figurinista:	Tatiana Hernández, Davi Delfín
Coreografia:	Blanca Li

Tabela 16 - Ficha técnica de *Los amantes pasajeros* (2013)

Para terminar a apresentação do *corpus*, parece-nos oportuno introduzir nesta secção dois elementos importantes que completam a descrição e a contextualização do material com o qual trabalhamos. Trata-se da informação acerca da autoria da tradução e da legendagem dos sete filmes estudados, e a indicação do género a que pertence cada um deles.

Em Portugal o tradutor audiovisual não é invisível. Pode ser mal remunerado, criticado ou elogiado, mas o espectador, no fim do filme, logo nos primeiros créditos, é informado da autoria da tradução, da legendagem − quando não é obra do mesmo profissional − bem como da identidade da empresa responsável. O mesmo acontece na tradução para dobragem, onde os créditos indicam a autoria da tradução, o laboratório, a direção da dobragem e os atores que interpretam as vozes das personagens. Deste modo, o espectador tem sempre a informação objetiva de estar perante um produto estrangeiro. Não acontece o mesmo em Espanha, onde a identidade dos responsáveis pela dobragem não é sistematicamente indicada.

TÍTULO EM PORTUGUÊS	TRADUÇÃO E LEGENDAGEM[207]
Tudo sobre a minha mãe	Tradução: Correia Ribeiro Legendas ilimitadas
Fala com ela	Tradução: Correia Ribeiro Adaptação e Legendagem: CRISTBET, Lda.
Má educação	Tradução: Sara David Lopes Adaptação e Legendagem: João Catarino / CRISTBET, Lda.
Volver-Voltar	Tradução: Fátima Chinita Adaptação e Legendagem: João Catarino / CRISTBET, Lda.
Abraços desfeitos	Tradução e Legendagem: Luísa Ferreira / CRISTBET, Lda.
A pele onde eu vivo	Tradução e Legendagem: Luísa Ferreira / CRISTBET, Lda.
Os amantes passageiros	Tradução e Legendagem: Luísa Ferreira CRISTBET, Lda.

Tabela 17 - Autoria da tradução e legendagem dos filmes do *corpus*

Olhando com atenção para a tabela anterior, constata-se que não há uma verdadeira política de tradução quanto à tradução e legendagem das obras do *corpus*, visto que são referidos quatro diferentes tradutores, em alternância com legendadores e adaptadores. No obstante, excetuando o primeiro trabalho, todas as encomendas foram realizadas pela empresa CRISTBET, Traduções e Legendagens Lda[208], existente informalmente desde 1989 e formalmente desde 1999, em Portugal. As duas primeiras legendagens são obra do mesmo tradutor, bem como as três últimas. Um aspeto menos abonatório parece-nos ser o facto de, em três

[207] Indicamos a informação como é apresentada no fim da exibição do filme.
[208] Consultado em outubro 10, 2016, em http://www.cristbet.pt/

circunstâncias, não ser a mesma pessoa a traduzir e legendar o filme, quando a situação ideal é ser o mesmo profissional a traduzir e legendar a obra.

Por último, observa-se uniformidade quanto ao género dos filmes. Cinco são classificados como dramas, um como comédia dramática e um outro no registo da comédia. Os dois géneros podem ser considerados populares na cultura espanhola e na portuguesa, tanto do ponto de vista da receção nas salas de cinemas como na ótica de ser um género explorado na cinematografia espanhola e portuguesa. Se, por exemplo, se tratasse de filmes de terror[209], haveria um desfasamento, já que é um género bem recebido pelo público português mas menos cultivado por realizadores nacionais.

TÍTULO EM PORTUGAL	**GÉNERO**
Tudo sobre a minha mãe	Drama
Fala com ela	Drama
Má educação	Drama
Volver−Voltar	Comédia dramática
Abraços desfeitos	Drama
A pele onde eu vivo	Drama
Os amantes passageiros	Comédia

Tabela 18 - Género dos filmes do *corpus*

[209] *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011); *El Orfanato* (Bayona, 2007); *Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010); *REC* (Jaume Balagueró, 2007), etc. São exemplos de filmes de terror de realizadores espanhóis, exibidos nos cinemas portugueses.

CAPÍTULO 7 - MODELO DE ANÁLISE DA INVESTIGAÇÃO

Nos capítulos iniciais (Capítulos 1 a 4), foi apresentado o quadro teórico em que se irá basear a investigação e análise de fragmentos microtextuais que nos permitirá identificar as normas e tendências de tradução para os EC dos campos mais expressivos nos filmes do *corpus* − normas linguístico-textuais −. Seguiu-se a exposição de outros componentes que contextualizam a pesquisa − normas preliminares − (Capítulo 5). Nesse capítulo incluiu-se a apresentação de pesquisas sobre a tradução da obra de Almodóvar para outras línguas (§ 5.1); uma breve descrição do panorama de alguns pontos de contacto entre os dois sistemas culturais abrangidos (§ 5.2); o mapeamento do ensino e a investigação em TAV nas universidades portuguesas (§ 5.3); uma descrição genérica da receção do cinema em Portugal (§ 5.4), e a receção da obra de Pedro Almodóvar em Portugal. No Capítulo 6, fez-se a descrição do *corpus* escolhido.

Antes de passar à aplicação prática, resta apresentar os três parâmetros que integram o marco analítico que será aplicado no estudo da tradução dos elementos culturais no *corpus* selecionado, composto pelas versões originais e as correspondentes legendagens para português europeu dos últimos sete filmes de Almodóvar. Para a escolha destes três parâmetros tivemos em consideração estudos realizados por outros investigadores em âmbitos de investigação análogos (*cf*. Capítulo 4), bem como os exemplos extraídos do levantamento de EC identificados ao longo dos sete filmes analisados (*cf.* Anexos de Fichas, em formato digital).

Os parâmeros que serão aplicados são a noção de *transculturalidade*, tomada de Pedersen (2011) (§ 7.1); a proposta de catalogação dos EC (§ 7.2), desenhada a partir dos modelos precedentes (§ 4.2.2), de forma a abarcar os EC extralinguísticos do nosso *corpus* (*cf.* Anexos de Fichas, em formato digital) e, por último, o quadro das técnicas de tradução (§ 7.3), organizado a partir da observação das ocorrências retiradas do nosso *corpus*, bem como dos trabalhos realizados por outros investigadores em estudos afins (§ 4.3.1). Seguidamente, apresentamos os três parâmetros que serão aplicados na análise (Capítulo 8).

Como foi referido, não se trata de elementos estáticos e absolutos, pelo contrário, surgem do contacto entre duas culturas concretas, num *corpus* definido,

daí o seu dinamismo e a dificuldade ou impossibilidade de delimitar categorizações fixas e estáticas.

7.1 Conceitos de transculturalidade, monoculturalidade e infraculturalidade

Os textos fílmicos encontram-se enraizados na cultura que os origina, o que faz com que os TO contenham elementos culturais exclusivos desta CO, alguns dos quais dificilmente poderão serão percebidos ou revelados pelos recetores do TT. As competências do tradutor (linguísticas, culturais, de transferência, etc.) permitir-lhe-ão detetá-los, interpretar o seu valor dentro do contexto e optar pela técnica que permita transferir para os espectadores os EC, as alusões neles contidas e, ao mesmo tempo, transportar a cor e o sabor locais que esses mesmos EC conferem ao TO. Com esse intuito, um dos objetivos principais na formação de tradutores passa por trabalhar e incrementar a competência (bi)cultural dos estudantes. Contudo, as atuais fronteiras linguísticas e culturais são cada vez menos definidas e rígidas e, nos últimos tempos, tornaram-se velozmente transponíveis, de modo que, como aponta Leppihalme (2011):

> Concepts may cross linguistic and cultural borders; loanwords or calques are introduced into the target language via for example transmission of international news (*tsunami, hijab*). Once such items are absorbed into the target language, they no longer meet the criterion of unfamiliarity in the target culture though they are still characteristic of their original culture. (Leppihalme, 2011, p. 127)

A pesquisa de Pedersen (2005, 2010, 2011) incorpora um parâmetro designado de transculturalidade (*transculturality*), que descreve "(…) how some cultural items transcend local cultures and are instead part of the global culture, which makes them not very culture-bound. (Pedersen, 2011, p. 106). Ante um EC, o tradutor tem de pressupor se os recetores estão ou não familiarizados com a informação que transporta, para poder escolher a técnica mais adequada de transposição.

Optamos por incluir esta variável atendendo à realidade contemporânea, caracterizada por uma sociedade permanentemente conectada que recebe notícias

constantemente atualizadas, graças às mais variadas tecnologias de informação e comunicação que se encontram ao alcance da maioria dos cidadãos. Esta circunstância torna possível a difusão de acontecimentos pontuais que divulgam informação respeitante à classe de componentes considerados neste trabalho elementos culturais[210]. Por outro lado, na combinação linguístico-cultural abordada, a distância cultural poderá ser mitigada visto que a proximidade física e a geografia peninsular joga a favor. Neste sentido, é espectável que a cercania física e cultural existente, unida ao crescente e frequente fluxo de cidadãos que atravessam a fronteira para férias, estudo ou trabalho, poderá tornar alguns dos EC, que poderiam ser classificados de monoculturais, como pertencendo à esfera da transculturalidade. Por outras palavras, a contiguidade poderá fazer com que o público português possa (re)conhecer ou compartilhar mais referentes culturais nas obras de Almodóvar do que o fariam outros públicos geograficamente mais distantes.

A noção de transculturalidade diz respeito a aspetos particulares e concretos − "to individual items rather than to whole culture systems" (Pedersen, 2011, p. 106) − e a etiqueta é atribuída na ótica do EC do TO. Pedersen (2011, p. 107) distingue três níveis de transculturalidade, porém a distinção é feita a efeitos metodológicos, pelo que as fronteiras entre os níveis não são rígidas nem estanques, podendo surgir sobreposições entre categorias. Aliás, um dos atributos deste parâmetro é tratar-se de um fenómeno não estável, dinâmico e diacrónico.

1. Elementos culturais *transculturais*: são aqueles que, embora não se relacionam diretamente com a CO, fazem parte do conhecimento enciclopédico e vivencial das audiências, tanto do TO como do TC. Não são necessariamente comuns a todas as culturas, mas sim às culturas envolvidas.

[210] É com relativa facilidade que encontramos exemplos que confirmam este facto. Por exemplo, nas notícias, ultimamente tem sido difundido o sistema eleitoral norte-americano ou o modo como a cidade francesa de Nice comemora com fogo-de-artifício a festa nacional francesa, na noite do 14 de julho. Mas também a ficção é um veículo de difusão de (des)conhecimentos culturais ou enciclopédicos. A título de exemplo, citamos a recente exibição na televisão portuguesa de um episódio da série norte-americana *Mentes criminosas. Sem fronteiras* (*Criminal Minds. Beyond Borders*), que, na Temporada 1, exibiu um episódio com o título original em espanhol de *El toro bravo*, conservado em português. O enredo, situado na cidade de Pamplona, apresenta como pano de fundo e de forma estereotipada elementos culturais como as festas de *San Fermín*, ao lado de questões ligadas à política e à religião.

Assim, quanto menor for a distância cultural, mais elementos transculturais iremos encontrar nos textos. Em palavras de Pedersen (2011), "(…) is an ECR which is not bound to the source culture, but which should be retrievable from common encyclopaedic knowledge of the ST and the TT audiences, as it could be assumed to be known in both the SC and the TC." (p. 107). O EC transcultural pode pertencer às duas culturas, a uma delas ou a uma terceira. O conhecimento que as duas culturas implicadas tenham de um EC pode não ser profundo, mas suficiente para apreender o seu valor no texto.

2. Os elementos culturais *monoculturais* originam "a translation problem, which arises because the referent of an ECR can be assumed to be less indentificable to the majority of the relevant TT audience than it is to the relevant ST audience, owing to differences in encyclopaedic knowledge." (Pedersen, 2011, p. 107). Quanto maior for a distância que separa as culturas envolvidas, mais EC monoculturais terão os textos. Nem todos os membros da CO têm de reconhecer o EC monocultural, porquanto obedece a múltiplos aspetos individuais, como os conhecimentos culturais ou enciclopédicos, os ambientes, os gostos, as preferências, a localização geográfica e temporal, os percursos individuais, etc. Inclusive, podem operar através de uma simples alusão, o que torna mais difícil a sua compreensão.

3. Perante os elementos culturais *infraculturais*, poucos serão os recetores que irão identificar a referência, em comparação com a audiência total. Trata-se de EC marginais não prototípicos que podem ser percebidos dentro do contexto ou no interior da diegese. Pedersen (2011) remarca: "is typically bound to the Source Culture, but it could not be assumed to be within the encyclopaedic knowledge of the ST nor the TT audience (…) in these cases, reference must instead be achieved through the context or the co-text." (p. 108).

Se quisermos ilustrar com ocorrências consensuais retiradas do *corpus* os três níveis enumerados, podemos conceber como EC *transcultural*, com origem numa terceira cultura, a conhecida marca de alta-costura *Chanel*. Dentro das

características expectáveis do público que gosta ou assiste aos filmes de Almodóvar, julgamos que o EC será reconhecido, por ser uma marca popular pertencente ao campo exclusivo do luxo e alta-costura. Quanto ao elemento cultural infracultural, citamos as ocorrências gastronómicas relativas aos *escaldadillos* ou *à agua de Valencia,* que apenas serão familiares a públicos mais restritos a zonas geográficas específicas. Por último, a respeito do EC monocultural, e seguindo com uma referência à moda, a estilista espanhola Sybilla parece-nos um exemplo adequado. O elemento não tem de ser igualmente conhecido por toda a audiência do TO e do TT "but sufficiently accessible for understanding the text" (Pedersen, 2011, p. 107), ou seja, na medida em que for relevante para a compreensão do TT.

A mesma noção de *transculturalidade* é designada por Martínez Garrido (2013) de interculturalidade. Interessa-nos destacar a dificuldade sentida em assignar a cada EC um dos três níveis estabelecidos. De facto, "el grado de interculturalidad que presenta un EC es un factor al que no se le puede asignar una delimitación por niveles exacta y precisa, ya que depende, en su mayor parte, del conocimiento previo que se asume para una determinada audiencia (…)" (p. 112). Além disso, os EC inserem-se em realidades dinâmicas e diacrónicas, o que nos leva a assumir que também as análises o são, de modo que um elemento poderá transitar de uma categoria para outra, em contextos, textos e tempos díspares.

A variável da transculturalidade apenas é aplicada aos elementos culturais existentes fora da ficção fílmica em que se encontram inseridos. De resto, a sua existência real é que vai permitir avaliar o quão são ou não conhecidos pelo público recetor.

7.2 Proposta de catalogação temática dos elementos culturais

A nossa proposta para classificar os elementos culturais parte dos modelos precedentes *(cf.* § 4.2.2) e é construída de forma a dar cabida aos componentes culturais do *corpus*. Neste sentido, com a categorização criada pretendemos elaborar uma ferramenta de trabalho que nos permita classificar e analisar os EC incluídos nos sete textos comtemplados. O seu uso é metodológico. Por vezes, alguns elementos podem ser classificados em mais do que uma categoria. Nessa circunstância, para não aumentar o número de ocorrências, o que poderia conduzir

a leituras menos rigorosas, demos relevo à função do EC no contexto concreto onde surge. Constatamos, como é referido em investigações de índole semelhante, que nas listagens de domínios as sobreposições são inevitáveis, pelo que e a elaboração das listas de campos obedece a critérios funcionais, de modo a constituir-se como instrumento que permita explicar o comportamento das amostras localizadas. Deste modo, contemplamos a dimensão dinâmica dos EC apontada por Molina (2001), que segue a corrente funcionalista, no sentido de que os EC não são estáticos e funcionam de acordo com o situação e a função textual. Assim, os elementos culturais manifestam-se num contexto concreto e surgem no momento da transferência cultural entre as duas culturas específicas. Devido a este dinamismo, ao analisar os EC ter-se-á em conta fatores como o contexto situacional, as línguas implicadas, a função textual, o propósito da solução adotada para a tradução, o entorno semiótico em que surgem, etc.

1. Nomes próprios
1.1. Antropónimos
1.2. Topónimos
2. Espaços públicos ou edifícios sociais
3. Produções ou formas artísticas
3.1. Literatura
3.2. Cinema
3.3. Música
3.4. Fotografia
3.5. Teatro
3.6. Dança
3.7. Espaço museológico
4. Alimentação
5. Âmbito taurino
6. Presença de outras línguas
7. Músicas
8. Instituições
9. Educação

10. Festividades
11. História
12. Meios de comunicação social
13. Habitação
14. Rituais sociais
15. Moda
16. Elemento da natureza
17. Marca comercial
18. Âmbito político

Tabela 19 - Catalogação temática dos elementos culturais do *corpus*

Inicialmente, uma vez que o *corpus* selecionado é composto por obras de um único realizador com um reconhecido estilo muito próprio, uma narrativa característica e umas temáticas recorrentes etc., pensamos que os elementos culturais que iríamos encontrar e as categorias resultantes para os sistematizar poderiam divergir substancialmente das categorias usadas por outros investigadores. Porém, ao confrontarmos a nossa classificação com outras contemporâneas, excetuando aspetos muito pontuais − como os elementos pertencentes à tauromaquia − muitos dos itens repetem-se, aquilo que os distingue são os elementos que compõem cada categoria.

7.3 Proposta classificação de técnicas de tradução de EC

Compartilhamos a orientação de Martí Ferriol (2006), na linha manifestada por Marco (2004), quando afirma que uma classificação de técnicas de tradução, entendida como aproximação a um problema particular, numa situação concreta, pode requerer uma categorização especificamente organizada para o estudo de um caso concreto. Ainda assim, consideramos que tal não exclui compatibilizar categorizações ensaiadas em situações parcialmente semelhantes, como o estudo da tradução dos EC entre combinações linguístico-culturais variadas, em *corpora* diferentes, inclusive noutras modalidades da tradução.

Numa ótica descritiva, a noção de técnica é útil porque proporciona ao tradutor uma metalinguagem que lhe permite explicar a opção tomada de entre o leque de possibilidades ao ser dispor, o que implica a existência de opções e de liberdade de escolha (Franco, 2015). Paralelamente, no nível micro, as técnicas permitem ao investigador identificar, classificar e dar nome ao tipo de relação e à atuação preferida pelos tradutores, de uma forma ordenada e estruturada que, em última instancia, obedece às necessidades, aos gostos e aos hábitos da cultura recetora.

A partir da proposta de Díaz-Cintas & Remael (2007), efetuamos uma abordagem para a classificação das técnicas de tradução dos EC do *corpus* analisado. Todavia, à medida que avançávamos nesta fase do trabalho sentimos a necessidade de introduzir algumas modificações, de modo a dar conta das ocorrências encontradas no *corpus* estudado. Relativamente à terminologia, que também nesta questão se apresenta pródiga e variada, preferimos usar aquela que consideramos menos confusa e mais clara e, por conseguinte, mais operativa e prática. Assim, optamos por recuperar a terminologia com significado transparente, usada por outros autores. Como indicamos na categorização anterior concebida para organizar os EC, esta também tem um uso puramente metodológico que poderá apresentar alguns casos de sobreposição de técnicas.

As opções que propomos para a identificação das técnicas de tradução dos EC no *corpus* selecionado são as seguintes:

1. *Repetição*,
2. *Tradução literal*,
3. *Tradução oficial*,
4. *Explicitação*,
5. *Adaptação cultural*
6. *Omissão*.

Consideramos que, embora não constituam etiquetas metodologicamente neutras ou reflexos objetivos da realidade, este género de categorizações têm-se mostrado instrumentos válidos de estudo.

As técnicas estão organizadas de modo progressivo, de maior a menor grau de conservação. A orientação mais conservadora é compatível com uma menor intervenção por parte do tradutor, bem como uma aproximação menor à cultura

recetora. Por contra, um maior grau de manipulação obedece a uma maior intervenção na tradução e a uma vontade de aproximação à cultura de chegada; como acontece nos contributos vistos em Marco (2004) (*cf.* Figura 6), ou no quadro referente às estratégias para a tradução de *culture-specific items* desenhado por Gottlieb (2009) (*cf.* Figura 7), que contempla as sistematizações de Nedergaard−Larsen (1993) Leppihalme (1997) e Pedersen (2003). Além do mais, pretendemos compatibilizar conceptualmente este enquadramento com a norma inicial de Toury (adequação e aceitabilidade) e com o método de tradução de Venuti (estrangeirização e familiarização).

1- A *repetição*, também chamada de não tradução, retenção, empréstimo, conservação ou transferência, acontece quando o termo ou expressão do TO é mantido no TT sem qualquer modificação. Deste grupo fazem parte muitos dos termos procedentes de uma terceira cultura e a maioria dos topónimos. Em princípio, como se trata de um termo estrangeiro, poderíamos encontrá-lo marcado em itálico.

De forma intuitiva e generalizando, sentimos que é uma técnica muito utilizada em legendagem, em Portugal. Desde sempre, o público português foi habituado a lidar com produções audiovisuais faladas na língua original, especialmente em inglês − visto que a maior parte da programação de origem estrangeira, para cinema e televisão, procede dos Estados Unidos −, o que facilitou a ideia de alguma familiaridade com as línguas estrangeiras e um alto grau de tolerância face aos elementos culturais alheios, mesmo sendo de difícil compreensão. A falta de pesquisas académicas nesta área impede-nos de apresentar dados concretos ou suportes bibliográficos que apoiem esta ideia. Ela surge ora do frequente convívio com produções estrangeiras legendadas[211] vistas sob a perspetiva do escrutínio académico, ora da reflexão e das práticas realizadas nas sessões de trabalho com estudantes na unidade curricular de Tradução Audiovisual, na licenciatura em Línguas Aplicadas e no Mestrado de Tradução e Comunicação Multililingue, da Universidade do Minho.

[211] A popular série norte-americana *The Simpsons* (Matt Groening, 1989) e a abundância de EC que contém é um excelente exemplo disto mesmo. Nesta produção são frequentes os EC transmitidos através da repetição que permanecem completamente opacos para muitos dos recetores da versão legendada.

Alguns autores caracterizam esta técnica como sendo a mais "radicalmente conservadora". Franco (1993), por exemplo, ainda que referindo-se especificamente aos nomes próprios, lembra oportunamente que as conotações de um elemento podem ser nitidamente diferentes para os recetores de línguas e culturas distintas, mesmo que ambas conheçam o referente. As diferenças de perceção do mesmo EC serão maiores quanto mais específico for o referente. Santamaría Ciordia (2012) sublinha a utilidade desta estratégia como via de aproximação à CO, ressalvando que a sua eficácia passa por um uso prudente. A técnica é interessante porque, ao facilitar a transferência dos EC do TO, confere ao texto de chegada valor estilístico, cor e conotações próprias da CO. Em contraposição, a presença abusiva poderá dificultar a compreensão do texto. A autora considera-a uma técnica mais produtiva do ponto de vista estilístico do que informativo. Interessa-nos a seguinte citação:

> (…) consideramos que su uso es pertinente cuando la comprensión del referente autóctono esté garantizada, por ejemplo, gracias al elemento visual o contextual. Los pasajes de comprensión inequívoca favorecen por lo tanto la inserción del término en versión original sin comprometer con ello la correcta transmisión del mensaje. (Santamaría Ciordia, 2012, pp. 160−161)

Esta apreciação obedece ao facto de a autora trabalhar com duas línguas e culturas consideradas distantes – o polaco e o espanhol – sobretudo quando comparadas com as trabalhadas por nós. Contudo, no contexto da TAV, parece-nos ser extensiva a outras combinações culturais.

A repetição é uma solução aplicada principalmente a nomes de pessoas, objetos, marcas, topónimos e, às vezes, a comidas ou bebidas. Relativamente a nomes próprios de pessoas conhecidas, vemos que todos são incluídos na tradução, ou seja, o tradutor não elabora uma hierarquização de nomes mais ou menos notórios que poderia eliminar[212], inclusive quando se trata de nomes próprios que podem não ser facilmente reconhecíveis pelo público português, ou por setores dele

[212]Ranzato (2013) apresenta uma série de situações em que alguns nomes próprios são omissos, enquanto outros são mantidos no TT, com o uso do empréstimo. Em opinião da autora, a seleção seria feita pelo tradutor mediante uma hierarquização, na qual os elementos potencialmente mais conhecidos e reconhecíveis do público italiano permaneceriam, enquanto os menos conhecidos seriam eliminados.

(seria o caso, no nosso *corpus*, dos exemplos da estilista Sybilla ou das atrizes as quais dedica *Todo sobre mi madre*, por exemplo).

Efetivamente, a *repetição* é a técnica habitual e tradicional para a transposição de nomes próprios para português, pelo que não é apenas uma questão de exotismo ou de imprimir cor local ao texto. É também tradição, hábito adquirido da cultura portuguesa e parece-nos que, em muitos casos, é uma forma de reconhecimento de EC externos que passaram a formar parte de um acervo cultural cada vez mais comum e globalizado.

Mesmo sendo EC infraculturais, as seguintes ocorrências traduzem-se mediante esta técnica. Inevitavelmente a função de caracterização contida no TO perde-se no TC. Voltaremos a estes casos ao abordarmos a tradução do campo dos topónimos (§ 8.1.2.1) e do campo da alimentação (§ 8.3).

FILME: *Volver − Voltar*	
TT 00:12:10,448 --> 00:12:13,360 − Porque não lhe dás boleia? − Vai para onde? 00:12:13,488 --> 00:12:16,605 Para a Casa de Campo, mas se me deixar no centro já é fixe.	**TO** − ¿Adónde vas? − A la Casa de Campo, pero con que me dejes en el centro me viene bárbaro.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:16:43,520 --> 00:16:45,715 Os escaldadillos que te faço mal cheguemos!	**TO** ¡Qué escaldadillos te voy a hacer cuando lleguemos!

2- A *tradução literal* (também chamada de decalque), consiste na tradução literal de uma palavra ou, quando se trata de um sintagma, da sua tradução palavra por palavra. Para Santamaría Ciordia (2012) estamos perante a criação de um neologismo. A cultura de chegada transpõe, deste modo, o conceito original. O resultado da aplicação da técnica terá mais ou menos sucesso dependendo da transparência ou opacidade da solução encontrada, das características do recetor

tipo e do apoio veiculado pela imagem que acompanha a legenda para interpretar o fragmento traduzido. Além do mais, estes aspetos irão influenciar a opção do tradutor aquando da preferência por esta técnica ou por outra. A preferência pode manifestar uma vontade de manipular ou alterar o mínimo possível do TO e inclusive o desejo de manter as opções do realizador.

FILME: *Volver−Voltar*	
TT 01:12:19,352 --> 01:12:22,549 Sabes que ela é colaboradora do "Onde Quer Que Esteja!"...	**TO** Ya sabes que ella es colaboradora de *Donde quiera que estés*,

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:42:32,287 --> 00:42:35,245 − Estamos a fazer Água de Valência. − Excelente ideia!	**TO** Estamos haciendo agua de Valencia.

3- Na *tradução oficial*, o TT apresenta uma tradução formalmente sancionada na cultura de chegada. É nesse sentido que aplicamos esta classificação. Coincidimos com a apreciação de Marco (2004), quando considera que pode consistir em diversas técnicas: pode ser uma tradução literal, um empréstimo, uma repetição − no caso de topónimos, por exemplo − que oficialmente foi adaptado à ortografia e/ou à pronúncia da LC. Porém, o que a caracteriza é o facto de tratar-se de um equivalente pré-fixado, já existente e aceite na cultura recetora.

Nestas circunstâncias, é difícil etiquetar um topónimo cuja forma coincide em espanhol e em português como *tradução oficial* ou como *repetição.* Na tentativa de solucionar este problema, optamos por etiquetar como *repetição* quando os termos são idênticos e como *tradução oficial* sempre que houver qualquer diferença formal.

Esta técnica não é contemplada na classificação de Díaz-Cintas & Remael (2007). Newmark (1988) chama-a de *recognised translation* e para Hurtado (2001) trata-se de um *equivalente acuñado*. Para Marco (2004) estamos perante uma

categoria à parte, que intitula *equivalent encunyat* e caracteriza como sendo uma tradução por defeito, ou seja, a tradução mais previsível de um determinado EC. Também Martí Ferriol (2006) fala de *equivalente acuñado*. Em pesquisas empíricas mais recentes, Martínez Garrido (2013) denomina esta técnica de *equivalente acuñado* e Ranzato (2013) *oficial equivalente*. Se bem que Ranzato (2013) a considera uma categoria própria que envolve um *modus operandi* diferente por parte dos tradutores e "(…) contributes to create an impression of thoroughness in a translation and favours the prompt response by the TA to the associations triggered by the element." (p. 103).

FILME: *Fala com ela*	
TT 00:40:09,384 --> 00:40:11,693 Passa-se na 1ª Grande Guerra.	**TO** Es de la Primera Guerra Mundial.

FILME: *Fala com ela*	
TT 01:26:23,361 --> 01:26:25,079 O meu preferido é o de Havana,	**TO** Mi guía favorita es la de la Habana.

4- A *explicitação* acontece quando a tradução apresenta um termo mais compreensível, por meio da especificação, da generalização ou da adição de informação. Inclui o uso de hipónimos, que concretizam o referente com termos mais precisos, ou de hiperónimos, que substituem uma formulação específica por outra mais genérica. A técnica visa ultrapassar os obstáculos que possam surgir na compreensão de EC menos reconhecíveis pelos recetores, evitando perdas de informação. Porém, o recurso ao hiperónimo pode acarretar a perda do pormenor. Díaz-Cintas (2003) considera esta técnica uma manifestação mais própria da legendagem do que de qualquer outra modalidade.

FILME: *Volver−Voltar*	
TT 00:31:18,528 --> 00:31:21,167 Uns bolinhos de manteiga que se desfazem na boca!	**TO** Unos mantecados que se deshacen en el paladar.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:31:20,767 --> 00:31:22,678 Espera, deixa ver a pulseira Cartier.	**TO** Espera, a ver ese Cartier

O exemplo seguinte pertence à única ocorrência do *corpus* em que o tradutor sentiu necessidade de acrescentar informação, para clarificar o termo, e fá-lo adicionando uma palavra entre parênteses (Ficha 42, Anexo 1 – *Todo sobre mi madre*). Este género de casos, se bem que não é frequente, também não é, de todo, inusual. Em TAV, encontramo-lo maioritariamente em casos de polissemia, jogos de palavras, etc., sempre que possam originar algum tipo de associação cognitiva ou efeito humorístico. A sua aplicação é bastante limitada, sendo reservada para situações em que um EC é pouco claro, pelo que o tradutor opta por adicionar informação para torná-lo percetível. O problema reside em determinar quanta informação convém acrescentar e como fazê-lo, porque as restrições de espaço e tempo impedem de fazê-lo arbitrariamente. Nesse contexto, procura-se uma tradução que permita aos destinatários do TT inferir uma carga informativa similar à que tinham os destinatários do TO. O tradutor terá de equacionar qual o previsível conhecimento real sobre a cultura do TO, e que expectativas têm os destinatários acerca do texto original.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:37:52,200 --> 00:37:55,033 E aos dezoito já fumava como um camionista. 00:37:55,760 --> 00:37:57,910 Por isso me chamo Huma	**TO** A los 18 años, ya fumaba como un carretero. Por eso, me puse Huma.

(Fuma).	

5- A *adaptação cultural* acontece quando o EC original é substituído por outro pertencente à cultura recetora, porquanto o original dificilmente será compreendido na cultura de chegada. A mensagem adapta-se, assim, às necessidades da cultura alvo. Díaz-Cintas (2003) aponta o perigo de atentar contra a credibilidade da solução, principalmente em casos abusivos. Díaz-Cintas & Remael (2007) optam pelo termo *transposition*. Em português, parece-nos que usar esta designação poderia ocasionar confusões, visto que, na literatura especializada, o termo transposição é usado como sinónimo de tradução. Pedersen (2005) fala de *cultural substitution;* Ranzato (2013)[213] não contempla esta técnica e Martí Ferriol (2006) e Molina & Hurtado (2001) designam-na de *adaptation.* Leppihalme (2011) e Chaume (2012) usam *cultural adaptation.* Por vezes em português fala-se em naturalização.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:53:01,927 --> 00:53:05,715 − O homem mais importante. Pensa lá. − O primeiro-ministro?	**TO** Pues el más importante. Echa cuentas. ¡El Presidente de Gobierno!

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:45:30,240 --> 00:45:33,710 A minha amiga e o marido das mamas montaram um quiosque, 00:45:34,040 --> 00:45:35,792 ali mesmo, na Barceloneta.	**TO** Mi amiga y su marido con tetas, se montaron un chiringuito aquí en la Barceloneta.

[213] A autora, na sua classificação construída para a dobragem de textos de inglês para italiano, apresenta as seguintes onze técnicas de tradução de EC*: Loan, Official translation, Calque, Explicitation, Generalisation by hypernym, Concretisation by hyponym, Substitution, Lexical recreation, Compensation, Elimination, Creative addition.*

6- A *omissão* diz respeito à supressão de um EC. Em legendagem, uma referência cultural pode apresentar-se omitida por vários motivos: porque é obscura, porque é redundante, por necessidade de condensar o texto ou porque o tradutor desconhece a tradução correta (Chaume, 2012). Igualmente, a falta de um referente equivalente na cultura de chegada pode constituir um fator que imponha esta opção. Marco (2004) considera problemática a posição que ocupa esta técnica no esquema desenhado (*cf.* Figura 6). Pode acontecer que esta seja a única opção viável, mas também pode ser uma opção irrefletida, se o tradutor não se empenha o suficiente em encontrar opções válidas. É por essa razão que Pedersen (2005) fala de " (…) for out of laziness." (p.3) e Leppihalme (1994) de irresponsabilidade.

Embora a omissão implique uma ausência de tradução, incluímo-la entre as técnicas, pois consideramo-la uma alternativa que o tradutor tem ao seu alcance e entre as quais tem de optar. Nos textos audiovisuais os recetores contam sempre com a informação veiculada pela imagem e pelo som originais, que ajudam a reconstruir os elos menos percetíveis. Nas circunstâncias de vizinhança linguística e cultural pode tornar-se mais manifesto. Neste ponto podemos convocar a ideia da vulnerabilidade da legendagem (Díaz-Cintas, 2003).

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 00:36:55,754 --> 00:36:59,455 − Diego, como te sentes? − Traz gelo, por favor.	**TO** ¡Trae hielo! Por favor, llamar al "Samur".

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:18:20,920 --> 00:18:24,230 Então vem tu lá para casa. − Eu quero ficar sozinha.	**TO** − Pues, vente a casa. − Quiero estar sola, Mamen.

Finalmente, interessa atentar duas observações genéricas relevantes: por um lado, que estas estratégias podem surgir de forma combinada. De tal modo que o

mesmo texto pode apresentar soluções diferentes para um mesmo EC, como ocorre na tradução do nome do cocktail *agua de Valencia* (§ 8.4), no filme *Los amantes pasajeros*. Por outro lado, as técnicas não se excluem, de modo que um empréstimo pode também ser interpretado como uma tradução oficial.

Estas considerações reiteram a ideia de que as classificações são instrumentos de análise que não podem ser vistos numa perspetiva fechada e estanque, mas antes de um modo gradual, difuso e dinâmico. A escolha final de uma ou outra técnica irá depender de fatores variados: do próprio TO, da encomenda de tradução, das normas e tendências observadas na cultura recetora, do *eskopos* da tradução, da função do EC, das características do público e/ou até dos gostos pessoais e estilísticos do tradutor.

O aumento de investigações descritivas e de estudos de receção proporcionará pistas que podem reverter na formação de tradutores. Deste modo será possível encontrar menos subjetividade por parte do tradutor e maior uniformidade na resolução de problemáticas análogas.

A partir daqui, na metodologia a aplicar contamos com três parâmetros para estudar a tradução dos elementos culturais do *corpus* selecionado: **a classificação dos EC**, elaborada com base nas ocorrências significativas encontradas nos textos; **a categorização das técnicas de tradução** utilizadas pelos tradutores, e **a transculturalidade** apreciada nos elementos identificados. Os três critérios compõem o instrumental que vai possibilitar analisar o comportamento dos tradutores perante problemáticas afins e descrever, desde aquela perspetiva metodológica, um aspeto singular concreto num *corpus* substantivo.

Importa frisar que as etiquetas propostas para cada um dos três parâmetros não podem ser vistas como sendo neutras, estanques ou objetivas, já que observam atividades humanas. Em consequência, tomamos de Franco (2015) a ideia de que na análise deparar-nos-emos com zonas de fronteira e de indefinição, e que as taxonomias podem ser mais úteis quanto mais específicas e reduzidas forem. Mesmo assim, não é possível aspirar a que tudo encaixe na perfeição.

CAPÍTULO 8 - ANÁLISE DESCRITIVO MICROTEXTUAL

Neste capítulo procederemos à análise descritiva das técnicas de tradução usadas na transposição dos EC do *corpus*, formado por sete produtos audiovisuais, na combinação linguística espanhol e português (*cf*. Capítulo 6). Para tal, aplicamos o modelo de análise apresentado no Capítulo 7.

Organizamos o estudo a partir dos campos ou domínios de EC destacados no *corpus* e resumidos na Tabela 19 (§ 7.2). A seguir à descrição e análise qualitativa de cada campo abordado, relataremos as observações expostas noutras pesquisas desenvolvidas a partir de *corpora* formados por filmes de Almodóvar (§ 5.1). Com relação às ocorrências inventariadas, concentraremos o foco na análise dos elementos significativos e substantivos observados no *corpus* e registados nas fichas (*cf*. Anexos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7), que decorrem paralelos à tradução dos EC analisados noutras investigações. Pelo que centrar-nos-emos nas categorias que apresentam um maior número de ocorrências e que, por essa razão, poderão apontar de forma mais clara para a existência de tendências ou normas de tradução de EC no *corpus* constituído. Em termos de escolha de campos temáticos analisados, também tivemos em conta se coincidiam com os domínios focados noutras pesquisas realizadas sobre o mesmo realizador e temáticas afins (§ 5.1), o que nos permitirá contrastar observações e resultados.

8.1 Tradução dos nomes próprios

Quanto à tradução dos nomes próprios (NP) e a efeitos do presente trabalho, registamos neste campo os antropónimos e os topónimos mencionados nos textos fílmicos que dizem respeito às personagens dos filmes do *corpus*, bem como aos espaços físicos em que se localizam as narrativas (*cf*. Tabela 19). Note-se, por outro lado, que há um considerável grupo de EC que, sendo nomes próprios de pessoas, foram classificados com diferentes etiquetas. Procedemos deste modo porque consideramos que, quando estes são referidos, remetem para outras categorias de EC concernentes a formas artísticas diversas (cinema, história, música, etc.), de maior interesse para o nosso trabalho, quer do ponto de vista da narrativa, quer da

análise da sua tradução. Neste ponto, a modo de exemplo, iremos expor os casos mais significativos do ponto de vista descritivo e funcional.

Como iremos ver, resulta significativo o mero facto de conservar os nomes próprios no TT, bem como a técnica usada para os transpor, particularmente quando confrontados com os resultados obtidos noutras investigações de características análogas (*cf.* Rox, 2008 ou Ranzato, 2013). Com efeito, sejam topónimos ou antropónimos, os NP são um elemento essencial para determinar a fixação cultural dos textos; a sua presença permite ao recetor ora compor e completar a caracterização das personagens, ora circunscrever a diegese espacialmente. É o caso do nome dado à personagem de La Agrado, que se prostitui numa área da cidade de Barcelona denominada de "el campo" e que, quando entra em palco para informar da suspensão da peça que ia ser representada, perante uma plateia cheia, diz: "Me llaman la Agrado porque, toda mi vida, solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable soy muy auténtica."; ou de Lydia, toureira de profissão a quem o pai, aspirante a toureiro, deu o nome. Mais à frente iremos comentar estes casos.

Inicialmente, no levantamento realizado dos EC do *corpus*, ponderamos incluir fichas para cada um dos topónimos e antropónimos referidos às personagens e aos lugares, reais e fictícios, aludidos nos filmes. Contudo, chegamos à conclusão de que a inclusão de todas as fichas individuais dos exemplos encontrados neste campo apenas aumentaria o volume dos anexos das fichas. Assim, numa fase posterior, optamos por abandonar esse procedimento mais pormenorizado, uma vez que na observação do comportamento da tradução daqueles nomes próprios notamos procedimentos reiterados que nos permitem fazer algumas generalizações, que serão analisadas nos seguintes subcapítulos. Além do mais, no decurso deste trabalho optamos por incluir os elementos culturais que são significativos e diversos, ou seja, aqueles que pela sua complexidade supõem um repto do ponto de vista da tradução.

Face à problemática que implica a tradução de NP, Franco (2015)[214] distingue três critérios de classificação a ter em conta na sua tradução: o primeiro diz respeito à carga semântica, que permite distinguir entre os antropónimos *convencionais* e os *expressivos*, dependendo de que "(…) estén cargados de significado y/o connotaciones compartidas por los hablantes de una lengua determinada o un subgrupo determinado de los mismos" (Franco, 1996a, p. 98). O segundo critério corresponde ao historial interlinguístico, que diferencia os NP *novos* dos *prefixados*; ou seja, depende da existência ou não de uma versão oficialmente reconhecida na língua de chegada. Para o tradutor é importante conhecer se há uma versão oficial do NP, para poder decidir qual a solução a oferecer. Por último, o terceiro critério é o denominado de grau de assimetria em contexto, que permite – tendo em conta o recetor, a finalidade da tradução e a informação contextual presente no TO – considerar um NP *aceitável* (quando é transparente) ou *não aceitável* (se for opaco).

A particularidade dos dois sistemas culturais envolvidos neste trabalho possibilita ultrapassar alguns dos escolhos da transferência interlinguística e intercultural. Por um lado, a proximidade permite identificar muitos dos NP comuns; por outro, as formas linguísticas codificadas em ambas as línguas amiúde coincidem, e quando não o fazem é habitual que as diferenças sejam mínimas. Apenas iremos referir as semelhanças ou diferenças ortotipográficas e não as fonéticas (onde haveria maior divergência), porque nos situamos na modalidade de legendagem e não de dobragem.

[214] Franco (1996a) refere-se a um NP como sendo "toda aquella palabra o expresión que en su estado no marcado sirva para designar y diferenciar habitualmente a un ente concreto de otros de su especie" (p. 88).

8.1.1 A tradução dos antropónimos

8.1.1.1 A tradução dos nomes das personagens dos filmes

Em termos gerais, os nomes próprios das personagens que integram a ficção são conservados no TC com idêntica forma e frequência[215] que no TO. Os tradutores não os modificam, nem adaptando-os a nomes genuínos da cultura portuguesa (quando, por exemplo, se trata de nomes distantes e estranhos a ela), nem mesmo adotando as formas linguísticas codificadas em português, quando também fazem parte dela.

Neste ponto, referimo-nos exclusivamente aos antropónimos relativos às personagens que fazem parte da ficção, excluindo os referidos a pessoas com existência real e a personagens de outras ficções[216]. Estes últimos serão abordados quando tratemos a tradução dos EC do campo das formas artísticas em que se inserem: literatura, cinema, fotografia, etc. (§ 8.2).

A opção de conservar os nomes originais das personagens é generalizada. Com efeito, a norma da repetição é observada praticamente em todas as circunstâncias. Veja-se os seguintes exemplos retirados do *corpus*:

a. Repetição de nomes próprios, apelidos e hipocorísticos, inclusive os que não costumam fazer parte da cultura portuguesa ou os usados em formas de diminutivo[217]: Manuela, Esteban, Florinda, María Rosa Sans, Vicenta, Juan,

[215] São escassos os momentos em que são eliminados, apesar de a omissão e a redução de frequência de aparição dos nomes próprios de pessoas ser, em geral, uma das estratégias frequentes em legendagem, devido à limitação espaçotemporal. Veja-se o exemplo seguinte:

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:18:20,920 → 00:18:24,230 Então vem tu lá para casa. − Eu quero ficar sozinha.	**TO** − Pues, vente a casa. − Quiero estar sola, Mamen.

[216] A este respeito, convém lembrar o habitual recurso à intertextualidade presente na obra de Almodóvar. Abundam as referências diretas a filmes, peças de teatro, etc. A título de exemplo, em *Todo sobre mi madre* surgem os nomes das personagens do filme *All about Eve* (Mankiewcz, 1950) ou de *Um eléctrico chamado desejo* (Williams, 1947).

[217] Tanto em espanhol como em português os hipocorísticos e os diminutivos transmitem afetividade e proximidade. Julgamos que o recetor português é capaz de inferir estas conotações, principalmente nos diminutivos ou hipocorísticos mais conhecidos. Quanto aos hipocorísticos menos habituais,

Berto, Marco Zuloaga, Pina, Roncero, Mario, Rosana, Borja, Amparo, Alfredo, Lucena, Nasser, Concha, Ignacio Rodríguez, Raimunda, Agustina, Antxón, Joserra Berasategui, Ruti, Mamen, Enrique Goded, Ángel, Mateo, Ray X, Lena, Nina Cruz, Lola, Bruna, Carmiña, Zahara, Casilda, Tere, Nico, Manolita, Fulgencio, Paquito, Berenguer, Piedad, Paco, Sole, Brígida, Ernesto Martel, Fajas, Alex, Benito, Piluca, etc.

b. Repetição dos nomes próprios e apelidos de origem não espanhola: Zeca, Marilia, Ledgard, Jessi, Harry, Robert, etc.

c. Repetição dos nomes próprios transparentes, com "significado", aqueles que Franco (2015) denomina *expressivos*. São simultaneamente nomes que acarretam a dupla função de identificadores e caracterizadores. A este grupo pertencem os casos dos NP das personagens de Benigno e Lydia, em *Hable con ella*; de Agrado e Huma, em *Todo sobre mi madre;* de Soledad, em *Volver*, a Madre Soledad e Don Narciso, o Nazi[218] em *La mala educación*; ou de Piedad em *Los amantes pasajeros*.

Estamos perante antropónimos que remetem para o significado de adjetivos, substantivos ou verbos com eles relacionados, que na ficção são atribuídos a personagens com características afins, ou relacionadas com os significados de tais termos. Parece haver uma vontade de identificação entre o significado veiculado pelos antropónimos e as personagens a quem são atribuídos. Consideramos que, com relação aos antropónimos Benigno e Soledad, os espectadores do TO e do TT, ao associarem o significado do nome às personagens, podem efetuar análogas ilações. Uma consulta a dois dicionários em linha, o *Diccionario de la lengua española*[219] e a *Infopédia*[220], permite conferir a contiguidade das aceções do adjetivo *benigno*[221], comum às duas línguas, e do substantivo *soledad* (es) e solidão

apresentam mais dificuldades em serem reconhecidos, o que irá implicar a perda da conotação da proximidade.

[218] A tradução apenas muda o artigo que precede a alcunha: Don Narciso el nazi passa para Don Narciso, o Nazi.

[219] *Diccionario de la lengua española*. *Edición del Tricentenario [em linha]*. Disponível em http://dle.rae.es

[220] *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]*. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em https://www.infopedia.pt/

[221] Encontramos o nome Benigno em textos em português.

(pt), apesar de não existir em português qualquer antropónimo semelhante[222]. Se aplicarmos o terceiro critério proposto por Franco (2015), estamos perante opções *aceitáveis* que perpetuam a transparência dos NP.

Com relação ao antropónimo Lydia − nome da personagem que interpreta o papel de mulher toureira em *Hable con ella* (2002) −, o vínculo que possa estabelecer o recetor do TT não deverá ser idêntico ao que poderá ser feito pelo recetor do TO, uma vez que a cultura dos touros não está tão estendida em Portugal como em certas regiões do território espanhol. Com efeito, uma consulta nos dicionários mostra que a entrada do substantivo *lidia* no *Diccionario de la lengua española* remete logo para o mundo da tauromaquia; o mesmo acontece com a primeira aceção na entrada do verbo *lidiar*. Por sua vez, a entrada da palavra portuguesa 'lídia' na Infopédia remete para o antíguo reino da Ásia Menor[223]. Teremos de consultar a entrada do verbo 'lidar' para encontrar, em último lugar, a acepção de tourear[224]. Assim, os espectadores da versão original e da traduzida dificilmente estarão nas mesmas condições para reconhecer e relacionar o nome dado à personagem com a profissão de toureira. Estamos perante uma tradução opaca, segundo o terceiro critério de Franco (2015). Julgamos que o contexto transportado pela imagem e a narrativa permitem ultrapassar os obstáculos que possam derivar da opacidade do NP, tornando esta tradução inteiramente aceitável.

FILME: *Fala com ela*	
TT	**TO**
00:12:22,744 --> 00:12:26,100 Quem lhe pôs o nome Lydia? − O meu pai. 00:12:26,224 --> 00:12:28,454	 ¿Quién le puso Lydia? Mi padre.

[222] Mesmo existindo o culto tanto a Nossa Senhora da Soledade como a Nossa Senhora da Solidão.
[223] Lídio, *adj. (2016). Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]*. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Consultado em agosto 15, 2016, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/lídio
[224] Lídiar, *v.* (2016). *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]*. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Consultado em agosto 15, 2016, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/lidar

Foi quase predestiná-la... 00:12:29,384 --> 00:12:33,616 Sempre desejou ser toureiro mas não passou de bandarilheiro.	Era como predestinarla desde que nació. Siempre quiso ser torero y se quedó en banderillero.

Por último, temos o caso do antropónimo *Soledad* ou *Sole* (interpretada por Lola Dueñas), cuja personagem assume explicitamente a alusão evocada pelo seu nome. Parece-nos que o espectador atento não terá dificuldades em identificar esta relação:

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:42:33,088 --> 00:42:36,637 Mas para uma mulher separada há lá melhor companhia que a própria mãe! 00:42:37,528 --> 00:42:40,964 A menos que tenhas arranjado um rabichinho! 00:42:41,488 --> 00:42:43,046 Não, mãezinha. 00:42:43,568 --> 00:42:47,197 − Estou sozinha, como sempre. − Agora já não estás.	**TO** −Pero una mujer separada, ¿Con quién va a estar mejor que con su madre? A no ser que tengas un amante. −No, mamá. −Estoy sola, como siempre. −Ya no.

Da mesma forma, Agrado (Antonia San Juan), em *Todo sobre mi madre* (1999), no conhecido monólogo, apresenta-se explicando a razão do seu nome, provocando humor e ironia:

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 01:13:52,280 --> 01:13:55,033 Chamam-me Agrado por toda a minha vida 01:13:55,240 --> 01:13:58,755 só ter querido tornar a vida agradável aos outros.	**TO** Me llaman la Agrado porque toda mi vida solo he pretendido hacerles la vida agradable a los demás.

Um caso singular corresponde à tradução do nome de uma das protagonistas de *Todo sobre mi madre*: Huma Rojo quando explica a Manuela a origem e o porquê do seu nome artístico no diálogo seguinte:

FILME: *Todo sobre mi madre* / *Tudo sobre a minha mãe*	
TT	**TO**
00:37:47,280 --> 00:37:51,193 Comecei a fumar por culpa da Bette Davis, para a imitar.	Empece a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla.
00:37:52,200 --> 00:37:55,033 E aos dezoito já fumava como um camionista.	A los 18 años, ya fumaba como un carretero.
00:37:55,760 --> 00:37:57,910 Por isso me chamo <u>Huma</u> <u>(Fuma).</u>	Por eso, me puse <u>Huma</u>
00:37:58,200 --> 00:37:59,918 É um nome bonito...	Es un nombre bonito
00:38:01,240 --> 00:38:03,549 O fumo é a única coisa que tenho de meu.	Humo es lo único que ha habido en mi vida.

É a única ocasião, em todo o *corpus*, em que é usado este género de explicitação ou glosa, marcada e destacada graficamente com o uso do parêntese. Este comportamento não é de todo estranho na legendagem para português, normalmente decorre da necessidade de tornar acessível para o público-alvo um significado ou uma ilação, que, sendo bastante transparente no TO, não o é no TT. Habitualmente é utilizada em contextos que implicam duplos sentidos ou jogos de palavras com termos homófonos ou homógrafos.

Nas suas respetivas intervenções, Huma e La Agrado assumem as conotações e alusões explícitas dos seus nomes. No caso de Soledad, mesmo sendo ela própria a mencionar a sua situação, a alusão parece-nos mais

subtil, contudo percetível para um público mais atento, tanto do TO como do TT.

O TT mantém os antropónimos originais com as respetivas alusões e referências metafóricas. A tradução confirma a intenção de preservar a carga informativa e o estilo do realizador, sempre que na cultura portuguesa existam antropónimos equivalentes quanto à forma e às alusões veiculadas pelo NP original. No caso de não existir este paralelismo cultural entre antropónimos, as similitudes entre as línguas, a proximidade cultural e o conhecimento mútuo facilitam o acesso às conotações dos antropónimos originais. Por outro lado, a presença da banda sonora original na legendagem reforça a necessidade de identificar o NP lido na legenda com o ouvido, porquanto o recetor dificilmente aceitaria mudanças ou adaptações de NP, até porque não fazem parte da sua cultura de receção fílmica[225].

No filme *Hable con ella* surge em quatro ocasiões o NP *Niño de Valencia*, relativo ao nome artístico fictício[226] de um toureiro com que Lydia manteve uma relação sentimental. No texto traduzido a técnica de repetição é aplicada sempre que é referido. O NP pode ser considerado simultaneamente transparente e expressivo. Consideramos que a sua repetição no TT não lhe retira a aceitabilidade visto que, para o espectador português, não são insólitos os nomes artísticos no mundo do toureio.

FILME: *Fala com ela*	
TT	**TO**
00:07:55,024 --> 00:07:58,141 Com excepções, claro, Niño de Valencia não se importou	 Con excepciones, claro. Porque al Niño de Valencia no le importó.

[225] A série *Águila Roja*, Águia Vermelha (César Ruíz de Diego e Miguel Turón, 2009), produzida pela Globomedia para Televisión Española, está a ser emitida em Portugal pela estação SIC, em canal aberto, desde maio de 2016. A série está a ser exibida em versão dobrada aos sábados e domingos de manhã. Em relação com a tradução de antropónimos, chama a atenção a tradução da alcunha com que é conhecida a personagem principal, *Águila Roja* transposto para Águia Vermelha. Na série, quase todos os nomes das personagens mantêm-se na língua original. Mas há alguns que são sistematicamente traduzidos, é o caso de *Juan*, que passa a João e *Víctor*, que é pronunciado Vítor. É possível que uma das razões da tradução do nome da personagem principal, Juan, se relacione com a dificuldade, amiúde sentida pelos portugueses, em reproduzir o som /χ/. Mesmo sendo este um caso invulgar, demostra como as tendências se alteram.

[226] Na realidade, na cidade de Requena (Valência), em início do século XX, há constância do bandarilheiro Basilio Martínez com o mesmo nome artístico.

d. Repetição dos nomes próprios de pessoa, no caso de nomes convencionais comuns nas duas culturas.

Nestes casos, apesar de a cultura de chegada conter diferenças na codificação, a tradução costuma usar a grafia do TO: Luis, Ignacio, etc. Registamos, contudo, alguns nomes próprios transcritos com adaptação à ortotipografia portuguesa. Os casos identificados incidem sempre na presença/ausência de acentuação gráfica. É possível tratar-se de simples erros de transcrição ou de dactilografia, visto não ser esta a norma observada em português, como aliás verificamos no ponto *supra*. As ocorrências nunca dizem respeito a personagens marcantes na narrativa tendo, por vezes, uma única aparição no texto. Apesar destas situações, nas legendas não localizamos outros exemplos com problemas ortotipográficos, o que nos parece ser prova de uma efetiva revisão de qualidade por parte dos responsáveis pela tradução.

FILME: *Volver − Voltar*	
TT 00:30:49,888 --> 00:30:51,879 Olá, Inês! Vieste da terra?	**TO** ¡Hola lnés! Ya has venido del pueblo.

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 00:13:55,928 --> 00:13:58,003 "Caro António. É com prazer..."	**TO** Querido Antonio: Tengo el placer...

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 00:48:08,128 --> 00:48:12,542 O Ernesto Júnior gostava de mim e tencionava aproveitar-me disso.	**TO** Yo también le gustaba a Ernesto Junior, y pensaba aprovecharme de ello.

Na realidade, apenas observamos um caso específico afastado da tendência para a repetição dos antropónimos do TO. É o caso da ocorrência referida à personagem de nome *la Bizca* patente no filme *Volver*. O tradutor opta por traduzir

esta alcunha transparente pelo correspondente adjetivo português, mesmo tratando-se de uma personagem que apenas é referida e não aparece no ecrã. É o único caso de NP de pessoa *expressivo* (Franco, 2015) substituído pelo correspondente equivalente semântico da língua de chegada. Pensamos que uma vez que o público ouve a banda sonora original, a tradução pode causar estranheza.

FILME: *Volver − Voltar*	
TT 00:24:03,968 --> 00:24:06,846 Quando lá chegarmos, ela e a Vesga já a terão amortalhado.	**TO** Que mientras llegamos, ella y la Bizca la están amortajando.

A última questão acerca das técnicas de tradução para os nomes próprios de pessoa diz respeito aos nomes precedidos pelo artigo determinado, que respondem, em espanhol, a usos populares ou vulgares. No *corpus* há dois casos, la Agrado e la Ursula. A gramática espanhola aponta que "Es vulgar y propio de zonas rurales en español (en zonas de influencia del catalán es normal) acompañar con artículo los nombres propios de pila en español" (Gómez Torrego, 2011, p. 291). A tradução portuguesa apesar de conservar a forma perde a função, uma vez que em português é considerado correto, do ponto de vista gramatical, o nome próprio precedido de artigo, reproduzindo efeito de proximidade e familiaridade. Parece-nos uma circunstância de difícil solução, mesmo que o TC optasse por conservar o sintagma "la Ursula" ou "la Agrado", dificilmente perpassariam as conotações de variedade social relacionada com o registo e a variação linguística.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:22:30,880 --> 00:22:33,075 Vês aquela fogueira onde estão as machonas? 00:22:33,400 --> 00:22:34,799 Pergunta pela Ursula, 00:22:34,960 --> 00:22:37,110 diz que te manda a Agrado e ela trata-te.	**TO** −¿Ves aquella hoguera donde están las top? Pregunta por la Ursula. Dile que te manda la Agrado. Ella te cuidará, anda. −¿Agrado?

00:22:41,200 --> 00:22:43,475 És tu? − Manolita!	−¡Eres tú! −¡Manolita! −¡Manolita, Manolita!

Com base nos exemplos apresentados, podemos concluir que conservar os nomes originais das personagens mediante a técnica da repetição é a norma, quase em exclusividade, na transposição dos NP antropónimos relativos às personagens dos filmes nos sete documentos estudados.

8.1.1.2 Tradução dos nomes das personagens noutras investigações

> Quantitative and qualitative case studies (…) reveal that one translation may reduce or delete what is culturally and historically strange in the source text while others try to mediate it to target readers in one way or another (Kujamäki 1998: 276). Comparing renderings for realia in several translations of one source text into one target language over time (…) may provide rich material for investigating how translation aims and norms have changed from one period to another in the target culture or how they vary between cultures.
> (Leppihalme, 2011, p.128)

Santamaría Ciordia (2012) trata da problemática da legendagem dos antropónimos na obra de Almodóvar para polaco em dois epígrafes centrados, respetivamente, na tradução dos nomes próprios inventados e conotados (p. 276) e na tradução dos apelativos (p. 323). Na tradução dos antropónimos conotados, característicos do realizador, lista cinco soluções para um conjunto de doze casos:

- a tradução de sentido que, no exemplo referido, apaga a comicidade;
- a transferência (ou repetição que, tal como no nosso *corpus*, é a técnica mais usada) que acarreta perda das conotações, de ideia de jogo de palavras, de informação importante na caracterização da personagem ou do efeito humorístico, patente nos NP de Soledad e Benigno, inexistentes em polaco.

- a transferência com adaptação ortográfica (no caso do nome de Lydia)[227];
- a transferência com explicação (para os nomes de Huma e Agrado);
- a tradução literal.

A autora elogia a técnica que designa de *transferencia con explicación,* à qual recorre na tradução dos NP de Huma e Agrado, embora admitindo que as restrições técnicas da legendagem dificultam e impedem a introdução de explicações. O que a leva a concluir que, por vezes, os constrangimentos próprios da TAV (de espaço, de tempo, de rigor nas sincronias, etc.) determinam a selecção da técnica. Nessas circunstâncias, o esforço do tradutor concentra-se na tradução dos NP das personagens principais (Santamaría Ciordia, 2012).

Quanto ao uso dos NP de pessoa como apelativo, apenas com valor pragmático, Santamaría Ciordia (2012) recorda como as especificidades da TAV afetam a tradução, obrigando a respeitar as limitações e forçando o recurso a estratégias de redução, síntese e omissão do TO. Esta é, sem dúvida, uma prática generalizada em legendagem, porém menos notável em pares de línguas de sistemas linguísticos próximos e com considerável grau de intercompreensão.

No nosso *corpus* podemos considerar exceção os casos de supressão de nomes próprios de pessoa. Isto apesar de muitos autores fazerem notar que os antropónimos apenas são traduzidos nas primeiras aparições das personagens, quando surgem fora do ecrã ou quando o contexto não é suficientemente esclarecedor. Na tradução para polaco, Santamaría Ciordia (2012) apresenta uma série de casos em que é suprimido, sem indicar ocorrências totais. Mostra também um exemplo em que o NP surge no TT e não no TO (também deparamo-nos com um caso semelhante no nosso *corpus*). São casos excecionais, em que o contexto não permite identificar a personagem.

Sobre o uso do nome próprio de pessoa precedido de artigo, tanto em polaco como em português perdem-se as conotações de registo popular e vulgar, próprias do uso em espanhol. Num caso, pela impossibilidade de os transpor, dado que o

[227] Na página oficial da produtora dos filmes de Pedro Almodóvar *El Deseo* coexistem duas grafias diferentes: Lidya, na ficha artística e Lydia, na sinopse do filme. Uma vez que a grafia de Lydia é a que é usada em todos os textos consultados referidos à personagem do filme, optamos por usá-la na transcrição dos diálogos originais. Consultado em março 15, 2016, em http://www.eldeseo.es/hable-con-ella/

polaco carece de artigos; noutro, como já foi referido, pelo uso frequente do determinante com NP de pessoa, habitual em português em contexto de familiaridade. Da mesma forma, na tradução polaca, a presença de diminutivos, formas abreviadas ou hipocorísticos, mesmo que conservada no TT, perde a intencionalidade e a funcionalidade original, uma vez que, ao não existir o nome do TO na língua polaca, "La reproducción de la misma fórmula no basta para hacer llegar al receptor la intencionalidade del uso". (p. 329). São assim explicadas algumas das omissões neste campo. Em alternativa, o tradutor pode sempre tentar compensar a perda por meio de estratégias que sugiram um tom mais coloquial, ou através de fórmulas apelativas conotadas (Santamaría Ciordia, 2012, p. 330). No nosso *corpus*, a semelhança linguística fornece pistas para o espectador reconhecer o valor do uso do diminutivo e recuperar o cariz de proximidade e familiaridade comum.

Kerdkidsadanon (2015) apresenta uma análise da tradução de três filmes de Almodóvar para tailandês: *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004) e *Volver* (2006). Trata-se de traduções indiretas ou mediadas pela tradução de um texto intermédio em língua inglesa. A propósito da legendagem dos antropónimos, o autor indica que se efetua com a ajuda da transliteração das línguas estrangeiras para tailandês. Para tal existe um Sistema Geral de Transcrição Oficial que indica que esta deve ser feita seguindo o som original; porém, o autor menciona momentos em que a norma é desrespeitada (pp. 147−148). Por outro lado, é comum transliterar os nomes próprios espanhóis através da fonética inglesa, dado o histórico contacto entre ambas línguas. Não existe, portanto, um *standard* do espanhol para o tailandês. Kerdkidsadanon (2015, p. 149) aponta opções de transcrições suscetíveis de originar confusão nos espectadores tailandeses quando, nas legendas dos nomes próprios de personagens, se deparam com exemplos transcritos segundo a fonética inglesa, mas a presença da banda sonora original faz com que ouçam os sons do TO em espanhol. Seja como for, os nomes das personagens de ficção conservam-se transcritos umas vezes mediante a fonética inglesa, outras por meio da castelhana (Kerdkidsadanon, 2015, p. 246−247).

Wang (2013) ocupa-se da legendagem de marcadores conversacionais de dois filmes de Almadóvar para chinês: *La mala educación* (2004) e *Volver* (2006). Apesar de não se debruçar sobre esta problemática, quando aborda a técnica da

omissão refere a "Omisión de apellidos y nombres propios después de haber sido mencionados una vez en la trama argumental" (p. 71). Além disso, indica que nas legendas os NP são sublinhados, para que tais unidades léxicas possam ser identificadas como NP e facilitem a sua leitura (p.77). As culturas mais distantes apresentam soluções bem diferentes, certamente influídas, neste caso, pelas características da escrita com caracteres.

Rox (2008) nota que, na legendagem em inglês americano, o nome da personagem *La Agrado*, em *Todo sobre mi madre*, é transposto exatamente igual que no TO, sem omitir o artigo "*They call me La Agrado//...because I've always tried to make people's lives agreeable.//* " (p. 311). Eventualmente, o espectador poderia relacionar o nome La Agrado com o adjetivo inglês *agreeable*, que surge na mesma legenda; mas não tem possibilidade de aceder às conotações do uso do artigo que precede o NP, como acontecia na tradução portuguesa. De qualquer forma, no trabalho de Rox (2008) o nome é transcrito com o artigo escrito em letra maiúscula (La Agrado). Enquanto no guião[228] consultado, o artigo que precede o nome está escrito sempre em letra minúscula. Com o nome da personagem de Huma acontece o mesmo fenómeno: o NP é conservado, e a única forma de o recetor notar o seu papel caracterizador é na fala onde Marisa Paredes, a atriz que interpreta o papel de Huma, explica[229] a origem do nome; mas como nem a grafia nem o som da palavra, Huma, têm a ver com *smoke, é* provável que a conotação se perca na tradução.

O *corpus* almodovariano de Moreno (2005)[230] é integrado pelo TO de cinco filmes (*Mujeres al borde de un ataque de nervios, La flor de mi secreto, Todo sobre mi madre, Hable con ella* e *La mala educación*) juntamente com vinte e três TT, dos quais onze são versões dobradas e doze legendadas para alemão, francês e inglês (britânico). Com relação à tradução dos nomes fictícios, Moreno (2005, pp. 107−109) aponta que o empréstimo é "la norma innegable en el caso de los nombres

[228] Consultamos uma edição bilingue – espanhol-francês − publicada em França pela Petite bibliothèque des Cahiers du cinema (1999).
[229] I started smoking because of Bette Davis.// To imitate her.// At 18, I was smoking like a chimney.// That's why I called myself **Huma**.// Smoke is all there's been in my life. Veja-se, Rox, 2008, p. 340. (Negrito no original).
[230] Moreno (2005) reúne sob a mesma epígrafe NP reais ou fictícios, incluindo topónimos e antropónimos, meios de comunicação, instituições, títulos, estabelecimentos, etc.

propios de persona" (p. 107) quando são nomes que implicam conotações e definem personagens (Benigno, Ángel, Lydia, etc) ou inclusivamente quando se trata de alcunhas (Huma e Agrado). A investigadora indica três situações de nomes de personagens traduzidos, seja para conservar o sentido, seja por causa do humor, mas nenhum deles faz parte do nosso *corpus*. Nos casos analisados, observa a perda das conotações veiculadas pelos elementos morfossintáticos, tanto no recurso ao diminutivo como ao artigo anteposto ao nome.

Roussou (2005) tece algumas considerações quanto à tradução dos NP na legendagem para grego, mas sem especificar a tipologia dos NP estudados. A investigadora cita exemplos apenas para notar o uso do alfabeto latino de que a língua grega se socorre na transcrição alfabética dos nomes próprios. Na análise é apontada alguma falta de uniformidade na transcrição de certos fonemas espanhóis, justificados pela influência do filtro das culturas italiana e hispano-americana (p. 67).

Amido (2015) proporciona um ponto de vista diferente quando menciona como os autores da dobragem de *Volver* (2006) para alemão tentam reproduzir a fonética original. Assim, por exemplo, para o caso do nome da protagonista do filme Raimunda afirma que "la fuerza del nombre trasmite en la VD también el mensaje que se quiere dar en la VO sin necesidad de traducirlo por un equivalente en la LM." (p. 38). No entanto, quando uma alcunha transparente substitui o NP como no caso de *la bizca*, a dobragem em alemão opta pelo equivalente *die Schielend.*

Sørensen & Bander (2010) também indicam a repetição ou empréstimo como sendo a técnica naturalmente usada na tradução dos NP para dinamarquês, mesmo implicando casos de perda de sentido (p. 36). Argumentam que o uso de outros nomes iria confundir o espectador.

Em termos gerais, os exemplos reproduzidos por Lakatos (2008) permitem-nos perceber que a tradução para Húngaro[231] reproduz na língua original os NP das personagens do filme analisado.

[231] O desconhecimento da língua húngara não nos deixa perceber outras possíveis *nuances*. Além disso o filme focado por Lakatos (2008), *Tacones lejanos* (1991), não forma parte do nosso *corpus*, o que nos impede confrontar soluções.

Resumindo e sintetizando, vemos que os nomes próprios das personagens dos filmes têm, em primeiro lugar, um carácter individualizador e identificador. Para além desse carácter, outros acrescentam um valor conotativo, na medida em que transportam uma carga semântica que intervém na caracterização das personagens. Sobre os nomes que apenas identificam, em geral, não existem grandes diferenças quanto ao tratamento em TAV: o TT conserva-os seguindo a grafia original ou, quando os alfabetos das duas línguas não coincidem, são transcritos de acordo com a ortografia ou a fonética da LC. Sobre os que adicionam um valor conotativo, encontramos diferentes tentativas de os transpor, dependendo da distância cultural e espacial entre as culturas, das características da LC e da relevância no contexto da narrativa.

Em alguns contextos são claras as dificuldades na tentativa de passagem da informação implícita contida nos nomes ou do humor explorado através deles. Isto acontece mais marcadamente em línguas e culturas mais afastados. Em geral, os casos indicados revelam o esforço por preservar a função informativa quando prevalece sobre a identificativa. Deste modo, compreendem-se as soluções de tradução mais arriscadas, como a glosa ou a tradução literal. Contudo, a pista sonora original permanece sempre e, com ela, a inevitabilidade da comparação e avaliação que qualquer espectador pode fazer.

A manutenção dos nomes próprios das personagens confere naturalidade, cor, exotismo e verosimilhança à tradução, mas por si só não garante a transferência cultural adicional. A opção da repetição como técnica de tradução dos NP, maioritariamente escolhida, aliada aos constrangimentos espaçotemporais e às isocronias próprias da modalidade, acaba por funcionar em detrimento da informação conotada e aliada a determinados EC. Mas esta será uma circunstância que irá percorrer muitas das escolhas em tradução.

8.1.2 A tradução dos Topónimos

8.1.2.1 A tradução dos topónimos das localizações dos filmes

A geografia dos filmes de Almodóvar localiza-se, quase exclusivamente, em território espanhol. O realizador escolhe os espaços onde decorrem as histórias

narradas entre territórios conhecidos ou reconhecíveis pelo público, de tal forma que os lugares emolduram e participam nos filmes, numa espécie de singularidade espacial que acompanha a narrativa. O espectador identifica muitos dos exteriores filmados, seja com o auxílio da imagem, seja pela explicitação proporcionada pela palavra.

Nas primeiras produções Madrid foi a urbe preferida. No entanto, a partir de *Todo sobre mi madre* (1999), filmada entre Madrid e Barcelona, outros espaços irão surgir: Galiza, Canárias, La Mancha, Valência, Toledo, entre outros.

Além dos sítios exibidos no ecrã muitos outros são mencionados, para que o público disponha de outros elementos reconhecíveis que completem a informação: seja para apontar traços da personalidade, indicar estatuto social, mudanças de lugar, etc. Sirvam, a título ilustrativo, as localizações associadas com a personagem da irmã Rosa (Penélope Cruz) na fita *Todo sobre mi madre* (1999): a sua vontade de fazer voluntariado em El Salvador, a paragem na *Plaza de Madinaceli*, onde cresceu, antes de ir para o *Hospital del Mar*, pouco antes de morrer, etc.

A localização espacial e a sua tradução não nos parecem assuntos de menor importância. Num trabalho onde é comparada a audiodescrição de *Los abrazos rotos* (2009) para o inglês e para espanhol, Sanderson (2011)[232] faz a seguinte reflexão:

> (…) la ardua localización espacial que requiere una película incorpora unas explicaturas e implicaturas visuales que, al comprobarse la falta de percepción de las mismas en el ejercicio de verbalización que constituye su audiodescripción en otro idioma, podría generar una reflexión sobre la necesidad de replantear unas estrategias de traducción general que incluyan estos semas que desaparecen en la mera traslación lingüística.

Nesta secção iremos aglutinar a tradução dos NP incluídos nas categorias de topónimos e na respeitante a espaços públicos ou edifícios sociais (*cf.* Tabela 19**).** Visto que são campos culturais contíguos, parece-nos que o tratamento conjunto é a opção lógica. Iremos incluir as amostras que contêm nomes de ruas, povoações,

[232] Documento eletrónico, sem indicação de páginas. Consultado em setembro 15, 2016, em http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/123/pyc1238_es.htm

cidades, países, acidentes geográficos, continentes, nomes de hospitais, aeroportos, rios, parques, etc.

Como iremos ver nos exemplos seguintes, os topónimos do texto de origem são sempre conservados no texto de chegada, independentemente de:

- possuírem existência real fora do filme ou de serem,
- serem novos ou conhecidos,
- serem transparentes ou opacos,
- o grau de transculturalidade.

As técnicas preferencialmente adotadas são a repetição e a tradução oficial. Nos topónimos, a tradução oficial comporta a adaptação ortográfica, quando este conta com uma tradução prefixada, i.e., uma forma linguística codificada em português europeu. Nestas circunstâncias, as traduções seguem a norma de adotar a forma sancionada pelo uso que coincide com a prevista pelos recetores.

Logo, os topónimos são traduzidos de acordo com a tradição que para cada um deles observa a normativa portuguesa. Umas vezes por meio da repetição, outras com a correspondente tradução oficial. Mas importa sublinhar que a referência ao espaço mencionado é sempre mantida no texto traduzido, de modo a não perder nunca a sua ligação à cultura de origem, com independência de serem topónimos mais ou menos conhecidos para a cultura de chegada.

A título de exemplo reproduzimos alguns topónimos retirados dos TT. Relativamente ao seu grau de transculturalidade (§ 7.1), constata-se que apenas alguns dos classificados como transculturais apresentam a tradução prefixada na cultura de chegada; em contraposição, os que poderíamos entender como inequivocamente novos para os recetores, que seriam os infraculturais, assumem sempre a técnica da repetição, aliás representativa da tendência contemporânea da tradução para português.

Vejamos uma amostra de topónimos mencionados no *corpus,* agrupados segundo o grau de transculturalidade. Como se referiu, este parâmetro é variável, estando sujeito a variações de diversa índole. De tal forma que alguns antropónimos poderão ser percebidos pelos indivíduos de distinta forma. Por exemplo, é provável que para um português com ligações com a emigração para Venezuela, Caracas seja

considerado um EC transcultural. Do mesmo modo, para os leitores de Saramago, Lanzarote poderá ser considerado um elemento do mesmo grupo.

1. Transculturais: Madrid, Barcelona, Argentina, Venezuela, Houston, Espanha, Caracas, Europa, Alicante, Nápoles, Estados Unidos, México, Caraíbas, Baía, Cidade do México, México, Toledo, Ohio, Paris, El Salvador, Andorra, Brasil, Turquia, Ibiza, Cuba, Suécia, Los Angeles, Castela-La Mancha, etc.
2. Monoculturais: Guadalajara, Gerona, Lanzarote, etc.
3. Infraculturais: Famara, Marbella, La Barceloneta, Lucena, Ortigueira, Alcanfor de las Infantas, La Moraleja, La Almudena, etc.

Na Tabela 19, organizada para classificar dos EC do *corpus* (§ 7.2), reservamos um campo para os NP relativos aos nomes indicadores de espaços públicos ou de edifícios sociais. Neste item incluímos os referentes reais e fictícios, já que têm o mesmo tratamento na tradução. Contudo, só focamos a tradução do referente quando este é pronunciado e não quando surge no ecrã em forma de letreiro, sinal, etc.

Dentro dos nomes identificadores de espaços públicos ou edifícios sociais, foram incluídos no grupo dos infraculturais os que têm existência real, embora dificilmente as pessoas que não morem na cidade onde se encontram, ou perto dela, conhecerão a sua existência. É o caso de hospitais (Hospital Ramón y Cajal, Hospital del Mar, Hospital Central, Hospital Quirón, Clínica Mayo, Can Ruti, etc.); ruas (Alfonso XII Alcalá, Av. del Agua, Gran Vía); restaurantes (Can Pintxo)[233]; jardins (Casa de Campo); bairros (La Moraleja); aeroportos (aeroporto de La Mancha), estradas (Nacional nº 4), centro cultural (Círculo de Bellas Artes) ou rio (Júcar); todos situados na geografia espanhola[234], ora na realidade, ora na ficção. A repetição é a técnica usada. Contudo, quando os nomes de espaços públicos ou edifícios sociais são precedidos por um substantivo, como acontece nos exemplos referidos a praças (Praça de Medinaceli), praça de touros (Praça de Brihuega),

[233] É possível tratar-se de uma gralha, dado que existe o restaurante *Cal Pinxo* em La Barceloneta.
[234]Apenas há uma exceção, a Clínica Mayo situada nos Estados Unidos.

aeroportos (aeroporto de La Mancha), etc., é habitual traduzir o substantivo mantendo o NP. Para efeitos de caracterização, nas fichas elaboradas, estas ocorrências são incluídas na técnica da repetição.

De salientar a tradução do topónimo *campo*, alusivo ao nome com que era conhecida uma área em Barcelona, situada nas imediações do estádio de futebol *Camp Nou*, onde em tempos era exercida a prostituição de transexuais[235]. O termo surge duas vezes em *Todo sobre mi madre*, sempre pela boca de Agrado, que ali trabalha. O tradutor opta pelo substantivo "Zona", explicável porque genericamente se trata uma zona da cidade onde se situa o descampado que a câmara mostra quando Manuela chega a Barcelona à procura de Agrado. A opção exclui a provável ilação estabelecida no original entre *campo /Camp Nou*, de qualquer forma não passaria de um elemento do âmbito infracultural. Lembremos que esta foi a primeira obra do realizador filmada fora de Madrid, onde surgem multitude de referências a espaços de Barcelona, umas vezes pela palavra, outras pela imagem dos cenários preferidos para filmar. Muitos dos lugares são reconhecíveis, sendo simultaneamente uma montra da vida e da cultura das cidades onde o Almodóvar filma. Como, de resto, acontece noutros filmes onde são exibidos recantos reconhecíveis, emblemáticos ou idiossincráticos da geografia espanhola.

O termo *campo* surge em duas circunstâncias: na primeira, Agrado e Manuela falam de um conhecido comum, Lola, o pai do filho de Manuela. Na segunda, ambas procuram a irmã Rosa para que ajude Manuela a encontrar trabalho.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:24:16,240 --> 00:24:18,754 E uma manhã, ao voltar da Zona, cansada de trabalhar, 00:24:18,960 --> 00:24:20,916 descubro que me tinha esvaziado a casa.	**TO** Y una mañana, cuando llego del campo, harta de trabajar, descubro que me había desvalijado toda la casa.

[235] Sobre este assunto, ver a notícia em http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/seis-zonas-concentran-oferta-sexual-callejera-barcelona-1169890. Consultado em abril 3, 2016.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:27:35,760 --> 00:27:38,991 Vimos ver a que vai à Zona, aquela muito bonita...	**TO** Venimos a ver a esa que va al campo. Esa tan mona.

Da mesma forma, identificamos procedimentos tradutórios distintos e soluções diferentes para o mesmo topónimo em distintos filmes. Ambos casos são paradigmáticos no sentido de ver como o contexto afeta a solução de tradução, tanto por constrangimentos próprios da modalidade como pelas prioridades às quais o contexto e a narrativa obrigam.

No primeiro caso, o NP da comunidade autónoma, cujo nome oficial em espanhol é *Castilla-La Mancha*[236], é traduzido por Castela, suprimindo o segundo elemento. Quanto à técnica usada, observa-se uma combinação de duas: a omissão e a explicitação através da generalização (§ 7.3). A omissão de uma parte acaba por tornar o referente mais genérico e explícito − como não se trata de um elemento chave, permite poupar espaço na legenda e tempo na leitura da mesma, sem afetar a narrativa −. Por motivos históricos, é provável que o público português identifique com relativa facilidade a localização de *Castela*, enquanto *La Mancha*, neste contexto, não seja um elemento imprescindível podendo estar mais ligado com *O Quixote*.

FILME: *Má educação*	
TT 00:01:52,700 --> 00:01:56,300 "A vaga de frio que assola Castela fez a sua primeira vítima.	**TO** La ola de frío que azota Castilla-La Mancha

Na segunda ocorrência, a tradução conserva o nome completo com o recurso ao NP usado em português, Castela-La Mancha. A narrativa assim o exige, visto

[236] Em português usa-se Castela-La Mancha. *Castela-La Mancha* in Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Consultado em agosto 20, 2016, em https://www.infopedia.pt/$castela-la-mancha

tratar-se da indicação da localização exata do avião que se dirige a México, mas ainda está a sobrevoar esta comunidade autónoma.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT	**TO**
00:20:46,847 --> 00:20:50,760 Neste momento, estamos às voltas por cima de Toledo. 00:20:51,607 --> 00:20:54,041 Toledo, Ohio? 00:20:54,127 --> 00:20:57,597 Não. Toledo, Castela-La Mancha.	Ahora mismo estamos dando vueltas por la zona de Toledo. ¿Toledo. .. Ohio? No, Toledo, Castilla-La Mancha.

No seu conjunto, os topónimos e antropónimos são os campos culturais com mais elementos e maior frequência. Também são os EC que de forma mais transparente e direta ancoram o produto audiovisual na cultura que o origina e retrata, permitindo tipificar e identificar personagens.

8.1.2.2 A tradução dos topónimos das localizações dos filmes noutras investigações

Um caso extremo na descontextualização espacial é o apresentado na análise da tradução para inglês dos EUA (Rox, 2008, p. 315−326). Os exemplos reproduzidos na pesquisa mostram, na sua imensa maioria, a eliminação do topónimo independentemente da sua função de circunscrever o lugar em que se desenvolve a ação ou, como a autora afirma, informar sobre as características da fala de uma personagem. Os exemplos pertencem ao filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988):

"Llevo dos días y dos noches esperándote, buscándote por todo Madrid y dejándote recados por todas partes", legendado como "I've spent two days waiting...// looking for you, leaving messages." (p. 315).

Ou a tradução da fala: “Yo no puedo ir a Málaga con esta papeleta”, traduzida como “I couldn’t face my folks.” (p. 316).

A frequente supressão indicada acontece nos três níveis de transculturalidade, sendo eliminados topónimos como: *Madrid* ou *Costa del Sol* (transculturais); *clínica Ruber* e *teatro María Guerrero* (monoculturais); ou a povoação de *Conil* e o nome da rua *Mariano de Cavia* (infraculturais). Os casos contemplados levam Rox (2008) a inferir que a supressão impede os espectadores de aceder a uma informação “that contributes to the ambience and setting of the film.” (p. 317) ou, por vezes, que “The translator may have taken for granted that the target spectator was already aware of the city where the film takes place” (p. 318).

A mesma tendência para omitir topónimos é constatada por Matarranz & Soliño (2011), embora referida a outros títulos. Nesta circunstância, na modalidade de dobragem para inglês americano, as investigadoras notam o contraste entre a conservação explícita dos topónimos em alemão, face à eliminação na versão dobrada para inglês: “al contrario de la versión doblada al inglés, la referencia a La Mancha sigue presente en la versión alemana (…) y más adelante se sigue fielmente haciendo alusión a la “*fría estepa manchega*”” (p. 256, itálico no original).

Claramente em contraposição à tradução para inglês americano, Terrón (2015) elabora um quadro com onze topónimos não fictícios onde inclui nomes de hospitais, aeroportos, restaurantes ou bairros. Tanto na legendagem para inglês (britânico) como para francês, todos os exemplos são transpostos nas culturas de chegada por meio de diferentes estratégias como o decalque, a adaptação, a expansão, a transposição, a equivalência, etc. A partir destas diferenças de comportamento, deduzimos que a cultura comanda as opções e os procedimentos tradutórios.

Kerdkidsadanon (2015), sem aprofundar na problemática, apresenta algumas soluções. Constrói um quadro (pp. 246−248) onde sintetiza a tradução de alguns topónimos para tailandês. Indica que os nomes das localizações de *Alcanfor de la Infantas, Segovia* ou *Ibiza* são transcritos por intermédio da fonética inglesa, enquanto *Madrid* ou *Hiroshima* da espanhola. Seja como for, as localizações dos filmes são preservadas. Os exemplos não nos permitem deduzir qualquer norma.

Moreno (2005, p. 105), ao estudar a tradução de todos os NP em conjunto, inclui topónimos, antropónimos, títulos, nomes de marcas comerciais, nomes de meios de comunicação, títulos de filmes, livros, etc., sejam eles fictícios ou reais. A partir dos casos localizados, e condizendo com a maioria das restantes investigações, considera como norma do seu *corpus* o facto de o topónimo ser conservado quando existe uma tradução historicamente enraizada, usando o recurso ao empréstimo quando não existe. No entanto, deteta alguns desvios na tradução do nome das ruas: umas vezes é conservado tal e qual o original, noutras indica-se na ordem convencional da cultura de chegada. De resto, tais comportamentos são recorrentes na tradução em geral. A autora aponta, ainda, os casos em que o tradutor não se apercebe de que o topónimo vai precedido por um artigo, formando parte dele (*La Almudena*[237]*, La Barceloneta, A Coruña*).

No nosso *corpus*, por vezes, não é claro perceber como é que os tradutores lidam com este fenómeno. Por um lado, encontramos o caso do topónimo *El Salvador* que surge sete vezes em *Todo sobre mi madre* (1999), das quais em seis ocasiões conserva o artigo como parte do nome, quiçá por se tratar de um topónimo transcultural. Mas também as traduções mostram dois casos de exemplos claramente infraculturais, *La Almudena* e *La Moraleja*[238], em que se mantém o artigo. No caso do nome da cidade galega de *A Coruña* (forma oficial em galego) ou *La Coruña* (forma oficial em castelhano) em português encontramos "na Corunha" i.e., a forma oficial precedida pelo artigo que normalmente precede os topónimos, como sucede em português quando o topónimo leva artigo. O mesmo sucede quando em *Todo sobre mi madre* (1999) é referido o topónimo catalão *la Barceloneta*, sempre está precedido do artigo, mas em minúscula e fazendo parte da contração ('na *Barceloneta'* e 'a *Barceloneta'*). Por outro lado, estamos ante topónimos em galego, castelhano e catalão, três línguas faladas no Estado espanhol com regras gramaticais distintas.

Sørensen & Bander (2010) também examinam a repetição dos topónimos da língua original, alertando para a perda de informação em exemplos como o da

[237] Nome de um cemitério de Madrid mencionado em *Hable con ella*.
[238] Referido, em *Hable con ella*, a um bairro de classe acomodada nos arredores de Madrid.

Casa de Campo[239] como lugar de prostituição, embora admitam não ser um elemento fundamental na narrativa.

Da mesma forma, Amido (2015), na versão dobrada para alemão de *Volver* (2006), coincide na observação acerca da repetição dos topónimos da língua original e a eventual perda de conotações (a referência à *Casa de Campo*). Consideramos que, nesta ocorrência, a imagem que mostra uma cena à noite e a imagem da personagem ajudam a pressupor que é um lugar de prostituição. Idêntica situação refere Amido com o nome da povoação onde se desenvolve parte do filme, *Alcanfor de las Infantas*. Mesmo sendo um EC infracultural, apenas conhecido por um público restrito, o espectador pode retirar informação semelhante àquela que poderão retirar os espectadores da cultura original não familiarizados com o topónimo manchego, através das imagens e da história. Por outro lado, na versão dobrada em alemão, quando se trata de topónimos de origem espanhola ou hispano-americana, é mantida a fonética original.

As observações sobre a eliminação de muitos dos referentes espaciais, mediante a omissão dos respetivos topónimos, recolhidas nos trabalhos de Rox (2008), para legendagem, e Matarranz & Soliño (2011), para dobragem, contrariam as tendências manifestas nas restantes LC. Os trabalhos não esclarecem a razão da omissão. A opção surpreende-nos, uma vez que, estranhamente, esta norma colide com o reconhecimento unânime do valor atribuído, pelo próprio realizador, aos espaços da sua narrativa.

8.2 Tradução de EC do campo das formas artísticas

> Lo que sí parece innegable es que la obra de Almodóvar está plagada de ecos de los más diversos géneros y modelos artísticos, desde los más visuales, hasta la propia música, el arte, el dibujo, la pintura, la literatura, la telenovela, etc., que se fusionan en todas y cada una de sus películas con el resto de los elementos que conforman su estilo.
> (Colmenero, 2001, p. 23)

A obra de Almodóvar retrata a relação do realizador com a cultura e as artes, especificamente com os movimentos e manifestações artísticas contemporâneas, de

[239] A *Casa de Campo* é o maior parque público de Madrid, acolhe diversos recintos de lazer. Sobre o espaço, ver http://www.esmadrid.com/informacion-turistica/casa-de-campo

tal modo que o seu cinema foi rotulado de *arte total* (Holguín, 1999), no sentido em que integra diversas expressões artísticas que ecoam na imagem, nos diálogos das personagens ou na história narrada.

Reunimos, sob a designação de formas artísticas, os EC ligados às manifestações artísticas mencionadas no *corpus*: cinema, teatro, dança, literatura, fotografia, música e espaços museológicos. Nesta secção, iremos abordá-los apenas na sua expressão verbal, conscientes de que amiúde são referidos pelas personagens junto de imagens, de modo que o espectador ouve, lê e vê a mensagem pelos diferentes canais de forma simultânea, o que facilita tanto o labor do tradutor como a receção do EC. Noutras, o espectador apenas acede aos EC através da imagem, sem menção explícita da referência. Nestas circunstâncias pode tornar-se mais difícil a sua identificação. O acervo cultural individual[240] irá condicionar a capacidade de captar e interpretar a intertextualidade característica de Almodóvar, cuja constante presença é exposta com uma variada gama de recursos semióticos: por meio de uma imagem que evoca um filme, uma personagem ou autor; mediante um plano que remete para uma determinada encenação; pela sequência de um fragmento da interpretação de uma peça teatral ou pelo recurso à explicitação da referência através da palavra. Neste ponto ocupamo-nos do recurso à referencialidade oralmente reproduzida e da sua tradução.

Por outro lado, alguns dos EC agora incluídos entretecem-se e sobrepõem-se com outros campos, especialmente com o relativo aos nomes próprios. Acontece, assim, na tradução dos antropónimos referidos a pessoas com existência real fora da ficção: atores e atrizes, realizadores, escritores ou autores teatrais cuja presença invoca a intertextualidade com outras artes. A filmografia de Almodóvar cita e autocita-se como exercício de caracterização de personagens ou mesmo integrando-se na narrativa.

Como acontece com a tradução de todos os campos culturais, a competência cultural do tradutor e do recetor revelam-se essenciais. O primeiro identifica o elemento e conhece o seu valor dentro da CO; a seguir, equaciona a técnica mais

[240] Estamos a pensar, por exemplo, no filme *Todo sobre mi madre* (1999) e as imagens da Barcelona modernista exibida de forma subtil em cenas que mostram o *hall* da entrada de um andar, ou a fachada do *Palau de la Música*, vislumbrada da janela do apartamento de Agrado ou referências à obra de Louise Bourgeois em *La Piel que habito* (2011).

adequada para o transpor, tendo em conta o seu impacto no espectador e atendendo ao previsível conhecimento que o recetor tem da cultura do TO. Por seu lado, o recetor espera encontrar um produto inteligível e simultaneamente fiel ao original. Como dissemos, o espectador português está habituado às legendas e ao convívio com textos audiovisuais estrangeiros, e quiçá este aspeto propicie a conservação de muitos dos EC no TC e, quando modificados, seja naturalizando-os ou omitindo-os, possam causar desconforto e estranhamento. Esta apreciação diz respeito a culturas e línguas próximas e de frequente contato, especialmente o inglês, mas também o espanhol. No caso de outras mais afastadas os processos podem não coincidir.

Com o fim de analisar a tradução das formas culturais e artísticas, elaboramos 59 fichas. Na Tabela 20 é apresentada a informação esquemática e numérica dos EC agrupados no domínio "produções ou formas artísticas".

	Literat.	**Cinema**	**Música**	**Fotog.**	**Teatro**	**Dança**	**Museu**	**Total**
Tudo sobre a minha mãe	3	7	–	–	3	–	–	13
Fala com ela	–	1	3	–	–	5	–	9
Má educação	4	4	4	–	6	–	1	19
Volver-Voltar	–	–	–	–	–	–	–	–
Abraços desfeitos	1	14	–	2	1	–	–	18
A pele onde eu vivo	–	–	–	–	–	–	–	–
Os amantes passageiros	–	–	–	–	–	–	–	–
	8	26	7	2	10	5	1	59

Tabela 20 - Formas artísticas distribuídas pelos respetivos filmes e subcampos

Entre todos os EC destacam-se os relacionados com o cinema, isto porque o cinema ocupa um lugar de destaque em toda a obra do cineasta. Almodóvar rende-lhe homenagem através dos seus filmes, realizadores e atores, de forma implícita e explícita, integrando-os nos seus trabalhos, de tal modo que é recorrente identificar uma série de indicadores da "marca" Almodóvar. Entre eles incluem-se os referentes literários, musicais e cinematográficos que são incorporados, seja para justificar uma ação do filme, para caracterizar as personagens, ou como uma espécie de sinal de cumplicidade com o seu público, num ato que aproxima o espectador da personalidade, as preferências e os gostos do autor (Saavedra, 2013, p. 55). Talvez por isso mesmo sobressai a ausência, em termos de referência verbal[241], deste campo de EC em três dos filmes analisados.

Relativamente às técnicas utilizadas, a repetição é, sem dúvida, a opção mais socorrida, com 34 ocorrências; a seguir posiciona-se a tradução literal, com 12; em terceiro lugar, a tradução oficial com 10; em quarto lugar localizamos 2 casos de técnicas combinadas e, por último, apenas 1 omissão.

O uso recurso à técnica da repetição focaliza-se em três momentos:

- nas referências a antropónimos [242],
- nas referências a títulos de espetáculos,
- nas referências a nomes de músicas (§ 8.6).

Todos esses EC estão dotados de existência real fora da ficção, o que faz deles claros exemplos do fenómeno da intertextualidade, tão ao gosto do cineasta.

Com relação à tradução dos antropónimos: incluímos nesta secção os NP de autores teatrais, atores de cinema, músicos etc. porquanto pensamos que é aqui que reside o seu interesse, do ponto de vista da narrativa.

O nosso *corpus* contém 26 antropónimos relativos escritores (Capote, Lorca, Mark Twain, etc.); atrizes (Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider, Jeanne Moreau, Sara Montiel, etc.); músicos (Caetano, Krystof Penderesky[243],

[241] Referimo-nos à sua inexistência verbal explícita, uma vez que as palavras são a matéria-prima principal com que trabalha a legendagem. Desde outros pontos de vista, noutras investigações da obra de Almodóvar é possível encontrar referências a outras formas artísticas, através de outras formas de significação fílmica: planos, imagens, luz, etc.

[242] A preponderância do uso da técnica da repetição deve-se à inclusão de antropónimos, que, como vimos (§ 8.1.1) são maioritariamente transpostos com esta técnica.

[243] Embora com a grafia incorreta, que deveria ser Krzysztof Penderecki.

Jobim etc.); realizadores (Fritz Lang, Nicholas Ray, Jules Dassin, etc.). Todos preservados no TT.

Com relação à tradução de nomes de músicas e de espetáculos, citamos alguns exemplos de nomes de canções: *Cuore Matto, Moon River, Torna a Sorrento*[244], etc., e outros pertencentes à categoria de nomes de espetáculos como *Giselle* ou *Caffé Müller*. Todos eles têm em comum o facto de terem existência real fora do filme, de serem etiquetados como transculturais e traduzidos mediante a técnica da repetição. Uma vez que todos dizem respeito a culturas terceiras, diferentes da CO e da CC, o maior ou menor estranhamento, desconcerto ou exotismo que a sua presença provoque – no público original e no que recebe a tradução − poderá ser equivalente. O facto de a CO e a CC se situarem no espaço europeu aumenta as possibilidades de reações semelhantes em ambas culturas.

Por contra, se repararmos nos EC dos vários subcampos relativos a EC sem existência fora da ficção, observamos que recebem um tratamento diferente. Em todos eles os tradutores aplicam a técnica da tradução literal, independentemente de se tratarem de músicas (Jardineiro <*Jardinero*); literatura (Antologia dos Novos Autores <*Antología de Escritores Noveles*); fotografia (O Segredo da Praia do Golfo <*El secreto de la Playa del Golfo*); filmes (O Amante Minguante <*Amante Menguante* ou Miúdas e malas <*Chicas y maletas*); dança (Trincheiras <*Trincheras*) ou o título de uma peça de teatro (*A visita* <*La visita*). A exceção surge no nome do grupo de teatro Abejorro <*Abejorro,* onde é usada a repetição.

Parece incontornável alguma subjetividade na delimitação do grau de transculturalidade para cada um dos EC, que no campo das formas artísticas e culturais não é exceção. Apesar da dificuldade, parece-nos que para muitos dos espectadores da obra de Almodóvar, bastantes das referências afetas à área da cultura não são, de todo, estranhas. Somos conscientes de que, dependendo dos interesses, da curiosidade e da formação de cada indivíduo, poderá resultar mais ou menos familiar uma área como a dança clássica, a música brasileira, a italiana ou uma determinada cinematografia. Inclusive, parece-nos que as oscilações quanto ao (des)conhecimento de determinados EC podem prender-se com variantes geracionais; assim, para uma geração que seguiu desde o início a filmografia de

[244] *Torna a Surriento* será a grafia correta.

Almodóvar, a maior parte destes elementos não será, de todo, desconhecida. Sobre os EC que apenas dizem respeito à própria ficção, julgamos que não era pertinente nem possível destrinçar o grau de transculturalidade.

Neste campo só referenciamos dois EC infraculturais: O Segredo da Praia do Golfo <*El secreto de la Playa del Golfo*[245] e a referência ao Museu *Casa de las Rocas*[246], da cidade de Valência. Os restantes EC deste campo foram considerados transculturais.

FILME: *Má educação*	
TT 01:26:50,400 --> 01:26:53,100 Combinei encontro com o Juan no Museu dos Cabeçudos.	**TO** Quedé con Juan en el Museo de Gigantes y Cabezudos.

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 01:19:31,499 --> 01:19:33,656 "O Segredo da Praia do Golfo". 01:19:34,793 --> 01:19:37,878 Quando tirei a fotografia, não reparei no casal a beijar-se.	**TO** "El secreto de la Playa del Golfo". Cuando hice la foto, no vi a la pareja besándose.

De facto, a maior parte dos EC relativos a formas artísticas patentes no *corpus* situam-se numa geografia cultural internacional ou, por outras palavras, numa terceira cultura diferente da CO e da CC, principalmente nos Estados Unidos, mas também em Itália, Brasil, Alemanha, Polónia e França.

[245] O título dado à fotografia *El secreto de la Playa del Golfo* traduzido literalmente como *O Segredo da Praia do Golfo.* Parece que existe na realidade, trata-se de uma fotografia feita anos antes pelo próprio realizador, na mesma praia de Lanzarote. Na narrativa faz-se referência a um guião que o protagonista do filme, Harry Kane, esta a escrever. Consultado em maio 15, 2015, em http://www.laprovincia.es/cultura/2008/05/08/misterioso-abrazo-playa-golfo-inspiro-pelicula-canaria-pedro-almodovar/149262.html

[246] Nome original do museu. O filme mostra uma cena com dois dos protagonistas no meio das figuras de cabeçudos, no espaço museológico onde são expostos elementos exibidos durante a tradicional procissão realizada na festividade do Corpo de Deus.

A terceira técnica mais utilizada na tradução de EC deste campo é a tradução oficial. Tradicionalmente, recorre-se a esta técnica para transpor os referentes relativos a títulos, sejam eles de filmes, peças de teatro ou romances cuja origem está numa terceira cultura. Reportam-se ao âmbito transcultural, e todos eles foram divulgados tanto na cultura em que o *corpus* se origina, a espanhola, como na cultura de chegada, a portuguesa. Vejamos alguns exemplos:

1. Títulos de filmes

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 01:35:36,330 --> 01:35:39,367 Procura "Fim-de-semana no Ascensor", do Louis Malle.	**TO** Busca *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle.
Título original: *Ascenseur pour l'échafaud* (Malle, 1958)	

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 01:35:48,509 --> 01:35:52,292 "Fanny e Alexander", "Fellini 8 e 1/2", "Sublime Expiação".	**TO** *Fanny y Alexander*, *Fellini Ocho y medio*, *Obsesión*.
Títulos originais: *Fanny och Alexander* (Bergman, 1982), *8½* (Fellini, 1963), *Magnificent Obsession* (Sirk, 1954)	

2. Peças de teatro

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:55:23,040 --> 00:55:26,589 "Um Eléctrico Chamado Desejo" marcou-me toda a vida.	**TO** *Un Tranvía Llamado Deseo* ha marcado mi vida.
Título original: *A Streetcar Named Desire* (Tennessee Williams, 19947)	

3. Romances

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:05:26,280 --> 00:05:29,511 "Música para Camaleões". Como sabias que o queria?	**TO** *Música para Camaleones*. ¿Cómo sabes que lo quería?
Título original: *Music for Chameleons* (Capote, 1980)	

No entanto, identificamos alguns desvios à norma, sem conseguirmos entender a razão das mudanças, como nos exemplos seguintes:

a. O título completo da obra *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia*[247]. Em português a peça foi traduzida por Eugénio de Andrade[248] e publicada com o título de *Pequeno retábulo de d. Cristóvão.*

FILME: *Má educação*	
TT 00:04:37,100 --> 00:04:39,800 "El Retablillo de São Cristóvão", de Garcia Lorca;	**TO** *El Retablillo de don Cristóbal* de García Lorca,

b. A segunda ocorrência é a referência ao filme de Joseph L. Mankiewicz *All about Eve* (1950). Numa das primeiras cenas de *Todo sobre mi madre*, Manuela e o filho preparam-se para ver a obra na televisão. Em poucos segundos, o espectador tem acesso à mesma informação por três vias diferentes: primeiro vemos a imagem, a preto e branco, que mostra no ecrã do televisor o título do filme escrito em inglês *All about Eve;* em simultâneo,

[247] *Cf*. A obra completa de Federico García Lorca. Consultado em maio 16, 2016, em http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl000000.htm

[248] *Cf*. *Porbase*, a base nacional de dados bibliográficos. Consultado em maio 16, 2016, em http://porbase.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1249M5216KQ49.10139&profile=porbase&uri=link=3100027~!7146244~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=1&source=~!bnp&term=Pequeno+ret%C3%A1bulo+de+Dom+Cristov%C3%A3o&index=ALTITLE

uma *voz off* anuncia em espanhol o título do filme, *Eva al desnudo*, e vemos a legenda em português onde lê-se a tradução do título do filme em português "Uma despida Eva". Chama a atenção a legenda com a tradução literal do espanhol, pois a obra foi estreada em Portugal com o título de *Eva*[249], sendo que normalmente as traduções apresentam as traduções oficiais, sancionadas e conhecidas das obras. Neste caso, talvez o tradutor optou por traduzir a voz que se ouve na televisão, para não provocar estranhamento ou confusão no espectador caso optasse pelo título com que se exibiu o filme, em Portugal.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:03:00,160 --> 00:03:02,310 "Uma Despida Eva."	**TO** Eva al desnudo. (*Voz en off*)

c. Na terceira ocorrência, como na anterior, a legenda apresenta uma versão do título do filme a partir do espanhol, que não coincide com o título português, *Como se conquista um milionário*[250], oficialmente atribuído à fita *How to Marry a Millionaire* (Jean Negulesco, 1953). Consideramos que a opção pelo título sancionado em português teria sido mais consistente com a norma habitualmente seguida.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 01:00:21,920 --> 01:00:23,831 Três mulheres sozinhas numa casa quase sem mobília 01:00:24,000 --> 01:00:27,151 faz-me sempre pensar em "Como Casar com um Milionário".	**TO** Tres chicas solas, en una casa con pocos muebles, me recuerda siempre *Cómo casarse con un millonario*.

[249] *Cf.* IMDb. Consultado em maio 16, 2016, em http://www.imdb.com/title/tt0042192/releaseinfo#akas; ou ainda em http://p3.publico.pt/cultura/filmes/903/eva-all-about-eve-de-joseph-l-mankiewicz-1950.

[250] *Cf.* IMDb, consultado em maio 16, 2016, em http://www.imdb.com/title/tt0045891/releaseinfo?ref_=ttloc_sa_2#akas

d. No seguinte exemplo, o tradutor opta por oferecer o título original do filme *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards, 1961) e esquece novamente a norma de usar a tradução oficial, neste caso *Boneca de Luxo*[251]. Quiçá a opção do tradutor se deva à popularidade do filme e ao exotismo da conhecida marca norte-americana de joalharia *Tiffany's*.

FILME: *Má educação*	
TT 00:18:30,900 --> 00:18:33,300 E também o "Breakfast at Tiffany's".	**TO** Y *Desayuno con Diamantes*.

e. No último exemplo que apresentamos, Almodóvar usa o nome do filme em inglês *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) e prescinde do título do filme em espanhol, *El fotógrafo del pánico.* Em contrapartida, a tradução retoma o título da versão oficial[252] com que foi comercializado o filme inglês de terror.

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 01:52:16,238 --> 01:52:18,112 Ernesto e a sua câmara... 01:52:19,491 --> 01:52:21,567 Fazes-me lembrar "A Vítima do Medo".	**TO** Ernesto y su cámara. Me recuerdas a *Peeping Tom*.

8.2.1 A tradução das formas artísticas noutras investigações

A pesquisa de Rox (2008) apenas se cruza com o nosso *corpus* na obra *Todo sobre mi madre*. Uma vez que, neste filme, a maior parte dos EC incluídos nas formas culturais e artísticas pertencem à cultura norte-americana, é natural a

[251] *Cf.* IMDb, consultado em maio, 16, 2016, em http://www.imdb.com/title/tt0054698/releaseinfo.
[252] *Cf.* IMDb, consultado em maio 16, 2016, em http://www.imdb.com/title/tt0054167/releaseinfo?ref_=tt_ov_inf#akas

ausência de comentários. Pressupomos que a legendagem em inglês terá recuperado os títulos originais dos filmes, os livros, a peça de teatro, etc.

Parece-nos de interesse relatar as considerações da autora com relação ao tratamento da tradução das referências a personagens da cultura espanhola noutros filmes do realizador, *Laberinto de pasiones* (1982) e *Tacones lejanos* (1991). Mesmo que estas obras não formem parte do nosso *corpus*, permitem ver como recebem os espectadores norte-americanos este género de referentes e as técnicas de tradução escolhidas pelos tradutores em obras análogas às do nosso estudo. Em *Laberinto de pasiones* (1982) e *Tacones lejanos* (1991) são mencionadas duas populares atrizes e cantantes "folclóricas" espanholas, Marujita Díaz e Concha Piquer. Na legendagem, a primeira foi trocada por Julie Andrews, com quem partilha profissão e origem europeia. Para reforçar o equívoco, Rox (2008, pp. 321−322) inclusive contrapõe os estilos de vida de ambas as mulheres: a atriz espanhola, mais vocacionada para os escândalos, face à uma vida mais discreta da atriz inglesa. Dadas estas características, a investigadora propõe o nome de Joan Collins como personagem mais próximo, quanto ao estilo de vida, e mais adequado para a tradução do nome a atriz espanhola Marujita Díaz. Sobre Concha Piquer, a legenda opta pela omissão.

Rox (2008) nota, ainda, que os EC relativos à música com tradição em algumas regiões espanholas, como as *sevillanas* e as *jotas*, podem ser substituídas por outros estilos musicais na legendagem para o público norte-americano. Cita um exemplo retirado de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) em que um taxista conversa com a cliente. O taxista diz: −*Es que tengo de todo: música heavy, rock, soul, cumbias, tengo* ***sevillanas****, techno-pop,* ***jotas****...* A legenda em inglês opta por trocar as jotas pela salsa: *I've got everything: heavy metal, rock, soul… …cumbias, even* ***sevillanas****...* ***salsa...*** *...techno-pop...* (Rox, 2008, p. 323, negrito no original). A investigadora justifica a mudança por falta de espaço, ou por excessiva distância cultural. De qualquer modo, destaca a renovada opção pela omissão de elementos que localizam espacial e culturalmente as produções (*cf.* § 8.1.2.2). Deste modo, a audiência norte-americana não é informada de EC de contextualização e caracterização da narrativa e das personagens.

O trabalho de Sanderson (2011) sobre a audiodescrição relata um posicionamento contrário à omissão. A audiodescrição serve-se apenas do som e da

palavra proferida pelo narrador para guiar os recetores invisuais ou com graves problemas de visão. Com efeito, os audiodescritores traduzem em palavras a informação possível e necessária, transmitida no TO pelas imagens, para que a audiência possa seguir e entender o filme. Sanderson (2011) analisa a tradução de um fragmento de *Los abrazos rotos* (2009), onde o cinema dentro do cinema exerce de fio condutor argumental.

Na cena, os protagonistas Lena (Penélope Cruz) e Marco (Lluís Homar) assistem, no ecrã da televisão do apartamento de Lanzarote, ao filme *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954). Nesta ocasião, tanto o público original como o público do TT apenas identificam a intertextualidade fílmica se conhecerem previamente o filme. Todavia, a audiodescrição acrescenta mais informação explícita, a fim de que o público-alvo possa inferir a sua relação com a trama, ao conhecer antecipadamente a história de amor entre Rossellini e Ingrid Bergman[253]. Sanderson (2011) justifica a explicitação e cita Rodriguez Posadas (2010, p.192): «the appearance on screen of an implicit cultural reference, which will have to be researched so that it can be made explicit, if possible, in the image-to-word transfer».

Ao contrastar as audiodescrições deste fragmento, em espanhol e em inglês, transcritas em Sanderson (2011)[254], verifica-se que a audiodescrição em espanhol veicula mais informação:

> Se trata de la película italiana *Te querré siempre*, del director Roberto Rossellini, protagonizada por Ingrid Bergman y George Sanders, un matrimonio en fase de separación. La escena transcurre en unas excavaciones volcánicas en Italia, muy cerca del Vesubio. En la excavación descubren a una pareja, hombre y mujer, a quienes la erupción sorprendió durmiendo abrazados. Ingrid Bergman se aleja llorando.
>
> They watch an old black and white film titled *Voyage to Italy*. Ingrid Bergman weeps as she watches an archaeologist uncover the remains of the bodies of two lovers, still in a tight embrace, buried beneath the volcanic ash of Pompey.

[253] Para mais pormenores, *cf*. Sanderson (2011).
[254] Documento digital, sem indicação de número de páginas. Consultado em setembro 20, 2016, em http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/123/pyc1238_es.htm

Os exemplos em espanhol, português e Húngaro de *Tacones lejanos*, apresentados por Lakatos (2007, p. 104), permitem localizar no seu texto casos similares com análoga funcionalidade, dado que pertencem ao mesmo realizador. Sobre a referência ao filme *Sonata de outono* / Sonata *de outono* / *Őszi szonátát,* de Bergman, as traduções analisadas notam a incorporação do EC mediante a tradução oficial do filme, nas respetivas culturas.

A única pista que nos oferece Kerdkidsadanon (2015, p. 226) em relação à tradução das formas artísticas para tailandês está no quadro onde inclui o que designa de traduções incorretas. Alí nos deparamos com um exemplo em que o nome da música *Cuore Matto* desaparece na transcrição tailandesa, apesar de estar na inglesa, que, como sabemos, é a língua intermédia usada para a legendagem tailandesa. O mesmo exemplo é omisso na tradução para chinês (Wang, 2013, p. 232). Em ambos os casos, é possível entender que a omissão seja devida à distância cultural, que dificulta o reconhecimento de um EC musical de uma terceira cultura estrangeira, afastada no espaço e no tempo[255].

As versões legendadas para a audiência polaca coincidem com a norma portuguesa de transpor os EC relacionados com a intertextualidade com a técnica da tradução oficial, ocasionalmente escrita entre aspas. Desta maneira, tornam-se facilmente identificáveis mas, ao mesmo tempo, apagam a subtileza da sua menção contida no original. Santamaría Ciordia (2012) refere alguns exemplos retirados de *Todo sobre mi madre, La mala educación, Entre tinieblas, Átame* ou *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* As ocorrências referidas na pesquisa dizem respeito a elementos da cultura norte-americana, mas também, entre os exemplos apresentados, chama a atenção a alusão à tradução do nome da atriz espanhola *Sara Montiel*, em *La mala educación* (2004), enquanto é eliminado o nome do escritor espanhol Francisco Umbral, em *Entre tinieblas* (1983). Revela-se uma falta de uniformidade no tratamento de elementos culturais do mesmo campo.

Sobre a tradução dos nomes próprios incluídos neste campo, Moreno (2005) indica que quando se trata de nomes conhecidos e no TO não é mencionado o nome completo, na dobragem para alemão e francês, este é completado no TT. A autora

[255] *Cuore Matto* é o título de uma conhecida música de Armando Ambrosino e Totò Savio, interpretada por Little Tony, premiada no festival de música de San Remo em 1967.

cita os exemplos de Capote, que passa para Truman Capote; De Niro, para Robert De Niro ou Sara, para Sara Montiel[256].

Finalmente, ainda que numa modalidade diferente, numa combinação linguística também diferente – dobragem de inglês para italiano −, e num *corpus* composto por séries de televisão, Ranzato (2013) apresenta exemplos de eliminação e substituição de NP de EC. Na análise desenvolvida, os tradutores italianos constroem uma espécie de hierarquia de popularidade entre os nomes de pessoas famosas referidas no TO, de modo que os nomes menos conhecidos são substituídos por outros mais conhecidos dentro do mesmo âmbito temático (pp.139-140)[257].

8.3 A tradução do campo da alimentação

A gastronomia é um dos campos vinculados ao património cultural de uma sociedade específica que habitualmente causa problemas aos tradutores. Para Newmark (1988) "Food is for many the most sensitive and important expression of national culture." (p. 97). Como acontece com a maior parte dos EC, a sua presença nos filmes varia, desempenhando uma função puramente informativa ou uma outra mais estética (Santamaría Ciordia, 2012).

No cinema Almodovariano, as referências a um determinado produto ou prato podem ser interpretadas como um piscar de olhos e uma manifestação de cumplicidade com o público. Deste modo podem ser percebidos momentos como a menção à *provoleta* argentina, em *Todo sobre mi madre,* onde a atriz principal, Cecilia Roth, tem a mesma origem; ou à *esqueixada*, uma popular salada na cultura catalã, porquanto parte da longa-metragem foi filmada em Barcelona; também, em *Volver*, as imagens mostram doces populares castelhanos, como os *barquillos* ou as *rosquillas*. É curioso notar que os filmes com mais ocorrências neste campo temático apresentam menos ocorrências ou nenhuma no campo referido às formas

[256] Embora em áreas distintas, todos são exemplos de pessoas de renome internacional.

[257] A autora cita o exemplo de um TO onde são mencionadas as modelos Cindy Crawford, Christie Brinkley, Heidi Klum e Claudia Schiffer; a tradução para dobragem em italiano substitui o nome de uma das modelos por outro e elimina um outro nome oferecendo a seguinte solução: Cindy Crawford, Naomi Campbell e Claudia Schiffer.

artísticas. E, ao contrário, os filmes com mais elementos relacionados com as formas culturais contêm menos menções à área da alimentação.

Em geral, este tipo de EC é dos mais complexos de traduzir. Por vezes podem estar circunscritos a uma área geográfica extremamente delimitada, reduzida e localizada, de tal modo que até os recetores da CO possam ter dificuldades em reconhecê-los. Em ocasiões a CC apresenta diversas possibilidades de os traduzir, dependendo também de variáveis como as áreas geográficas, as tradições familiares, etc. Sabemos que há elaborações culinárias que, com nomes diferentes, coexistem em diversas culturas, e outras que com a mesma denominação correspondem a produtos diferentes, só variando nos ingredientes ou na forma como são consumidos.

Tanto da perspetiva da sociedade onde se origina um produto audiovisual, como da que o recebe, é importante o grau de explicitação (Franco, 1996a) do texto e do EC. Isto, porquanto o TO "(…) no tiene porqué ceñirse exclusivamente a su propia cultura ni limitarse al universo cognitivo de sus lectores tipo ni dirigirse siquiera específicamente a lectores de la misma comunidad lingüística a la que pertenece el autor." (Franco, 1996a, p. 153). Assim, um EC também pode ser mais ou menos opaco para os recetores da CO, como amiúde sucede com EC infraculturais de diversos campos. O campo da alimentação não é exceção.

Entre os EC gastronómicos recolhidos no *corpus*, alguns são muito específicos de uma área do Estado espanhol (a *agua de Valencia* ou os *escaldadillos*) pelo que, mesmo entre os recetores do TO, haverá assimetrias na compreensão do EC. Todavia, a imagem e o contexto narrativo contribuem para tornar mais transparentes os EC, mas isso depende exclusivamente da vontade e das opções do responsável pelo TO, que o tradutor ponderará. A relevância de um EC é um dos fatores que influi na escolha da técnica a usar para traduzir cada referente. Face a um alto grau de relevância, o tradutor tende a conservar o EC no TT, enquanto um grau baixo de relevância torna a omissão mais expectável. Em TAV o mesmo proceder será idêntico (Franco, 1996a).

A partir da investigação da tradução dos filmes de Almodóvar para polaco, Santamaría Ciordia (2012, p. 172) estabelece dois parâmetros que condicionam a opção de tradução neste domínio: a função predominante e o apoio contextual, pela imagem ou pela palavra. Ambos coincidem com a proposta de Franco (1996a), uma

vez que relevância e função interagem. Quando predomina a função informativa, o conteúdo do referente é importante na história narrada; se, pelo contrário, predomina a função estética, o conteúdo específico do referente perde relevância a favor de uma simples associação ao campo referencial em que se insere o EC. A combinação destes condicionantes leva a três soluções:

1. Uma orientação para a cultura de chegada servir-se-á de uma tradução equivalente ou de um termo genérico explicativo.
2. A orientação para a cultura de origem privilegia a transferência do termo original.
3. Se houver uma tentativa de conciliação quanto à orientação para as duas culturas, a solução de tradução passa pela transferência do termo original mais a adição de um termo genérico explicativo.

Além destes parâmetros, existem outros relacionados com o *skopos* da tradução, as características da encomenda de tradução, etc., que influenciam a escolha da técnica. Mas nem todos têm o mesmo peso em cada uma das combinações linguísticas e culturais.

O *corpus* proporciona 55 ocorrências do campo da alimentação, distribuídas como se identifica na tabela seguinte:

Filme	**Ocorrências**
Todo sobre mi madre	9
Hable con ella	2
La mala educación	1
Volver	14
Los abrazos rotos	9
La piel que habito	2
Los amantes pasajeros	18

Tabela 21 - Campo da gastronomia. Distribuição de ocorrências pelo *corpus*

A maioria dos EC consignados neste campo pertence ao grupo transcultural; umas vezes a partilha situa-se num nível geograficamente mais abrangente, outras num nível mais restrito. No entanto, é patente a existência de referências comuns nas culturas envolvidas na pesquisa. Tome-se, a título ilustrativo alguns casos:

- Transcultural (30 ocorrências), incluímos produtos que fazem parte da alimentação tradicional de ambas culturas: *choricillos, morcillas, gaspacho*, etc. Junto de outros elementos geográfica e culturalmente mais estendidos: *Whisky, mojitos, gin-tonic, tequila*, etc.
- Monocultural (12 ocorrências): *cava, bamba, barquillos, barra de pan, mantecados, cubata*, etc.
- Infracultural (13 ocorrências): *esqueixada, escaldadillos, agua de Valencia*[258].

Relativamente às técnicas de tradução utilizadas, destaca a opção pela tradução oficial, dado que a maior parte dos elementos relativos a comidas e bebidas coexistem nas duas culturas, com léxico por vezes muito próximo: *gaspacho, croquetes, chá de camomila, doce de leite*, etc. Esta opção facilita ao recetor reconhecer logo os EC e atribuir-lhes a sua função na narrativa, de forma rápida, direta e adequada. A tradução oficial permite identificar e (re)conhecer pontos de partilha, seja na ótica do conhecimento do outro, seja na perspetiva da difusão de EC da cultura do TO.

Vejam-se, a título ilustrativo, alguns exemplos de EC do campo da alimentação transpostos com a técnica da tradução oficial:

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:26:14,960 --> 00:26:16,871 Salada, que bom!	**TO** Ensalada, ¡que rica!

[258] Relativamente ao EC, *agua de Valencia*, referido 8 vezes, mediante 3 técnicas diferentes, optamos por contabilizar e apresentar as soluções de tradução aplicadas ao longo do mesmo texto, uma vez que não é comum usar de três técnicas diferentes para um mesmo referente, no mesmo texto.

FILME*: Fala com ela*	
TT 00:56:08,344 --> 00:56:11,416 Como sabes, já viste? Querem bolachas?	**TO** ¿Acaso lo has visto? ¿Queréis galletas?

FILME: *Volver- Voltar*	
TT 00:30:58,408 --> 00:31:00,638 Está-se mesmo a ver! As morcelas são uma maravilha.	**TO** ¿Cómo lo sabes? Las morcillas buenísimas.

FILME: *Volver- Voltar*	
TT 00:04:26,728 --> 00:04:30,118 Línguas da sogra, iguais às da mãezinha. Tomem.	**TO** Barquillos. ¡Igualitos que los de mamá!

Este último exemplo coloca algumas dúvidas. Uma consulta no dicionário de português em linha *Infopédia*, da Porto Editora, oferece definições muito semelhantes dos termos *língua da sogra*[259] e *barquilho*[260]. A imagem que acompanha a fala mostra as personagens a comer o doce. Assim, este caso poderia ser interpretado como uma adaptação cultural ou como uma tradução oficial.

Noutras situações o tradutor prefere explicitar generalizando. A técnica é aplicada principalmente em EC monoculturais, alguns bastante enraizados na CO, como o hábito de os trabalhadores fazerem uma pausa, ao meio da manhã, para

[259] "Bolacha de massa fina estaladiça, enrolada em forma de cone, vendida geralmente nas praias". *Língua de sogra, n.f.* (2016). Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Consultado em setembro 28, 2016, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/língua da sogra

[260] "Bolacha feita de uma massa seca, que se enrola em forma de cone." *Barquilho* n-m. (2016). Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Consultado em setembro 28, 2016, em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/barquilho

descansar e comer *un bocadillo* (uma sandes). Este exemplo retrata hábitos culturais e formas de vida da CO.

FILME: *Má educação*	
TT 00:16:25,200 --> 00:16:27,500 enquanto comemos bolos na pastelaria Mallol,	**TO** mientras nos comemos una bamba en la pastelería Mallol,

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 00:59:44,819 --> 00:59:46,147 Fazemos um intervalo para comer.	**TO** Cortamos para el bocadillo.

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 00:36:50,039 --> 00:36:52,578 Foste pôr isso ao lado do copo dele? Calma, Diego.	**TO** ¡Pero tú eres gilipollas! ¿Y por qué la pones al lado de su cubata?

FILME: *Volver- Voltar*	
TT 00:11:35,848 --> 00:11:37,679 Estes donuts estão uma delícia.	**TO** Las rosquillas están muy buenas.

Este último exemplo citado, que funciona bem no texto, é acompanhado pela imagem das protagonistas a comerem as *rosquillas* caseiras cuja forma assemelha-se ao *donut* da tradução, sem ser exatamente o mesmo doce.

A repetição favorece a proximidade à CO, transmite uma menor manipulação do TO e um maior grau de estrangeirização. O tradutor, nestes casos, pondera a reação que pretende provocar e considera a possibilidade de o espectador vir a sentir algum desconforto no caso de desconhecer o EC, designadamente se se tratar de um referente infracultural. De facto, pode tornar-se uma opção arriscada

quando o elemento infracultural não conta com o apoio da imagem. Nesta conjuntura incluímos o exemplo seguinte, localizado na fala proferida pela mulher de um doente, no momento em que abandona o hospital depois de ter recebido o coração do filho de Manuela, a protagonista de *Todo sobre mi madre*. A mulher, contente pela saúde recuperada diz ao marido que vai cozinhar *escaldadillos*. Nesta ocasião, os espectadores do TT, da mesma maneira que muitos dos recetores do TO, ficam apenas com a ideia de uma refeição apreciada pelo recetor do coração. A função é, deste modo, parcialmente preservada.

FILME: *Tudo sobre a minha mãe*	
TT 00:16:43,520 --> 00:16:45,715 Os escaldadillos que te faço mal cheguemos!	**TO** Que escaldadillos te voy a hacer cuando lleguemos.

Por contra, se a mesma técnica for aplicada a um EC transcultural já não provocaria estranhamento no recetor, mas antes exotismo, cor e até respeito e fidelidade ao original. Contudo, nas sociedades atuais, em que a comunicação se estabelece em tempo real e o intercâmbio de informação é célere, a categorização de um EC, em termos de grau de transculturalidade pode ver-se rapidamente alterada. Poderia ser o caso da seguinte ocorrência:

FILME: *Volver − Voltar*	
TT 00:59:18,768 --> 00:59:21,407 − Dois mojitos! − É para já!	**TO** −Dos mojitos. −¿Tú qué quieres, mi vida?

Embora não seja o procedimento habitual, um mesmo referente mencionado diversas vezes no texto pode receber distinto tratamento em função da sua relevância na trama, da funcionalidade atribuída, de se é transmitido por diferentes canais de significação (som e imagem) em simultâneo, da extensão do termo, do grau de transculturalidade, etc. Em *Los amantes pasajeros* circunscrevemos oito ocorrências de um mesmo referente, que na versão portuguesa é transposto mediante três técnicas diferentes: a omissão (uma vez), a tradução literal (três

vezes), e a explicitação com generalização (em quatro ocasiões). Trata-se da referência a um elemento infracultural, a bebida *agua de Valencia*. Parece-nos que a opção do tradutor é orientada em cada momento de acordo com a funcionalidade, os constrangimentos de espaço e tempo e a imagem que facilita a contextualização. O termo surge com tradução literal no início e é omisso apenas quando é referido em momentos consecutivos. Finalmente, o mesmo EC é explicitado com o hiperónimo *cocktail* em circunstâncias em que pesam mais as limitações espaçotemporais. O resultado final responde a uma ótica funcional em que o público-alvo não é privado de informação, num contexto em que este já se tinha apercebido (graças às imagens) de que a bebida é um *cocktail* elaborado com sumo de laranja, *cava* e outras bebidas alcoólicas.

- Tradução literal

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:42:32,287 --> 00:42:35,245 − Estamos a fazer Água de Valência. − Excelente ideia!	**TO** Estamos haciendo agua de Valencia.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:45:50,287 --> 00:45:52,482 Esta Água de Valência está bem boa.	**TO** Oye, está muy buena esta agua de Valencia.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:46:11,127 --> 00:46:14,597 O Sr. Comandante desculpe, mas acho piada ver dois machões 00:46:15,007 --> 00:46:17,646 a falar de descontrair e de Água de Valência	**TO** Disculpe usted, señor comandante, que me hace gracia ver a dos hombretones como ustedes hablando de desparramar, de agua de Valencia, de...

- Omissão

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT	**TO** ¡Uy, agua de Valencia, qué buena idea!

- Explicitação

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:50:01,607 --> 00:50:03,359 Um copinho, Sr. Mas?	**TO** ¿Un vasito de agua de Valencia, Sr. Mas?

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:42:54,207 --> 00:42:57,802 Mas eu não, deixei o álcool. O *cocktail* é para os passageiros.	**TO** ¡Yo no! Yo he dejado el alcohol. El agua de Valencia la estamos haciendo para los pasajeros.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 00:50:26,167 --> 00:50:29,000 − Menos mal... − Adorava esse *cocktail* nos anos 80.	**TO** Me encantaba el agua de Valencia en los 80.

FILME: *Os amantes passageiros*	
TT 01:06:47,527 --> 01:06:50,280 − Estou maldisposta. − Não admira, com o que bebeste. 01:06:50,367 --> 01:06:53,245 − O que tem o *cocktail* a ver?	**TO** Tengo arcadas. ¡Normal! Te has puesto ciega a agua de Valencia.

A mesma indefinição acompanha a tradução do termo *mantecado*, um doce típico espanhol, especialmente do Natal, que não faz parte da doçaria tradicional portuguesa. É, portanto, um EC monocultural. No filme *Volver* (2006), das três ocorrências em que é referido, em duas é usada a explicitação e na terceira a repetição. Como a imagem não mostra o referente, a técnica da repetição pode provocar estranhamento nos espectadores.

- Explicitação:

FILME: *Volver- Voltar*	
TT 00:31:18,528 --> 00:31:21,167 Uns bolinhos de manteiga que se desfazem na boca!	**TO** Unos mantecados que se deshacen en el paladar.

FILME: *Volver- Voltar*	
TT 00:46:03,288 --> 00:46:06,758 E a ti pago-te 4 caixas de doces, em vez de 3.	**TO** Y a ti, en vez de tres cajas de mantecados, te voy a pagar cuatro.

- Repetição

FILME: *Volver- Voltar*	
TT 00:31:23,448 --> 00:31:25,723 parece impossível que tenhas trazido mantecados!	**TO** ¡Parece mentira que traigas mantecados!

O quadro seguinte (Tabela 22) resume as técnicas utilizadas neste campo. A adaptação cultural nunca foi opção para o tradutor. De facto, não é uma técnica habitual na legendagem para português de EC, ao menos no que se refere às línguas e culturas mais próximas ou que mais frequentemente são traduzidas.

TÉCNICA	Ocorrências
Tradução oficial	41,5%
Explicitação	35,8%
Repetição	11,3%
Tradução literal	5,7%
Omissão	5,6%
Adaptação cultural	-

Tabela 22 - Resumo de técnicas para a tradução EC do campo da gastronomia

As técnicas mais utilizadas para traduzir este campo lexical são a tradução oficial e a explicitação, que se tornam possíveis graças à partilha de hábitos de alimentação e produtos alimentares semelhantes ou idênticos. No fundo, apesar das diferenças existentes entre as tradições gastronómicas dos dois povos, ambos praticam a tradicional dieta mediterrânica e partilham clima, cultivo e consumo de espécies frutícolas e vegetais.

Observamos um equilíbrio na escolha das técnicas que reverterá na coerência do produto final. Parece que a opção por estas técnicas surge naturalmente fruto da partilha cultural, de forma que tanto a tradução oficial quanto a explicitação potenciam a consciencialização da proximidade cultural e permitem que o público-alvo não sinta um afastamento da CO. Por outro lado, o recurso à repetição, quando não existem EC equivalentes não é, de todo, estranho na CC. Tal como assinalamos, em Portugal a tradução audiovisual não se inibe de usar elementos culturais estranhos à sua cultura, mesmo que possam ser desconhecidos pelos recetores. É natural que para a audiência portuguesa se tenha convertido em algo habitual, que não perturbe. Não podemos ignorar o contato diário com culturas e línguas estrangeiras vividos pelos portugueses via legendagem televisiva. Além do mais, em última instância, o contexto de situação serve como guia na compreensão do EC e na sua função, seja ela informativa, seja estética.

Não podemos deixar de referir opções de tradução que não entendemos de todo: como a tradução dos termos *cava*[261] ou *trago* por vinho. Na medida em que não são termos problemáticos ou inexistentes na cultura recetora, além de que a ocorrência da bebida *cava* é acompanhada pela imagem e o som da abertura de uma

[261] *Cava* e a denominação do vinho espumante fabricado na Catalunha segundo o método tradicional, reconhecido pela UE como VQPRD (vinho de qualidade produzido numa região determinada).

garrafa de espumante. A mesma situação se verifica na tradução de *empanada* por 'provoleta', exemplos todos do filme *Todo sobre mi madre* (Anexo 6 digital; fichas 54, 55, 56 e 33).

8.3.1 A tradução dos EC do campo da alimentação noutras investigações

Os investigadores que têm abordado esta problemática coincidem na relevância deste âmbito cultural e na complexidade da sua tradução.

Na tradução para o público norte-americano, Rox (2008) nota soluções diversas ao longo do *corpus* escolhido. Umas vezes identifica a substituição por equivalentes[262] mais próximos: *magdalena* por *cake* ou *caldo* por *soup* (p. 329), por exemplo. Mas observa que, perante a ausência de equivalentes, o tradutor opta pela solução que considera mais próxima; assim, as *morcillas* e *chorizos*, no filme *Matador*, são transpostos por *sausages*, como se fossem um único referente, (p. 330). Porém, o mesmo EC é conservado na sua forma original, *choricillo*> chorizo, no filme *Kika* (p. 332); ou a *esqueixada*, que se mantém no TT de *Todo sobre mi madre*. No filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, na supressão do EC *gazpacho* indica que "Probably the reason for its omission is that it is a Spanish specialty that not everyone in the target audience is acquainted with." (Rox, 2008, p. 331).

Pelas amostras exploradas depreende-se a ausência de normas e tendências claras. Pelo contrário, há uma certa flexibilidade que faz com que o mesmo EC seja traduzido com diferentes técnicas em diferentes textos, para a mesma CC. A modo de resumo, Rox (2008, p. 333) conclui que quando a CC tem um "close equivalente in the TL", a escolha do mesmo é a técnica preferida. Contudo, quando não for possível esta solução e o EC for relevante para a ação do filme, os tradutores optam

---

[262] Rox (2008, p. 13) usa a equivalência no sentido de:

> I follow Nida's concept of dynamic equivalence based on the principle that an equivalent effect is what determines the success of a given translation. In order to reach the equivalent effect, the subtitlers of these films will have to resort to equivalence in order to produce a target text (henceforth TT) that transmits the message and the flavor of the source text.

pela repetição. Deste modo, "(…) the presence of these references in the TTs contributes to the ambiance of the subtitled version without threatening the source information." (Rox, 2008, p. 333).

Na tradução destes EC para o público norte-americano, os argumentos mencionados sobre a vontade e o esforço por respeitar as referências gastronómicas dos TO, ou o respeito pela identidade cultural dos filmes neste campo, contrasta com o posicionamento mantido na tradução de outros campos nos mesmos trabalhos, designadamente na frequente omissão das referências aos topónimos (*cf.* § 8.1.2.2) e na consequente descontextualização espacial ou deslocalização cultural originada.

Não é fácil encontrar regularidades aplicadas de forma rigorosa e constante nas diversas opções de tradução. Esta tarefa complica-se mais quando analisamos em conjunto vários TO traduzidos para distintas línguas e para modalidades de TAV diferentes. Assim, não nos parece incomum a constatação de Moreno (2005) quando reporta ausência de normas de tradução idênticas nas três CC, a francesa, a alemã e a inglesa. A investigadora aponta que "En el capítulo gastronómico, no hay normas comunes a las tres culturas meta, tan solo se puede reseñar que admiten bien el préstamo o, en su defecto, se recurre básicamente a descripciones o adaptaciones." (Moreno, 2005, p. 101). O texto remata com exemplos de empréstimos escolhidos para a tradução de pratos tão autóctones como a *paella* ou o *gazpacho*, enquanto outros já contam com os seus correspondentes equivalentes: *empanada*> *Die empanada* ou *Fleischpastete* (em alemão), *des empanadas* (em francês), ou *meat pie* (para o inglês).

Deparamo-nos com conclusões análogas na investigação para a dobragem alemã de *Volver*. Amido (2015) destaca a adaptação dos EC da gastronomia como a técnica mais usada, embora alegue que, mesmo sendo produtos parecidos, são sempre bastante diferentes (*barquillos*> *Waffels*; *Rosquillas*> *Schmalzkringel: Mantecados*> *Schmalzgebäck*). Da mesma forma, menciona exemplos de empréstimos: *mojito*> *mojito* e de traduções literais: *morcillas y choricillos*> *Blutwurst Paprikawürste.*

Na análise da legendagem para dinamarquês dos EC mais problemáticos de *Volver,* Sørensen & Bander (2010) tentam descortinar até que ponto o tradutor tem em conta o espectador. Seguindo esta argumentação, interpretam a opção pela

retenção do termo *chorizo,* frente à generalização de outros termos do mesmo campo (*mantecados* e *morcillas*), como sendo uma demostração de que "el traductor ha hecho una estimación en el processo (….) ha considerado qué términos son más comprensibles para una persona danesa" (Sørensen & Bander, 2010, p. 37−38).

Na tradução para polaco, Santamaría Ciordia (2012) mostra 31 ocorrências do seu *corpus* distribuídas na seguinte da seguinte forma:

A. 41,94% dos casos respondem à estratégia de neutralização, ou seja, o EC original é substituído por um termo genérico. Do ponto de vista do enfoque cultural, corresponde a uma estratégia que pretende equilibrar a conciliação entre a cultura de origem e a de chegada. Normalmente esta técnica é usada quando a imagem não mostra o referente, para não provocar desconforto ou estranheza no recetor. É utilizado na tradução de EC como *magdalenas, chorizo, escaldadillos*, etc.

B. 32,26% dos referentes são transpostos mediante a estratégia da estrangeirização, evidenciando uma orientação para o texto de partida. A opção é tomada quando na cultura de chegada o EC é desconhecido, mas a imagem ou o contexto situacional mostram-no. Seria o caso da transposição das *rosquillas* ou a *esqueixada*. Contrariamente à tradição portuguesa, esta estratégia é pouco habitual na tradição polaca, pelo que Santamaría Ciordia (2012) aponta uma tendência para um uso cauteloso a fim de evitar confusão e mal-estar no espectador.

C. 25,80% dos casos são traduzidos com a técnica da naturalização ou substituição do EC original por um termo equivalente. Esta técnica é preferida quando a cultura polaca tem uma referência próxima à do original (*morcilla, flan* ou *caldo*). O recurso à naturalização indicia uma orientação para a cultura de chegada.

Nos filmes mais recentes, Santamaría Ciordia (2012) refere um tímido aumento da preferência pelo empréstimo linguístico, sempre que não restem dúvidas quanto ao campo conceptual à que se refere o EC. A explicação vem dada pelo incremento do fluxo dos contactos entre culturas e o fenómeno da globalização. Para a investigadora, como na maior parte das vezes o conteúdo não

é relevante para a história, sempre que não seja de forma abusiva, garante a conservação da cor local sem comprometer a compreensão.

Uma tradução mediada, como a apresentada por Kerdkidsadanon (2015), em que o tradutor do texto tailandês previamente se submeteu ao filtro de uma cultura potente como a inglesa, favorece visivelmente as interferências estratégicas e culturais do texto mediado, principalmente quando este usou procedimentos de tradução tendentes a aproximar o TO da cultura de chegada. Além do mais, a presença do filtro de uma terceira cultura trava o contato e o conhecimento entre a cultura do TO e a cultura do TT, podendo mesmo desvirtuar realidades patentes no TO. Kerdkidsadanon (2015) admite tal possibilidade, dado que "Debido al desconocimiento de la lengua original (el español) en la subtitulación a la lengua final tailandesa, se aprovechan las estrategias utilizadas por el subtitulador inglés, voluntariamente o no." (p. 257).

A situação descrita é retratada na tradução dos EC relativos ao campo da alimentação, onde surge o paradoxo de os empréstimos procederem ora do TO em espanhol (*mojito*), ora do texto mediador em inglês (*wafers*). Há ocorrências em que o mesmo termo é apresentado como a tradução de diversos EC do TO: acontece com a palavra *wafers*, que traduz, em inglês, alimentos diferentes como os *barquillos* e as *rosquillas* do TO.

Matarranz & Soliño (2011, p. 253) assinalam comportamentos distintos dos tradutores. Por exemplo, na dobragem alemã de *Volver* interpretam a tradução dos doces como adaptados à realidade alemã, enquanto o mesmo não acontece com os produtos da charcutaria.

Provisoriamente, podemos concluir que não existem normas universais, claras e partilhadas, mas que se detetam notórias tendências coincidentes.

> Translators may choose to foreground the foreign or play it down, depending on how they see their task and what they want to achieve. Decisions are made with the overall function of the translation in mind − though the choice is not necessarily the translator's alone: commercial and sociocultural considerations also come into play. A study of translation strategies for realia in a given translation will often reveal macrolevel aspects of the translation product: the cultural, literary and linguistic profile of the text (Kujamäki 1998: 14), as well as the translation situation, the attitudes and even the ideology of the translator and the target culture. (Leppihalme, 2011, p.128)

8.4 A tradução de EC do âmbito taurino

A tauromaquia é frequentemente identificada com uma das áreas identitárias da cultura espanhola[263], uma manifestação cultural tradicionalmente exportada e um espetáculo do património cultural espanhol. De tal modo que se transformou num dos estereótipos sobre Espanha mais difundidos no exterior. Em diferente medida e com características próprias, a cultura portuguesa incorpora uma parcela deste espetáculo nas suas manifestações populares e festivas, ainda que não ocupe uma posição tão marcada nem seja assumido como uma manifestação identitária. Deste modo, historicamente, muito do léxico utilizado é comum. Mas também acontece que, por vezes, a língua portuguesa adota parte da terminologia diretamente do espanhol por meio do empréstimo, uma vez que a especificidade da gíria tauromáquica requer uma nomenclatura especial. Apesar da diferença nas concepções relativas ao espetáculo do toureio dominante aos dois lados da fronteira, (a pé, em Espanha, e a cavalo[264], em Portugal), Rodríguez (2012, p. 54) mostra a proximidade do léxico taurino na seguinte citação:

> Depois, devido ao natural adianto que a festa brava experimentou em Espanha, veio a impor-se sobre a variante portuguesa até ao ponto de, esta última, necessitar do auxílio da primeira para se valorizar. Eis aqui a razão pela qual, os aficionados portugueses assumiram logo a necessidade de se aproximarem do léxico taurino espanhol a fim de conferirem à língua portuguesa – enquanto sistema desprovido dos recursos necessários para significar essas novas realidades – o maciço léxico necessário para dar conta das exigências que o desenvolvimento da festa dos toiros foi inexoravelmente impondo.

Não obstante a existência de léxico patrimonial da língua portuguesa nesta área, é usual a utilização da nomenclatura espanhola, por comodidade ou por perceção de falso requinte linguístico. Rodríguez (2012) considera-os empréstimos

[263] Embora os espetáculos taurinos não sejam exclusivos da tradição espanhola, nem a sua receção seja semelhante ou pacífica em todo o Estado espanhol (no Parlamento de Canárias foram proibidos em 1991, na Calatunha, em 2012). Além disso, noutras comunidades autónomas existem fortes movimentos antitaurinos (Galiza, Baleares, etc.). Em zonas da América Latina e do sul de França também existem este tipo de eventos.

[264] Também designada de corrida à portuguesa.

desnecessários. Os meios de comunicação social tem sido responsáveis pela introdução de neologismos, como o caso do termo *afición*, aplicado tanto no mundo da tauromaquia como no do futebol.

No *corpus*, os termos e expressões relativas à tauromaquia restringem-se ao filme *Hable con ella*. Uma vez que praticamente todo o léxico utilizado é de uso comum e será conhecido em ambas culturas, não nos parece que deva ser considerado dentro de uma gíria restrita. Atendendo a estas considerações e ao facto de se tratar de um espetáculo próprio dos dois territórios, classificamos estes EC como transculturais, no sentido de conhecimento e partilha nos dois sistemas culturais. Evidentemente, cingimo-nos ao léxico e aos significados referidos neste texto, não sendo possível generalizar esta apreciação sobre o léxico taurino em geral.

No *corpus* destacam-se duas ocorrências que podem originar dúvidas na tradução, já que não são usados em português: o termo *albero* e a expressão *compartir cartel.* As soluções encontradas permanecem no mesmo campo lexical, graças a uma tradução que recorre à técnica da explicitação mediante a generalização. Assim, o exotismo é mantido à par da funcionalidade, sem desaparecer a ambientação taurina (na imagem e no léxico) que o filme carrega. Os restantes casos (8 ocorrências) são transpostos com a técnica da tradução oficial.

FILME: *Volver- Voltar*	
00:07:27,384 --> 00:07:31,218 Quarta-feira, na tradicional Praça de Brihuega,	El próximo miércoles en la tradicional plaza de Brihuega.
00:07:58,264 --> 00:08:00,937 de partilhar consigo vários meses de corridas...	compartir cartel con usted durante varios meses.
00:08:45,744 --> 00:08:47,939 um homem que partilhou contigo 00:08:48,064 --> 00:08:51,500 não só a fama e a arena como também a cama,	Un hombre que ha compartido contigo... No sólo la fama y el albero, sino también la cama.

00:12:29,384 --> 00:12:33,616 Sempre desejou ser toureiro mas não passou de bandarilheiro.	Siempre quiso ser torero y se quedó en banderillero.
00:12:29,384 --> 00:12:33,616 Sempre desejou ser toureiro mas não passou de bandarilheiro.	Siempre quiso ser torero y se quedó en banderillero.
00:20:03,104 --> 00:20:05,664 Depois da corrida temos de conversar.	Marco, tenemos que hablar después de la corrida.
00:26:48,944 --> 00:26:51,094 O meu apoderado diz que é importante,	Mi apoderado dice que es muy importante.
01:11:05,984 --> 01:11:09,260 Mas sabes que mais? Gosto de ter sido colhido;	¿Pero sabes lo que te digo? Me alegro que me haya cogido el toro.
01:11:42,424 --> 01:11:45,700 Como estou lesionado tenho de passar uma temporada sem tourear;	Como estoy lesionado, voy a pasar una temporada sin torear.
01:19:24,064 --> 01:19:27,693 "A toureira, de 33 anos, filha do bandarilheiro Antonio González,	"La torera de 33 años, hija del banderillero Antonio González...

Como se aprecia nos exemplos, a tradução oficial é técnica preferida, dado que a língua portuguesa conta com repertório lexical semelhante. Noutros casos, o português socorre-se do empréstimo do léxico taurino espanhol, como constata Rodríguez (2012, pp. 54-55) num exemplo retirado de uma crónica jornalística, onde abunda o recurso a empréstimos como *pinchazo, descabellos, rinconera, faenas* e *derechazos.*

8.4.1 A tradução de EC do âmbito taurino noutras investigações

Tendo em consideração algum grau de partilha na tradição taurina e no léxico a ela referido, é natural que as técnicas usadas na tradução para português divirjam das usadas nas traduções para outras línguas. Mais ainda, quando se trata de culturas distantes como a tailandesa, a polaca ou a norte-americana, que provavelmente irão perceber a abordagem desta temática de forma diferente, por resultar alheia, porque desconhecem a tradição e porque não deixa de ser uma manifestação peculiar, exótica e controversa.

A riqueza léxica que uma comunidade linguística desenvolve à volta de uma dada parcela da realidade evidencia a importância que essa comunidade outorga à mesma parcela. Santamaría Ciordia (2012) estuda a tradução dos EC do âmbito da tauromaquia na epígrafe intitulada "folclore", lembra que "(…) el repertorio de préstamos lingüísticos asimilados por una lengua nos informa directamente del grado de influencia que una cultura ajena ejerce sobre ella" (p.183). A autora coloca em paralelo a tradução de alguns exemplos retirados das versões francesa, polaca e inglesa de *Matador* e de *Hable con ella*, para concluir que o francês é a língua que mais empréstimos recebe, por causa da existência da tradição das touradas no sul de França. Neste ponto, coincide com as observações retiradas da nossa análise. Pelo contrário, as culturas inglesa e polaca, sem a tradição taurina, apenas contam com alguns empréstimos assimilados e recolhidos nos dicionários, como termos, em geral, desconhecidos e circunscritos ao âmbito especializado.

Moreno (2005, p. 71) identifica o empréstimo e a substituição de um elemento por um outro dentro do mesmo campo lexical, como sendo as técnicas usadas no seu *corpus*. Menciona exemplos como *banderillero*, usado nos TT em alemão, francês ou inglês, e para o vocábulo *corrida*, refere os equivalentes *Stierkampf*, em alemão e *fight*, em inglês.

Por se tratar de uma manifestação autóctone e popular, estamos perante um dos campos lexicais mais representativos e problemáticos do ponto de vista da tradução de âmbitos culturais. Em culturas onde não se realizam eventos taurinos, principalmente na modalidade mais estendida e conhecida em Espanha com o nome genérico de *corrida de toros*, é natural que o tratamento destes referentes coloque outro tipo de desafio e seja tarefa mais complexa. No sistema cultural português, se

bem que com consideráveis diferenças, existem pontos de contacto com os espetáculos de tauromaquia espanhóis. Para a língua grega, Roussou (2005) refere a necessidade de transcrição de palavras como *torero* e *banderillero*. Na tradução para o tailandês, o recurso à criatividade surge como instrumento essencial para transpor EC desconhecidos entre o público-alvo. Neste campo cultural Kerdkidsadanon (2015, p. 243) cita o exemplo do termo *banderillero* que em inglês se transmite pelo empréstimo[265], mas passa para tailandês através da técnica da generalização, *ayudante*.

Em termos gerais, nos diferentes TC é plausível que a funcionalidade das referências se conserve, dado que o sentido é mantido pela palavra traduzida e o contexto completa a informação. Sobretudo, nos termos menos específicos do *corpus*.

8.5 O multilinguismo na legendagem

Os filmes, como qualquer outro produto cultural de consumo, refletem o tempo e o espaço em que se inserem. Na atualidade, o multilinguismo é uma realidade presente em todas as áreas da vida. Fruto, em boa medida, dos acontecimentos que tem vindo a afetar o quotidiano individual e social: a consolidação da União Europeia, a globalização, a eclosão das redes sociais, o aumento do fluxo de pessoas em constante movimento por lazer, estudo ou profissão, a célere circulação de produtos concebidos pelas indústrias culturais, etc.

Abordamos o multilinguismo entendido como a presença de duas ou mais línguas no mesmo texto audiovisual. A sua inclusão, seja no TO, seja no TC, responde à expressão de uma finalidade ou uma função determinada pelo autor. No *corpus*, as ocorrências assumem papéis que vão desde uma função mais ou menos anedótica, um reflexo do contexto social ou profissional que envolve uma cena, a indicação da origem das personagens ou uma manifestação que demarca o espaço físico ficcional. De tal modo que a diversidade linguística dos textos audiovisuais

[265] Como já foi indicado, a legendagem para tailandês é realizada por intermédio da versão inglesa do filme. Kerdkidsadanon (2015) apresenta sempre junto ao original espanhol a tradução inglesa, a tailandesa e uma tradução desta última para espanhol.

acarreta uma função narrativa e expressiva (De Higes, 2014, p. 2), como, de resto, sucede noutras manifestações culturais: publicidade, ópera, televisão ou literatura:

> Literary multilingualism takes on numerous forms according to the quantity (one single word vs. entire passages) and to the type of foreignisms used (dialects, sociolects, foreign languages etc.). It can fulfill various functions in terms of plot construction, character discourse, mimesis etc. (Meylaerts, 2010, p. 227)

Deste modo, às duas línguas presentes quando se fala de tradução é adicionada uma terceira. Alguns autores usam esta designação de terceira língua não só para uma língua natural, mas também para um dialeto, socioleto ou até para uma língua inventada. Nesta secção apenas focamos a introdução de outras línguas, não faremos menção a aspetos relativos à variação linguística e as variedades de uso (registo) ou de usuário (diacrónica, geográfica ou social), porquanto tais abordagens superam o âmbito delimitado para este trabalho.

A problemática que supõe o convívio de línguas diferentes num mesmo texto representa um desafio para os tradutores, pelo que dificilmente encontrar-se-ão soluções únicas e válidas para todas as circunstâncias. De facto, a bibliografia sobre a temática constata uma prolixidade de opções que combinam respostas diferentes.

A dificuldade da tradução do multilinguismo na legendagem e na dobragem reveste características diferentes, principalmente devido à conservação ou supressão das vozes originais que separa as duas modalidades. Vários são os condicionantes apresentados sobre a tradução de uma terceira língua. Em geral, espera-se que esta seja traduzida se o mesmo acontecer na versão original (Chaume, 2004, p. 289) ou "(…) when we are sure that the audience of the source text will understand all the different languages used in the original" (Bartoll, 2006, p.1). De modo que o resultado final fica subordinado à vontade do autor – que determina as características do TO – e às características do público, com bastante peso na decisão de se a terceira língua é ou não traduzida no TT. Traduzir a terceira língua no TC, quando no TO não o é, implica que o espectador da tradução tem mais informação do que o espectador da versão original

A dobragem elimina definitivamente todo o rasto sonoro de qualquer diferença linguística original, uma vez que as vozes na LC ocupam o lugar dos

diálogos da pista sonora original. Para esta modalidade, Agost (1999) apresenta um leque de casos reais com soluções diversas, como por exemplo a utilização de uma única língua de chegada, quando o original continha outras; a possibilidade de deixar sem traduzir alguma das línguas do original, quando uma das línguas do TO coincide com a língua do TC; a substituição de alguma das línguas do original por uma diferente; inclusive cita um caso com duas línguas no TC quando o TO apenas tinha uma.

Para a tradução de terceiras línguas, Corrius & Zabalbeascoa (2011) desenvolvem uma taxonomia que articula possíveis operações aplicadas à dobragem de um filme multilingue. Tal como Bartoll (2006), Corrius & Zabalbeascoa (2011) incluem a tradução dos dialetos, socioletos e idioletos.

Duas são as opções perante um texto plurilingue[266], que se resumem na decisão de marcar ou não marcar o plurilinguismo no texto de chegada. Bartoll (2006) refere casos concretos com soluções diferentes[267], e sugere um conjunto de recursos como marcar em itálico, destacar com cores diferentes, ou até incluir, entre parênteses, uma nota no texto, etc. para indicar ao espectador que está perante um fragmento que no TO era dito numa língua diferente. São estratégias que vão ao encontro das utilizadas na legendagem para surdos.

> The solutions we observed are the following: not to mark the use of a different language; to mark it by not translating it, to mark it by transcribing it, or to translate it. If we chose the last solution, we can use either normal letters or italics; and it seems advisable to use italics, since it is a way to show this special use, but not to translate all of the "special" words, since it could become difficult for the viewers to follow. (Bartoll, 2006, p. 5)

Independentemente da modalidade de tradução, do tipo de texto ou das diferenças no tratamento da tradução dos elementos multilingues, as decisões dos tradutores ver-se-ão afetadas pelas prioridades e restrições do meio audiovisual, por fatores ideológicos e normas sociais.

---

[266] Neste caso, usamos o termo multilingue ou plurilingue para referir-nos à presença de mais do que uma língua no texto audiovisual.

[267] Noutros trabalhos são análisados casos com propostas concretas para os textos audiovisuais. *Cf*., por exemplo, Corrius & Zabalbeascoa (2011), Díaz-Cintas (2001c), Corrius (2005), Agost (1999), Zabalbeascoa & Corrius (2014) e De Higes (2014), entre outros.

Vejamos, a seguir, as situações mais significativas detetadas no *corpus*:

Em *Todo sobre mi madre* (1999), há dois momentos em que se usa a língua catalã, em expressões de cortesia:

a. O exemplo nº 30 enquadra-se no seguinte contexto: pouco depois de Manuela (Cecilia Roth) chegar a Barcelona e se reencontrar com a Agrado (Manuela San Juan), as duas personagens entram numa farmácia de serviço para comprar curativos. Agrado, que durante todo o filme fala um castelhano com marcadas características dialetais e idioletais, dirige-se ao empregado com a fórmula de saudação em catalão *bona nit*. A presença desta língua é apagada na tradução, que oferece a fórmula portuguesa 'boas noites'. O catalão é substituído por uma saudação do português padrão usada à noite, em contexto de chegada ou de despedida.
b. O exemplo nº 40 ocupa o final de um diálogo em que a irmã Rosa (Penélope Cruz) se despede de Vicenta, a empregada doméstica da mãe de Rosa. A tradução opta por suprimir a expressão de despedida, *adéu*.

EXEMPLO Nº 30	
TT 00:23:17,640 --> 00:23:19,676 Olá, boas noites. 00:23:21,640 --> 00:23:24,279 Desculpa ter-te acordado...	**TO** Oye, que <u>bona nit</u>. − Perdona que te haya despertado.
EXEMPLO Nº 40	
TT 00:32:43,680 --> 00:32:46,513 Como, claro... Passaste por uma rapariga loura? 00:32:48,360 --> 00:32:49,839 Cuide de si e coma.	**TO** − ¿Has visto a una chica rubia abajo? − No. − <u>Adéu</u> -Cuídate y come

Julgamos que nas duas ocorrências a presença da língua catalã, ainda que por ser esporádica e breve possa parecer anedótica ou pouco significativa, reforça e ambienta um cenário espacial diferente (a cidade de Barcelona), do mesmo modo que a câmara do realizador mostra o meio urbano, a particular arquitetura

modernista ou as ruas e praças de Barcelona. Era a primeira vez que o autor ambientava um filme fora de Madrid. Do ponto de vista da função desempenhada pela terceira língua, as opções de omissão e de tradução para português implicam alguma perda, porquanto desaparece a marca linguística da geografia onde decorre a narrativa. Aliás, pode provocar algum estranhamento no recetor. Nestes contextos, entendemos que preservar as expressões na LO não teria suposto grandes dificuldades de compreensão para o espectador português, sabedor da existência de uma língua diferente na Catalunha e sendo que se trata de termos de fácil compreensão. Em última instância, mesmo que o público português[268] não percebesse as palavras pronunciadas, o que importa é o facto de ouvir a outra língua. Esta perspetiva coincide com a exprimida por Díaz-Cintas & Remael (2007, p. 60):

> Whether or not languages, or dialects, are subtitled in the ST and in the translated version, will also depend on the expectations one has of the average viewer in any particular country. Passages in Catalan in an English film will normally have to be subtitled for an English or Swedish audience, for instance, but subtitles may not be required for an Italian or Spanish public (…).

Em *La piel que habito* (2011) encontramos como terceira língua o português com sotaque do Brasil. Todas as ocorrências pertencem ao mesmo momento do filme: Zeca (Roberto Álamo) foge da polícia e procura a mãe, Marilia (Marisa Paredes), para que o esconda em casa do doutor Ledgard, onde ela trabalha. O diálogo original reflete as interferências linguísticas de Zeca, ouve-se uma espécie de interlíngua − o *portunhol* − que mistura algumas palavras em português[269] com o espanhol e onde as interferências fonológicas de Zeca reproduzem um sotaque

[268] A nossa experiência em Portugal diz-nos que, em geral, os portugueses tem o ouvido habituado a reconhecer outras línguas e outros sotaques. Sem dúvida, um dos fatores que explica este facto é a frequência com que as ouvem, graças à legendagem. Deste modo, ficam familiarizados com outras línguas e outros sotaques.

[269] Num encontro com público em Estoril, no *European Film Festival*, o cineasta confessou a vontade de filmar em Portugal e declarou-se apreciador da música portuguesa e da sonoridade da língua. Consultado em junho 25, 2016, em http://www.rtp.pt/noticias/cultura/almodovar-afirma-se-admirador-da-lingua-e-cultura-portuguesas_n163268

que faz lembrar o português do Brasil. De facto, a interlíngua torna-se uma ferramenta linguística ao serviço de realizadores e agentes do processo de tradução "como metonimia del origen étnico y cultural de los personajes" (De Higes, 2014, p. 86).

EXEMPLO Nº 9 *La piel que habito*	
TT 00:23:27,687 --> 00:23:29,200 É Carnaval. 00:23:29,287 --> 00:23:32,802 Estamos muito longe da Baía e tenho <u>saudades</u>.	**TO** Es Carnaval. Estamos los dos muy lejos de Bahía. Tengo <u>saudades</u>.
EXEMPLO Nº 13	
TT 00:23:33,487 --> 00:23:37,400 Olha! É igual à máscara que usava quando era pequeno. Lembras-te? 00:23:40,607 --> 00:23:42,325 <u>Tigrezinho</u>.	**TO** Mira! como el disfraz que me ponía de pequeño. ¿Te acuerdas? ¡*<u>Tigriño</u>*!
EXEMPLO Nº 18	
TT 00:27:36,407 --> 00:27:40,764 <u>Mãe</u>, não farias uma coisa dessas ao teu <u>filho</u>.	**TO** <u>Mãe</u> No le harías eso a tu <u>filho</u>.
EXEMPLO Nº 20	
TT 00:31:31,687 --> 00:31:34,485 − Solta-me, por favor! − <u>Abre a boca</u>. 00:31:34,567 --> 00:31:37,161 Abre mais, mãe!	**TO** Abre a boca ¡<u>Abre a boca, mais, mãe</u>!
EXEMPLO Nº 36	
TT 01:29:13,887 --> 01:29:16,162 As <u>saudades</u> que eu tinha!	**TO** ¡Cuántas <u>saudades!</u>

Do ponto de vista linguístico, a presença de algumas (poucas) palavras em português, o marcado sotaque brasileiro de Zeca e os nomes próprios das personagens (Zeca e Marilia) são os três elementos escolhidos pelo cineasta para revelar as origens brasileiras das duas personagens. A versão legendada para português europeu elimina as marcas linguísticas da versão original e opera como se o TO fosse uniforme e unilingue. Certamente, o recetor que ouve o diálogo original reconhece as palavras e o sotaque. O público português não perde o conteúdo, mas sim o efeito que produzem nos ouvidos espanhóis os termos e o sotaque de outrem. *Mãe*, *filho* e *saudade* são as três palavras fortes escolhidas, introduzidas nos diálogos originais para destacar a participação de outra cultura.

No mesmo filme, as marcas e as referências à cultura brasileira estendem-se até à música, pela voz de Ellen de Lima (§ 8.7)[270], e inclusive à pintura, quando a câmara mostra o quadro *Paisagem com Ponte* da pintora brasileira Tarsila do Amaral, que decora a casa da personagem principal, o doutor Ledgard.

Em *Los amantes pasajeros* (2013), o inglês é a terceira língua. Ouvimo-la em três momentos, todos eles correspondentes a cenas análogas, pelo que a sua funcionalidade coincide: são conversas entre um dos pilotos do avião e o controlador de tráfego aéreo da torre de controlo que, segundo as normas da profissão[271], decorrem sempre em inglês. Neste caso, a versão original não foi legendada. A conversa está repleta de tecnicismos e o espectador original percebe isso mesmo; nesse sentido o inglês contribui para dotar as cenas de verosimilhança. Em certa medida, é a mesma sensação que a legendagem portuguesa passa para o público: há uma série de termos, estranhos para qualquer pessoa que não esteja familiarizada com a profissão.

EXEMPLO Nº 2	
TT 00:03:53,047 --> 00:03:55,515 − Dois, verde. − Verificar ECAM.	**TO** Two green. Ecam status.

[270] Já em *Hable con ella* o cineasta contara com duas das grandes vozes da música do Brasil, Elis Regina em português e Caetano Veloso interpretando um tema em castelhano (§ 8.6).
[271] Sobre esta temática *cf.* http://www.publico.pt/sup-publica/jornal/o-mundo-alucinante--dos-controladores-aereos-19504200 Consultado em junho 26, 2016.

− Verificado. − Compensadores. − Zero, 30% a postos. − Verificação completa.	Checked. Trims 0 30% set. After start check list completed.
EXEMPLO Nº 80	
TT 01:12:02,367 --> 01:12:06,406 Alex, tu que és bissexual... (…) Que conversa ê essa agora, Benito? Pausa o ECAM. Certo. (…) Controlar velocidade. Velocidade controlada. Para mim, ê importante. (…) Continua com o ECAM. − Ligar válvula seletora? − Sim, abrir válvula. (…) Desligar bombas do lado intacto. (…) Não sei aonde queres chegar. Desligar oxigênio. Parar ECAM. (…) Parar ECAM.	**TO** Alex, tú que eres bisexual... (…) ¿A qué viene eso ahora, Benito? Alto Ecam Alto Ecam (…) Speed Managed. Speed Managed. ¡Para mí es importante! (…) Y continúa con el Ecam. ¿Selector Cross feed en on? Sí, abre la Cross feed. (…) Bombas lado no afectado en off. (…) No sé dónde quieres llegar. Oxygen crew supply en off. Alto Ecam. (…) Alto Ecam.
EXEMPLO Nº 81	
TT	**TO**

01:15:02,127 --> 01:15:05,005 Preparem-se para o impacto! Preparem-se para o impacto!	¿Preparados para el impacto? ¡Brace for impact! ¡ Brace for impact!

Em *Los abrazos rotos* (2009), o cineasta inclui três cenas em que as personagens usam o inglês.

a. Na primeira, Judit (Blanca Portillo), que interpreta o papel de diretora de produção, dirige-se a um grupo de colegas de profissão. É uma fala breve que no TO não é legendada. Por contra, o TC apresenta o texto inglês legendado em português. A audiência do TT tem mais informação do que o público original, mas não se perde informação significativa, uma vez que a conversa não tem nenhuma relevância para o desenvolvimento da ação.

FILME: *Abraços desfeitos*	
TT 00:23:34,876 --> 00:23:38,874 − O realizador quer Barcelona. − Acho que Alicante é melhor.	**TO** The director really wants Barcelona. I think Alicante it's a better option.

b. O segundo fragmento corresponde a uma cena longa, quase um minuto, que começa com uma conversa ao telefone de um dos donos dos apartamentos onde Lena (Penélope Cruz) e Harry Caine (Lluís Homar) se hospedam, em Lanzarote. A seguir, Lena conversa com eles em inglês para pedir emprego. Nesta ocasião, o TO é legendado em espanhol. Deste modo, os espectadores do TO e os do TC recebem a mesma informação, pelos mesmos canais. De facto, a tradução da interação é importante para a narrativa, porque revela a vontade do casal de ficar na ilha e mudar de vida.

EXEMPLO Nº 65	**FILME:** *Abraços desfeitos*
TT 01:21:18,563 --> 01:21:21,896 Certo. O homem da lixívia está aqui. Precisamos de lixívia? − Não? Ele diz coisas para a semana. − Olá!	**TO** − Ok. The man with the bleach is here. Do we need bleach? Ok. Over.

Desculpem a interrupção. Queria perguntar-vos se andam à procura de alguém para trabalhar aqui convosco. Bem, até nos dava jeito mais uma pessoa, sobretudo com a época alta mesmo à porta. − Não achas? − Tem experiência? Sim, trabalhei como secretária em Madrid. Sou praticamente bilingue. Ela podia começar a fazer as tardes e, depois, logo se via. Que bom! Desculpe. Estávamos a comentar que é igualzinha à rapariga do anúncio. Não, não sou eu.	−Hi, sorry to interrupt... I just wanted to ask if you have any possiblilities for work with you here. −Well, we could use the help, especially now that the high season is about to start. Have you got any experience? −Yes, I have worked as a secretary in Madrid. I am quite bilingual. −She could start working here in the afternoons... and then we could see. −¡Qué bien! −Excuse me, excuse me. We were just saying that the girl in the ad looks exactly like you. −No. It's not me.

c. A terceira situação corresponde a uma conversa em inglês entre Judit (Blanca Portillo) e os mesmos rececionistas dos apartamentos em Lanzarote. Como no exemplo anterior, o TO em inglês é legendado em espanhol. Os recetores finais ouvem o texto inglês e leem as legendas em português.

EXEMPLO Nº 69	
TT 01:31:29,168 --> 01:31:30,746 Bom dia. − Bom dia. − Bom dia.	 −Buenos días. Good morning. −Good morning. −Good morning.

Queria pagar a conta do Sr. Mateo Blanco. − Quem? − Mateo Blanco. Não temos nenhum hóspede com esse nome, pois não? − Não. − É o homem que teve o acidente. O Sr. Harry Caine? Sim, claro.	−I am here to pay the Mateo Blanco's bill, please. −Who? −Mateo Blanco. −We dont have anyone here registered by that name, right? −Its the man who had the accident. −You mean Harry Caine? −Yes... of course...

Por último, no mesmo filme, os protagonistas Lena (Penélope Cruz) e Harry Caine/ Mateo Blanco (Lluís Homar), no apartamento em Lanzarote, assistem ao filme italiano *Viaggio in Italia* (Rossellini, 1954). Os atores protagonistas, Ingrid Bergman e George Sanders, nas escavações vulcânicas do Vesúvio, observam, como já referimos, os restos de um casal a quem a morte surpreendeu enquanto dormia abraçado. O filme de Almodóvar deixa ouvir o som original da obra italiana e as legendas em espanhol estão incorporadas no filme exibido pela televisão. Esta cena é importante para argumento[272].

Curiosamente, na versão portuguesa é legendada a última frase proferida em italiano por Ingrid Bergman, mas fora do ecrã. Ao contrário do TO onde não é traduzida, uma vez que a câmara não mostra a imagem do filme que está a passar na televisão, apenas se ouve o diálogo enquanto a imagem foca Lena. As legendas do TC estão em itálico para indicar que traduzem as falas das personagens de um

[272] Sobre esta intertextualidade e a relevância desta cena, *cf.* § 8.2.1.
Para Sanderson (2011), a referência ao vulcão é relevante porque as personagens de Almodóvar estão numa ilha com paisagens semelhantes e, especialmente, pelo paralelismo das vidas e das relações, dado que como indica:

> "(…) la actriz Ingrid Bergman había abandonado a su marido tras su primera participación en una película de Rossellini, *Stromboli* (1950), para casarse con el director, causando un considerable revuelo en el Hollywood de la época. Por tanto, se incorpora una vinculación semántica añadida por la relación sentimental que mantienen Mateo y Lena, director y actriz, habiendo ella abandonado a Ernesto también tras el rodaje de su primera película juntos, *Chicas y maletas.*"

outro texto ouvido através de outro ecrã. É o cinema dentro do cinema, um recurso muito característico na obra do realizador manchego.

EXEMPLO Nº 98	
TT 01:20:00,986 --> 01:20:02,397 *O que foi?* *Parece uma perna.* *Um braço.* *Há mais duas pernas!* *Duas pessoas, exactamente* *como estavam no momento da morte*. *Um homem e uma mulher*. *Encontraram a morte juntos.* *− O que tem a Menina Joyce?* *− Não sei.* *Catherine, o que tens?* *O que te aconteceu?* *Alex, é demasiado para mim.* *Não aguento mais.*	**TO** ¿Qué es? Parece una pierna. ¡Un brazo! ¡Y otras dos piernas! Dos personas, tal y como eran en el momento de su muerte. Un hombre y una mujer. Encontraron la muerte juntos, unidos ¿Qué le pasa a la señorita Joyce? No lo sé Catherine ¿qué te ocurre?

Por último, em *Hable con ella* (2002), Katerina Bilova (Geraldine Chaplin), que interpreta o papel da professora de dança de Alicia (Leonor Waitling), ao visitá-la no hospital despede-se com uma frase afectuosa. O TC reproduz as palavras da professora, nesta ocasião para marcar os termos ingleses é usado o itálico.

EXEMPLO Nº 39	
TT 00:41:54,544 --> 00:41:57,058 Alicia, *my sweet potato*... Adeus, *my sweetness*.	**TO** Alícia, My sweet potato, Adiós, my sweetness….

A tabela seguinte resume as línguas estrangeiras usadas em cada um dos filmes do *corpus* almodovariano.

Filme	**Presença de outras línguas**
Todo sobre mi madre	catalão
Los abrazos rotos	inglês, italiano
La piel que habito	português (variante do Brasil), expressões em latim
Los amantes pasajeros	inglês, francês, expressões em latim
Hable con ella	francês, italiano, expressões em latim
Volver	francês, inglês

Tabela 23 - Resumo sobre a presença de outras línguas no *corpus*

O multilinguismo dos textos não só diz respeito ao uso de outras línguas em diálogos mais ou menos extensos, mas também aos empréstimos usados no *corpus* em espanhol que cumprem diversas funções e perseguem objetivos estilísticos, mas não constituem um obstáculo na compressão para o espectador monolingue (Delabastita & Grutman, 2005). Como iremos ver nas ocorrências selecionadas, o léxico e as expressões apelam para outras conotações culturais, estilísticas ou sociais, além do significado referencial.

> Because of such 'technical' translation problems – but also because it flies in the face of many perceived notions of language, culture and identity, to start with – linguistic diversity is usually at considerable risk of disappearing or having its subversive potential downplayed in translation. (Delabastita & Grutman, 2005, p. 28)

A maior parte dos exemplos podem ser caracterizados como transculturais, uma vez que, em geral, os estrangeirismos são de uso comum nas duas culturas e estão registados nos dicionários[273].

[273] Neste ponto, a consulta no dicionário foi realizada em linha. No Diccionario de la Real Academia Española (http://dle.rae.es/) e na Infopédia - Dicionários Porto Editora - (http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/). Salvaguardando, em caso de dúvida, de necessidade de obter mais informação ou confirmação, a consulta no Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa.

O *corpus* regista:

1. Expressões em latim: *vox populi* (Ex. nº 45, *Hable con ella*), *mea culpa* (Ex. nº 21, Los *amantes pasajeros***),** que se repetem no TC. Apenas há uma expressão que se omite na legendagem: *sine die (*Ex. nº 2, *La piel que habito*), provavelmente devido à limitação de espaço, mas a supressão não afeta o sentido.
2. Léxico em italiano: os termos *paparazzi* (Ex. nº 72, *Hable con ella*) e *nonno* (Ex. nº 57, *Los abrazos rotos)* repetem-se no TC, em itálico. Sem dúvida, o primeiro é mais popular e mais reconhecível, o segundo não é relevante. O substantivo *paparazzi* encontra-se registado na Infopédia e no DRAE, como voz italiana.
3. Léxico e expressões de origem francesa:
    a. A expressão *vis-à-vis* (Ex. nº 73, *Hable con ella*) legendado como vis-a-vis. (*sic*.). Embora neste caso a tradução funcione no contexto, o significado atribuído nos dicionários de ambas as línguas não é bem o mesmo. Em espanhol é um termo especializado referido a visitas íntimas dentro da prisão entre duas pessoas, sem a assistência do guarda. No TC a expressão repetida coloca dúvidas, visto que o dicionário português descreve a expressão como advérbio ou preposição, no sentido de 'frente a frente', sem transportar a ideia de visita íntima na prisão.
    b. O galicismo espanhol *bufé* é transposto para português como *buffet* (Ex. nº 35, *Volver*). Os respetivos dicionários definem os termos como sendo uma refeição em que as pessoas se servem. Em português também existe a opção de usar a forma adaptada 'bufete'.
    c. O vocábulo *vintage* também é vertido com a técnica da repetição (Ex. nº 42, Los *amantes pasajeros*). No TO refere-se à moda de recuperar estilos e peças de roupa de épocas anteriores (*retro*). Em português é usado nesta aceção. Porém, tanto a Infopédia como o Dicionário da Academia fornecem exclusivamente o significado referido ao vinho do Porto Vintage, um vinho de uma colheita de reconhecida qualidade.

d. A técnica da repetição é usada na expressão francesa *Je suis désolé* (Ex. nº 18, *Los amantes pasajeros*). Estilismo colorido, equivalente a lamento ou sinto muito.

4. O léxico em inglês (estrangeirismos ou neologismos) é o mais abundante, dado que é também o mais usado no quotidiano:
   a. A repetição é a técnica mais socorrida nos seguintes contextos: *hippie* (Ex. nº 12, *Volver*); *love* (Ex. nº 28, *Los abrazos rotos*); *gay* (Ex. nº 85, *Los abrazos rotos*). O primeiro e o terceiro casos estão documentados nos dicionários das duas línguas e respondem a vocábulos incorporados ao uso linguístico padrão das duas culturas. O segundo, mesmo sem fazer parte do uso padrão, o seu significado é perfeitamente identificável pelos recetores do TO e do TC, embora não é recolhido nos dicionários consultados.
   b. Contrariando a tendência generalizada da opção pela repetição, o tradutor opta pela tradução oficial do termo inglês *freezer*> arca usado no TO por uma personagem por sotaque espanhol da América Latina (Ex. nº 34, *Volver*). O termo inglês não figura nos dicionários e a opção apresentada é a esperada em português. O original, possivelmente, é reflexo da influência do inglês em alguns países de América Latina.

      Novamente, ainda que pareça contrariar a propensão do português para utilizar anglicismos, *making-of* assume no texto de chegada o termo que oficialmente o traduz: documentário (Ex. nº 89, *Los abrazos rotos*). A expressão, usada em ambas línguas para designar o processo de rodagem de um filme, não se encontra registada nos dicionários de uso.

      Por último, o termo *sparring* (Ex. nº 40, *Los abrazos rotos*) que a versão eletrónica do DRAE define como a pessoa com a qual treina um pugilista para preparar um combate, é traduzido pelo substantivo colaborador.

O léxico dos filmes é reflexo da realidade, o mesmo sucede com a presença de outras línguas. No *corpus*, no que se refere ao predomínio do inglês − língua com estatuto de língua franca, língua do poder económico, político e social, difundida tanto na cultura de massas quanto na de elites − o português e o espanhol mostram uma apropriação similar do vocabulário de termos estrangeiros usado pelas personagens.

As ocorrências relatadas evidenciam alguma disparidade quanto à relevância da presença de outras línguas e a sua função no TO, quanto às conotações sociolinguísticas e socioculturais em cada caso, e quanto ao tratamento recebido no TC. Estes fatores, junto às indicações sobre prioridades e restrições apontadas na encomenda de tradução e o grau de (re)conhecimento da terceira língua por parte dos destinatários do TT, orientam o tradutor nas decisões a tomar com relação àquilo que deverá ser legendado e ao modo de o fazer. Isso porque a transposição para a legendagem de falas noutras línguas pode acarretar perdas na caracterização de personagens ou situações, além de que, se no TO o mesmo fragmento não estiver traduzido, o recetor do TC obtém logo informação vedada ao recetor original.

Todas as condicionantes terão de ser avaliadas. Certo é que no *corpus* não nos deparamos com fragmentos de línguas mais inusuais, que envolveriam outras dificuldades como o conhecimento da terceira língua por parte do tradutor ou procura de um segundo tradutor.

> Today, films whose stories travel or take place in multilingual environments tend to be more realistic in their use of language. Generally speaking, dialogue exchanges in a second – or third – language, which are merely part of the setting and have no narrative function, and which the audience will understand because of the context in which they occur, do not need to be subtitled. (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 59)

Sucintamente, retomamos os pontos principais expostos sobre as manifestações de terceiras línguas no *corpus* analisado.

- Os fragmentos em terceiras línguas são sempre legendados, mas a legenda não marca o facto de ser uma tradução de uma outra língua. Talvez o recurso ao itálico ou às aspas seria suficiente para assinalar a distinção e atingir o efeito estilístico pretendido, mas esta prática não é habitual na legendagem

para português. Por outro lado, não podemos menosprezar o facto de que tanto as aspas como o recurso ao itálico ocupam mais espaço nas legendas.

- O espectador português escuta o som original que lhe permite ter acesso ao conteúdo do TO. Porém, ao estar atento às legendas, pode perder o efeito que a presença de outras línguas consegue ter na audiência original.
- Em geral, através da técnica da repetição, permanece a língua estrangeira quando se trata de palavras ou expressões isoladas que o legendador grafa em itálico, mas não quando são interlocuções mais extensas.
- Nem todos os diálogos produzidos numa língua diferente são traduzidos no TO. Os cineastas escolhem legendar ou não os fragmentos plurilingues, em função da importância dos diálogos para a história que estão a contar (De Higes, 2014).
- Nas versões originais do *corpus* recuperamos dois exemplos em que os diálogos em inglês são legendados em espanhol (*cf.* exemplos 65 e 69 em *Los abrazos rotos*).
- As personagens que falam uma outra língua sublinham a sua diferença. O realizador opta por esta maneira de informar sobre a origem ou a localização das personagens. O mesmo acontece quando ouvimos no TO o uso do catalão ou do português que, em absoluto, obstaculizam a compreensão do texto, seja por parte do recetor original, seja por parte do público que recebe a tradução.
- A dificuldade em transpor este modo de caracterização pode dar lugar a uma falsa homogeneidade, através da neutralização dialectal e linguística.
- Visto existir coerência em não marcar no TC a presença de outras línguas no TO, a norma ou tendência observada no português será essa. Assim, observamos uma clara tendência para a naturalização do TO, o que implica o monolinguismo.

8.5.1 A tradução do multilinguismo noutras investigações

A maior parte dos trabalhos referenciados sobre a tradução da obra do realizador para outras línguas (*cf.* a relação de trabalhos em § 5.1 e a Tabela 1) não aborda a questão do multilinguismo ou, mais modestamente, do tratamento da

tradução de breves incursões de outras línguas ou elementos linguísticos dispersos. Não obstante problematizem aspetos sobre a tradução da variação linguística, diatópica, diastrática e diafásica, seja no uso ou nos usuários (Amido, 2005; Sørensen & Bander, 2010; Roussou, 2005; Santamaría Ciordia, 2012).

A nossa análise indica que a obra de Almodóvar retrata, embora timidamente, uma sociedade plurilingue ou não completamente monolingue. Quanto aos outros estudos, apenas em dois são comentadas as breves intervenções em catalão. Terrón (2015, p. 97) trata conjuntamente a variação diatópica ou espacial referida aos sotaques e a presença da língua catalã em *Todo sobre mi madre*. Apesar do papel irrelevante que atribui às intervenções nesta língua, admite que a omissão no TC provoca perda na caracterização das personagens. Curiosamente, mostra que as ocorrências nesta língua são suprimidas em francês, apesar do catalão ser, em teoria, uma língua mais próxima para o público francês. Por contra, é conservada na legendagem para a audiência inglesa, com quem tem menos proximidade linguística. Terrón (2015, p. 97) argumenta que o facto de permanecer para o público inglês "(…) podría suponer una dificultad añadida al procesado y transmisión de la información por parte del espectador anglosajón al que podemos suponer totalmente ajeno a esta lengua (o al menos más ajeno que los espectadores francófonos) por razones meramente geográficas y culturales (…).".

Por seu turno, Matarranz & Soliño (2011, p. 250-251) mencionam como a diversidade linguística do Estado español, refletida em *Todo sobre mi madre* nas breves intervenções em catalão, permanece na dobragem para inglês americano, ao passo que é excluída na dobragem para alemão.

Na dobragem para alemão de *Volver*, Amido (2015) nota a perda da caracterização quanto ao registo das personagens; ainda assim, não considera útil a procura de um sotaque marcado em alemão em substituição do manchego, uma vez que o matiz cultural desapareceria na mesma. Contrariamente, Sørensen & Bander (2010), para a fita *Volver,* indicam que, por vezes, o idioleto dominicano da personagem de Regina (María Isabel Díaz) é transposto na legendagem dinamarquesa. Por contra, o dialeto manchego não é transferido.

Pessoalmente temos bastantes dúvidas quanto aos resultados obtidos na tentativa de transposição de um dialeto geográfico de uma língua/cultura para outra.

Principalmente quando os dialetos geográficos se combinam com variações sociais e de registo.

Roussou (2005) menciona a padronização dos elementos dialetais. Extraímos a sua observação com relação à ocorrência do empréstimo francês da expressão *vis-à-vis* que, na versão grega do filme *Habla con ella*, é reproduzida em francês com caracteres latinos, apesar de existir em grego e de habitualmente ser escrita com caracteres gregos. A autora explica esta situação como um eco do conhecimento e do uso de ambos os alfabetos em Chipre e na Grécia e relaciona o facto com um reflexo da integração na realidade europeia.

Da mesma forma, Santamaría Ciordia (2012) observa o valor da caracterização das personagens por meio da variação linguística de uso e de usuário e a dificuldade enfrentada pelo tradutor na resolução da questão.

8.6 A tradução das músicas

> Almodóvar es un melómano empedernido y ha sabido dar en sus películas un protagonismo a un formato musical que pese a su popularidad e inmediatez no ha gozado en el cine del prestigio necesario: la canción.
> (Yebra, 2007, p. 681)

Os textos audiovisuais são um constructo semiótico de carácter híbrido, do ponto de vista textual e de género, do ponto de vista da variedade de conteúdos e, sobretudo, atendendo aos diferentes códigos de significação que operam na produção de sentido, em sincronia (Chaume, 2003, 2004). Um filme não é um texto unívoco e plano, dado que

> se compone de una serie de signos codificados y articulados según unas reglas sintácticas. Su tipología, su modo de organización y el significado que todo ello comporta, dan como resultado en un entramado semántico que el espectador deconstruye para interpretar el sentido del texto. (Chaume 2004, p. 19)

Chaume (2004) assume a proposta de Carmona (1996) a propósito da existência de quatro macrocódigos que interagem nos textos audiovisuais: os tecnológicos, os visuais, os sintáticos ou de montagem e os sonoros. Dentro dos

códigos sonoros, são especialmente interessantes para o tradutor o linguístico, o paralinguístico, o de colocação do som, o musical e o código dos efeitos especiais.

A perspetiva com que é encarada a tradução da música nos filmes varia consoante o tipo do texto. É diferente num filme do género musical, onde naturalmente todas as músicas serão traduzidas, ou noutro onde apenas são intercaladas algumas canções. Como ponto de partida, para evitar que o espectador se desconcentre, o critério de uniformidade e homogeneidade ao longo do filme deve prevalecer (Bartoll, 2012; Díaz-Cintas, 2003). Tradicionalmente, é consensual a opção por traduzir as letras das músicas sempre que estas "have a bearing on the story or throw light on the content of the film" (Ivarsson & Carroll, 1998, p. 120). Contudo, a ideia reiterada sobre o peso argumental das canções não é pacífica, uma vez que a sua relevância acaba por ser decidida pelo iniciador da tradução ou o pelo tradutor, mas é condicionada pela encomenda de tradução, ou ao facto de o guião de pós-produção conter ou não as letras dos temas interpretados. À partida, as obras de Almodóvar não deveriam apresentar dúvidas quanto ao destaque das músicas nos seus filmes, atendendo às suas palavras na entrevista a Frédéric Strauss (1995): "La música la elijo directamente con el corazón. Pongo estas canciones porque me gustan y también porque hablan de los personajes, están destiladas o filtradas por las necesidades de las películas." (p. 126), pelo que pode deduzir-se que nunca são gratuitas.

Alguns dos temas ouvidos nos filmes eram previamente conhecidos do público espanhol, pois pertencem ao repertório musical popular. Sendo assim, é provável que determinadas músicas, que fazem parte da bagagem musical dos recetores da CO, evoquem emoções que dificilmente se irão reproduzir no público da CC, o que não invalida a importância da tradução das letras das canções, pois comportam informação.

Em relação à diversidade de funções da música nos filmes, Igareda (2012, pp. 238-239) resume, na seguinte listagem, os contributos de outros autores:

- to create a broad level of structural and stylistic unity, or musical "concept";
- to create a sense of period, location, or cultural background;
- to provoke a sense of epic grandeur;
- to accompany and support action, such as providing a musical emphasis to sound effects;

- to provide pacing, both in individual scenes and on a broader structural level;
- to underscore dialogue;
- to link scenes;
- to emphasise or highlight movement, mood or humour;
- to de-emphasise or contrast visual movement, mood or humour;
- to show changes in moods and feelings, and accumulate emotional states;
- to pre-empt the mood of an upcoming scene;
- to play the thoughts of characters, rather than the actions;
- to play an additional character, such as a ghost, or something imagined;
- to provide a subtext: to inform the audience of events or circumstances of which the movie characters are unaware;
- to flesh out the aural environment, contributing to a sense of spatial reality (diegetic music only);
- to provide another level of rhythm to the rhythm of the editors cut;
- and to follow the movement of the camera.

Do ponto de vista da TAV, há algumas considerações a ponderar na abordagem desta problemática. Em primeiro lugar, a prioridade dos diálogos ou de outras vozes provenientes de discursos, programas de televisão, etc. sobre as canções. Em segundo lugar, as convenções ortotipográficas que estabelecem o uso do itálico para distinguir as legendas das músicas do resto do texto (Bartoll, 2012; Ivarsson & Carroll, 1998, Chaume, 2004). Em Portugal, esta convenção coexiste com a de alinhar o texto à esquerda e usar o mesmo tipo de letra que nas restantes legendas. Por outro lado, em comparação com as legendas dos diálogos, é permitida uma maior flexibilidade no tempo em que se introduz cada legenda para acompanhar o ritmo e o *tempo* das letras. Assim, por vezes, as legendas permanecem no ecrã durante mais tempo do habitual para respeitar a sincronia; outras vezes, a estrutura da música pode exigir a alteração da sintaxe das legendas, para não disponibilizar a informação demasiado cedo (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 127).

Algumas empresas de tradução aplicam o que chamam de convenções da poesia, de modo que cada linha começa com letra maiúscula e não são colocados sinais de pontuação (Díaz-Cintas & Remael, 2007). A fim de facilitar a leitura, os mesmos autores recomendam usar as regras de pontuação utilizadas no resto das legendas. Concordamos absolutamente com esta apreciação, uma vez que o público está habituado a ler legendas seguindo as regras de pontuação e, se forem

suprimidas, podem causar sem sentidos, ambiguidades ou outros problemas que interfiram na compreensão.

As canções legendadas no *corpus* seguem esta norma, conservam os sinais de pontuação e procuram uma sincronização, tão próxima quanto possível, entre aquilo que se ouve e aquilo que se lê. Todavia, ocasionalmente, a necessidade de reajustes no nível sintático e semântico alteram esta tendência.

Quando as músicas são numa língua diferente à dos diálogos é habitual que não se legendem (Díaz-Cintas, 2003). No *corpus*, vemos esta situação em três momentos:

1. Em *Todo sobre mi madre* (1999), na interpretação do senegalês Ismaël Lô da canção *Tajabone* − cantada em wolof, a língua oficial do Senegal − que ambienta a chegada a Barcelona de Manuela (Cecilia Roth). A imagem acompanha a sua vinda num comboio que, ao atravessar um túnel permite deixar o passado para atrás. Em simultâneo, a voz de Ismaël Lô envolve a imagem noturna da cidade, na Zona (*Campo*) onde os transexuais se prostituem e Manuela procura Agrado. *Tajabone* fala da festa da celebração do fim do Ramadão, onde as pessoas trocam comida, os rapazes vestem-se de raparigas e vice-versa. O som e o ritmo pausado e melancólico transferem o tom ao momento do filme. Esta passagem cumpre a função que Carmona (1996) atribui a algumas canções: indicar a separação ou a continuidade entre sequências, contribuindo para dar coesão e segmentar o texto, como se de um sinal de pontuação se tratasse.
2. Em *Los amantes pasajeros* (2013), numa cena, em tom de comédia, em que os assistentes de bordo executam uma coreografia com a canção *I'm So Excited,* interpretada pelo grupo The Pointer Sisters. Esta poderia ser considerada uma das circunstâncias em que a tradução é prescindível, mas isto não retira centralidade à música, que vem reforçada pelo facto de o filme ter sido comercializado em inglês com o título de *I'm So Excited.*
3. A terceira ocorrência pertence a *La* m*ala educación* (2004). O tema italiano, *Cuore Matto,* interpretado por Little Toni, ouve-se no rádio do carro numa cena entre os dos dois velhos amigos, Juan (Gael García Bernal) e Enrique Goded (Fele Martínez). Como Juan não reconhece esta música

importante do passado entre Enrique e Ignacio, Enrique começa a suspeitar da falsa identidade do amigo. A presença da música é importante, mas não tanto o significado da letra[274]. Quiçá por este motivo não é traduzida. Além disso, no início sobrepõe-se a conversa entre os dois personagens e a música, mas depois ouve-se apenas a canção.

Desconhecemos o motivo pelo que não foram traduzidas as letras de três canções. Observamos falta de homogeneidade nas soluções de tradução das músicas cantadas na língua original do filme, ouvidas isoladamente e sem sobreposição com os diálogos. São os seguintes casos:

1. A voz sussurrante de Caetano Veloso[275] numa contida interpretação da canção mexicana *Cucurrucucú paloma* de Tomás Méndez Sosa, num emotivo momento em *Hable con ella* (2002). Numa cena ambientada num meio requintado e poético, a música acompanha uma conversa entre a toureira e Marco, em que paira o possível começo de uma relação. Poderiam existir, portanto, fundamentos a favor da sua tradução. Por contra, pode argumentar-se que o ritmo pausado da interpretação não é um grande impedimento para que o público-alvo acompanhe a letra.
2. A singela interpretação da voz acompanhada ao piano do tema *Se me hizo fácil*, da maiorquina Concha Buika, em *La piel que habito* (2011). Trata-se de uma adaptação de uma rancheira, uma canção de amor, desamor e esquecimento, tão típicas do gosto melodramático do realizador. A cena decorre num ambiente festivo, durante a celebração de um casamento ao que assistem o Dr. Legard (Antonio Banderas) e a filha Norma (Blanca Suárez). A interpretação precede a dramática cena da violação de Norma, que representará um ponto de viragem na vida das duas personagens e do enredo do filme.

[274] A letra da música fala sobre o coração loco que ainda ama e perdoa.
[275] A voz do músico brasileiro une-se às vozes de outras colaborações vindas da América do Sul, como Chavela Vargas, Carlos Gardel ou Elis Regina. Disseminados pela filmografia ouvem-se rancheiras, *boleros, merengues* e *mambos*.

3. No mesmo filme, *La piel que habito* (2011), nas vozes alternadas de Concha Buika e Norma (Ana Mena) escuta-se, em espanhol e português, respetivamente, o tema *Pelo amor de amar / Necesito amor*, resgatado do repertório da brasileira Ellen de Lima. As duas vezes em que o tema se ouve no filme coincidem com momentos de forte intensidade dramática e argumental. A primeira vez que se ouve precipita a morte da mãe de Norma; a segunda, a violação. A língua portuguesa original legitima a não tradução.

Possivelmente outros critérios poderão ser tidos em conta nestas circunstâncias. Díaz-Cintas (2003) cita Ivarsson (1992) que, em contextos semelhantes, aduz exigências de produtores e distribuidores.

Do nosso ponto de vista, a relativa facilidade de compreensão dos portugueses não deveria ser interpretada como justificação para não tradução. Julgamos que as músicas em espanhol ou noutra língua estrangeira deveriam ser legendadas, sempre que existam as condições para tal.

Finalmente, há três temas sem traduzir para os quais deduzimos outras justificações:

1. Em *Hable con ella* (2002), Elis Regina interpreta *Por toda a minha vida*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A música acompanha a atuação da toureira. Enquanto soa ouvimos uma conversa que explicita que a corrida é dedicada ao antigo amor da toureira, o *Niño de Valencia*. Uma história de amor não esquecida. A música é cantada em português, pelo que, neste caso, a legendagem é desnecessária.
2. A primeira cena de obra *Volver* (2006) decorre no cemitério. Umas mulheres conversam enquanto ouvimos *Las espigadoras*, interpretada por Conchita Penadés, que faz parte da zarzuela[276] *La rosa del azafrán*. Há uma rápida sobreposição dos diálogos das personagens com a música que enceta o filme e a não tradução em nada afeta a compreensão da cena ou do filme.

[276] A *zarzuela* é um gênero lírico-dramático espanhol em que alternam cenas faladas e outras cantadas, para além de danças.

3. O *cantaor* de flamenco Miguel Poveda interpreta o tema musical *A ciegas,* em *Los abrazos rotos* (2009). A música não é legendada, pois coincide com a indicação dos créditos.

Almodóvar autodefine-se como um melómano e o seu cinema corrobora-o. Esta ideia, reiterada na bibliografia sobre o realizador, leva-nos a observar o tratamento das canções na tradução. Ao abordar este campo, interessa confirmar se existe uma norma no tratamento das músicas dos filmes selecionados. Importa dizer que apenas mencionaremos as canções interpretadas nos filmes cuja letra seja suscetível de ser traduzida, não aludiremos às músicas sem letra, que normalmente são concebidas para fazer parte da banda sonora dos filmes. No caso de Almodóvar, todos os títulos, a partir de *Todo sobre mi madre,* são acompanhados de uma bada sonora original composta por Alberto Iglesias.

A música de um filme está em harmonia com a imagem e os diálogos, não é um elemento gratuito. A finalidade é provocar emoções, antecipar cenas, conferir um sabor global à fita e às situações concretas que acompanha.

São catorze os temas musicais destacados no *corpus*, dos quais apenas quatro se legendam. Todos se localizam em momentos comovedores, alimentando a carga dramática do filme. Sobre os legendados, a seguir, tecemos algumas considerações:

1. Em *La mala educación*, o travesti Zahara (Gael García Bernal) canta em *playback* um tema popular, *Quizás, quizás, quizás,* interpretado pela voz de Sara Montiel. Zahara (Ignacio) descobre entre o público Enrique, um antigo amor. Na versão legendada, o ritmo e a rima são conservados. Uma vez que as línguas assim o permitem, é feita uma tradução muito literal e próxima do TO, o que favorece a sincronização das vozes com as legendas, que permanecem no ecrã o tempo suficiente para serem lidas.

Quizás, quizás, quizás

Siempre que te pregunto que cuándo, cómo y dónde, tú siempre me respondes: Quizás, quizás, quizás. Ya sí pasan los días. Y yo desesperando. Y tú, tú contestando: Quizás, quizás, quizás.	00:10:12,300 --> 00:10:14,200 − Sempre − Que te pergunto − Quando − Como e onde − Tu respondes-me sempre − Quiçá − Quiçá − Quiçá − E assim se passam − Os dias − E eu − Desesperando − E tu − E tu Respondendo − Quiçá − Quiçá − Quiçá

2. Em *Volver*, a protagonista, canta em *playback* o tema *Volver*. Trata-se de uma versão, *por bulerías*[277], de um conhecido tango de Carlos Gardel interpretado por Estrella Morente. A música surge no decurso de uma festa organizada para celebrar o fim dos trabalhos de filmagem de um grupo que contratara os serviços do restaurante de Raimunda (Penélope Cruz). Esta ouve os acordes de uma canção que a mãe lhe ensinara sendo miúda, e canta para o grupo e para a filha, que nunca a ouvira cantar. Deste modo, os fios narrativos do passado e do presente convergem. A mãe, Irene (Carmen Maura), escuta escondida a música. A partir desse momento passam a ser abordados novos aspetos sobre o passado das personagens. Em consequência, na medida em que os textos musicais acompanham

[277] Uma das variedades tradicionais do *cante flamenco* que se acompanha por palmas.

argumentalmente o texto fílmico, estes podem ser considerados como metatextos.

Neste caso, estamos perante uma tradução bastante literal. A intercompreensão e a proximidade linguística explicam a solução adotada. Assim, o espectador vai se sentir mais confortável e vai poder concentrar-se na narrativa, ao não encontrar na tradução elementos que possam distraí-lo. As legendas respeitam o ritmo e preservam algumas das rimas do tema original.

Volver

	01:03:50,648 --> 01:03:53,765
Tengo miedo del encuentro	− Tenho medo do encontro
Con el pasado que vuelve	− Com o passado
A enfrentarse con mi vida	Que volta
Tengo miedo de la noche	− Para confrontar a minha vida
que, poblada de recuerdos,	− Tenho medo da noite
encadena mi soñar.	− Que, povoada de recordações,
Pero el viajero que huye	− Encadeia o meu sonhar
tarde o temprano detiene su andar.	− Mas o fugaz viajante
Y aunque el olvido,	− Mais tarde ou mais cedo
que todo lo destruye,	Detém o seu andar
haya matado mi vieja ilusión,	− E apesar do esquecimento
guardo escondida	Que tudo destrói
una esperanza humilde	−Ter morto a minha velha ilusão
que es toda la fortuna	− Ainda guardo cá dentro
de mi corazón.	Uma humilde esperança
Volver	− Que é toda a fortuna
con la frente marchita,	Do meu coração
las nieves del tiempo	− Voltar
platearon mi sien.	− Com o rosto sulcado
Sentir	As neves do tempo
que es un soplo la vida,	− Pratearam as minhas fontes
que veinte años no es nada,	Sentir
que febril la mirada,	− Que a vida é um instante
errante en las sombras	− Que vinte anos não são nada
te busca y te nombra.	− Que o olhar febril
Vivir	Errante nas sombras
con el alma aferrada	− Te procura e te nomeia
a un dulce recuerdo	Viver
que lloro otra vez.	− Com a alma apegada

	A uma doce recordação − Pela qual choro outra vez

3. Em *La mala educación*, Ignacio interpreta em *playback* o tema *Moon river*, de Henry Mancini e Johnny Mercer. A pureza da voz infantil de *Pedro José Sánchez* acompanha uma cena perturbadora em que os alunos com melhores notas do colégio são premiados com um dia no campo na companhia do padre Manolo, o professor de literatura. A imagem mostra Ignacio, em criança, a interpretar o tema para o padre. No fim, foge a correr, perante o assédio do padre Manolo. A tradução segue de perto o original e introduz algumas alterações sintáticas para manter o ritmo.

Moon River

	00:26:47,800 --> 00:26:52,600
Moon River,	− Moon River
no te olvidaré.	− Nunca te esquecerei
Yo no me dejaré llevar	− Não mais
por el agua,	− Me deixarei levar
agua turbia	− Por essa
del río y de la luna	− Água
que suena al pasar.	− Água
Río y luna,	− Turva
dime dónde está,	− Do rio
mi Dios, el bien y el mal,	E da lua
decid.	− Que soa ao passar
Yo quiero saber	− Rio e lua
qué se esconde	− Digam-me onde está
en la oscuridad	− O meu Deus
y tú lo encontrarás.	− O Bem e o Mal
	− Digam-me
	− Eu quero
	− Saber
	− O que se esconde
	− Na obscuridade
	− E tu hás-de encontrá-lo

4. Na mesma obra, *La mada educación*, numa cena no refeitório diante de todos os padres, Ignacio (Nacho Pérez) interpreta uma versão do tema preferido do padre Manolo, *Torna a surriento* (agora intitulada *Jardineiro*), para comemorar o aniversário do padre. A importância deste momento na trama é indiscutível, dado que nas entrelinhas da canção é possível entender a relação das duas personagens. A emotividade da letra articula-se com a perversidade do desejo expresso no olhar do aniversariante. O padre Manolo é o autor da nova letra da canção, que ao ouvir a voz do jovem rapaz se mostra vivamente emocionado. A tradução conserva o tom.

Jardinero

	00:34:58,700--> 00:35:03,200
Jardinero, jardinero.	− Jardineiro
Noche y día entre tus flores,	− Noite e dia
encendiendo sus colores	Entre as tuas flores
con la llama de tu amor.	− Incendiando as suas cores
Vas poniendo en cada cáliz	− Com a chama
la sonrisa de tu anhelo,	Do teu amor
con los ojos en el cielo	− Vais pondo em cada cálice
donde tienes tu ilusión.	− O sorriso do teu desejo
Y tus flores, jardinero,	− De olhos postos no céu
de corolas encendidas	− Onde tens
que al unirse agradecidas	As tuas ilusões
te embalsaman con su olor.	− E as tuas flores
Sigue tu labor	Jardineiro
cultivando las flores	− De corolas incendiadas
que a tus amores	− Que ao unir-se
confió el Señor.	Agradecidas
	− Te embalsamam
	Com seu odor
	− Continua o teu labor
	− Cultivando as flores
	− Que ao teu amor
	− Confiou
	O Senhor

As canções fazem parte do código musical do texto audiovisual, junto à banda sonora. Se bem que mostremos algumas disparidades no tratamento da

legendagem nos distintos textos, na maior parte dos temas traduzidos existem uma série de pontos comuns que vão ao encontro das reflexões de Chaume (2004, p. 203) sobre este aspeto:

> La subtitulación de canciones debe respetar ciertos ritmos musicales del original, de modo que se haga coincidir el subtítulo con los versos pronunciados en cada momento, y de manera que se respeten también las pausas musicales de cada canción. Sin embargo, no se exige en ningún caso la rima del texto origen, ni los ritmos de intensidad, cantidad y tono que pudiera presentar el texto origen, es decir, se requiere simplemente una traducción del sentido (…) a no ser que el traductor posea también una buena formación en traducción literaria y quiera recrearse dando rienda suelta a su creatividad.

Da ótica da distinção entre a música expressiva − quando a banda sonora exprime um sentimento ou um estado emocional − e a música estrutural − quando não exprime nada, e simplesmente está como música de fundo − (Olarte, 2002), os temas escolhidos pelo realizador no *corpus* integrariam o primeiro tipo. Não obstante, esta distinção pode ser entendida apenas como uma questão de grau.

A música nos filmes tem o poder de despertar para outras leituras relacionadas com perspetivas e interpretações sociológicas ou históricas das obras em que se inserem. Rox (2008) refere que a música *Tajabone* (*cf. supra*), além da relevância temática e diegética, "(…) provides meaning for the development of the action: "Tajabone" is a song for a Muslim celebration about the love of children; so it fits perfectly in a film about motherhood" (Allinson, 2001: 198; cit. por Rox, 2008, p. 118). A ideia de continuidade, refletida na imagem da viagem de comboio que leva a protagonista até Barcelona, " (…) introduces a significant African cultural referent that complements Almodóvar's cinematic vision of Barcelona as a global city" (Amago, 2007, p. 14; cit. por Rox, 2008, p. 118). A autora relaciona ainda esta ideia com o afluxo de emigração na mesma cidade.

Por fim, na Tabela 24 listamos as canções do *corpus* e esquematizamos o tratamento de cada uma delas, indicando se foram ou não traduzidas. Dos 14 temas apenas 4 são legendados (28,5%).

Filme	Música/ voz	Tradução
Todo sobre mi madre	*Tajabone* − Ismaël Lô	Não
Hable con ella	*Por toda a minha vida* – Elis Regina	Não
	Cucurrucucú paloma − Caetano Veloso	Não
La mala educación	*Moon river* − Pedro José Sánchez	Sim
	Torna a surriento (Jardinero)	Sim
	Maniquí parisien − Sara Montiel	Não
	Quizás, quizás, quizás − Sara Montiel	Sim
	Cuore Matto − Little Toni	Não
Volver	*Las espigadoras*	Não
	Volver – Estrella Morente	Sim
Los abrazos rotos	*A ciegas* – Miguel Poveda	Não
La piel que habito	*Se me hizo fácil* − Buika	Não
	Pelo amor de amar/Necesito amor – Buika*;* Norma	Não
Los amantes pasajeros	*I'm So Excited* − The Pointer Sisters	Não

Tabela 24 – A tradução dos temas musicais

8.6.1 A tradução das músicas noutras investigações

São poucos os autores que referem o problema das traduções das letras dos temas musicais. Roussou (2005), na transposição para grego das músicas de *Carne trémula, Todo sobre mi madre e Hable con ella* são, indica que são traduzidos três dos quatro temas, admitindo que, com um *corpus* tão reduzido, não é possível definir uma norma. Mas o que nos parece mais interessante é o destaque para a necessidade de critérios objetivos que ajudem a discernir se uma música tem ou não relação direta com a trama do filme. Isto porque cada recetor, de acordo com a sua experiência, sensibilidade, gosto ou conhecimentos, pode fazer a sua interpretação particular, especialmente quando as peças são populares e, por tanto, de conhecimento geral na cultura de origem. Os fatores externos, relacionados com a

encomenda de tradução e a documentação que o tradutor recebe, têm também um peso considerável. Moreno (2005, p. 116) refere que os guiões de pós-produção consultados, facultados pela produtora *El Deseo*, não contêm as letras. Nas dobragens para francês, alemão e inglês, a norma é a não tradução; quando se trata de legendar, os TC apresentam as traduções de temas com função diegética, sendo habitualmente muito literais. Vemos que as culturas francesa, inglesa e alemã, coincidem com a portuguesa na tendência para um TC próximo ao TO, proximidade procurada pela literalidade.

Sørensen & Bander (2010) explicam a não tradução do tema *Las espigadoras*, em *Volver*, pela sobreposição com os créditos e os diálogos iniciais do filme, uma vez que consideram a música relevante, pois exprime o sentimento de comunidade das mulheres da terra, bem como a ideia da dureza da tarefa de cuidar do cemitério. O tema *Volver* é traduzido, o tradutor opta por conservar o conteúdo semântico, em detrimento do ritmo e a rima, ainda que por vezes se percam matizes. As possíveis conotações e a poeticidade do tema podem resultar mais difíceis de atingir, relativamente à tradução portuguesa, quando as línguas e as culturas são mais afastadas.

Santamaría Ciordia (2012) recolhe um total de 26 músicas em 12 filmes, das quais 12 são traduzidas. Valora, individualmente, se se trata de uma perda mais ou menos significativa. Indica também que na legendagem para polaco nunca se traduzem as músicas secundárias, sem assinalar os critérios que levam a tal consideração.

Com frequência, os ensaios sobre a obra de Almodóvar, fora da perspetiva da tradução, realçam o papel da música na sua filmografia. Em geral, todas as músicas têm uma razão de ser, não sendo incorporadas gratuitamente. Do ponto de vista da tradução, a relevância diegética da mensagem transmitida nas letras e a literalidade das traduções são, em síntese, os aspetos que se destacam no *corpus*.

8.7 Síntese de dados

> Audiences of all ages and from all cultures and levels of society have made the screen one of their favourite channels of communication through which it is possible to access knowledge, establish social relationships, work and have fun.
>
> Agost (2011, p. 8)

Nas anteriores secções deste capítulo, bem como no Capítulo 5, foram apresentadas descrições qualitativas. A seguir, a fim de completar as observações apontadas, apresentamos algumas apreciações quantitativas.

No início do trabalho expuseram-se os objetivos perseguidos e a hipótese de partida (*cf.* Introdução). O objetivo principal centrou-se em analisar o modo como os elementos culturais dos filmes de Pedro Almodóvar que compõem o *corpus* haviam sido traduzidos nas legendas em português europeu. Procurava-se identificar as normas linguístico-textuais de carácter microtextual e, de forma complementar, a norma inicial e as preliminares (*cf.* § 2.3). Em primeiro lugar, apresentou-se o quadro teórico em que assentava a pesquisa, começando pela especificidade da Tradução Audiovisual e da modalidade de legendagem (*cf.* § Capítulo 1); os Estudos Descritivos de Tradução e a teoria das normas (*cf.* Capítulo 2) e a perspetiva da TAV como ato de comunicação intercultural (*cf.* Capítulo 4).

Previamente à análise prática, a fim de particularizar o estudo no domínio restrito das línguas e culturas portuguesa e espanhola, expuseram-se alguns elementos de contextualização relacionados com as normas preliminares (*cf.* Capítulo 5): retratou-se o momento atual da formação e investigação em TAV no ensino superior português (*cf.* § 5.3); deu-se conta de alguns momentos de contacto entre as sociedades envolvidas (*cf.* § 5.2) e abordou-se a receção do cinema de Almodóvar em Portugal (*cf.* § 5.5), no quadro geral do cinema visto em território nacional (*cf.* § 5.4.)

Paralelamente, efetuou-se o levantamento dos EC que constam no *corpus* formado por sete filmes (*cf.* Capítulo 6). As fichas resultantes encontram-se nos Anexos 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7 no CD.

No Capítulo 7, apresentou-se o modelo de análise da investigação, que inclui a noção de transculturalidade (*cf.* § 7.1), a proposta de catalogação temática de

campos culturais dos EC localizados no *corpus* (*cf.* § 7.2) e as técnicas de tradução usadas durante o processo tradutório (*cf.* § 7.3).

No Capítulo 8, além de examinar os EC aplicando o modelo apresentado no capítulo anterior, contrastaram-se os resultados obtidos com as observações retiradas de outras investigações que haviam desenvolvido análises análogas (*cf.* § 5.1).

Para a análise microtextual elaboramos 483 fichas que ilustram os EC comtemplados no *corpus*. As fichas estão agrupadas por filmes, cada uma diz respeito a um EC, sendo identificada com o número do exemplo e o título do filme a que pertence. Para cada ocorrência apresenta-se o texto traduzido e o original, com o EC sublinhado. Em todas é indicado o campo a que pertence o EC, a técnica de tradução empregada e o nível de transculturalidade identificado. Finalmente, sempre que se considerou oportuno, incluiu-se um campo com observações.

Cada ocorrência é registada uma única vez em cada um dos filmes em que é referida. As exceções surgem em casos pontuais, quando o mesmo EC recebe um tratamento diferente (*cf. agua de Valencia* no Anexo 7, fichas 45, 25, 47, 49, 50, 51, 52 e 72 ou *mantecados* no Anexo 4, fichas 26, 27 e 33).

Optamos por incluir os antropónimos relativos às personagens dos filmes porque, apesar de tradicionalmente fazerem parte da lista dos elementos linguísticos que tendem a ser omissos nas legendas (Díaz-Cintas, 2003), no nosso *corpus* são sistematicamente conservados. Isto é significativo para os resultados obtidos, pois pode ser interpretado como uma forte norma. Agimos da mesma forma com os EC relativos aos topónimos, porquanto consideramos que uns e outros são recursos usados na identificação espacial e temporal da narrativa, tendo, por vezes, relevância funcional, como se viu nos exemplos dos nomes das personagens de Soledad, Lydia, la Agrado, la Vizca, Huma, etc. (*cf.* § 8.1.1.), e nas localizações como *el campo* (Anexo 1-*Todo sobre mi madre,* exemplo 36) e a *Casa de Campo* (Anexo 4-*Volver*, exemplo 17), lugares que completam a caracterização de duas personagens.

Nas fichas recolhemos as ocorrências de todos os campos culturais circunscritos e sistematizados na Tabela 19 (*cf.* § 7.2). Porém, decidiu-se investigar somente os âmbitos culturais que, no contexto específico do *corpus,* se revelavam mais substantivos. Os motivos para optar por aprofundar nuns EC em detrimento

de outros foram determinados, principalmente, em função da maior frequência no texto e, por conseguinte, da sua representatividade no *corpus* e produtividade dos resultados da análise. Por outro lado, embora admitamos tratar-se de uma apreciação intuitiva e subjetiva, os campos foram selecionados atendendo à sua relevância, seja pela função que desempenham nos filmes, seja pelo valor na cultura em que estão inseridos. Ora, os topónimos, por exemplo, localizam o espaço onde decorre a ação; os antropónimos ajudam a identificar a origem das personagens; as línguas faladas nos filmes constituem sinais identitários da cultura e do território que os origina, da procedência das personagens, etc.; a alimentação retrata um dos aspetos mais singulares de um povo, etc. Por último, foram também tidos em consideração os EC mais focados nas investigações de índole semelhante cotejadas, em combinações de línguas diferentes (*cf.* § 5.1).

Um estudo realmente integral das técnicas de tradução de EC que aliasse a vertente qualitativa à quantitativa, pela sua dimensão, exigiria um outro tipo de valências e recursos. Seria necessário contar com um grupo de trabalho, para poder alargar e aprofundar dados e resultados, com o recurso à utilização de inquéritos dirigidos à audiência, a tradutores, a responsáveis pela distribuição e exibição de filmes, etc. Só assim seria possível apresentar resultados quantitativos pormenorizados e aprofundar perspetivas linguísticas, sociológicas, económicas, de políticas linguísticas e culturais. Por conseguinte, os resultados agora obtidos serão sempre parciais e, apesar de mostrarem preferências por determinadas técnicas, preferimos falar de tendências, hábitos ou regularidades de conducta, antes do que ser categóricos no uso do termo norma.

Seja como for, o êxito de um produto audiovisual dependerá também de se este satisfaz as expectativas do público. Nessa medida, traduzir os EC significa um desafio para os tradutores da obra de Almodóvar, dado que ocupam um espaço importante nos diálogos e nas histórias narradas. Por outro lado, como no caso de outros realizadores, a marca Almodóvar conta com o seu público leal, que tem expectativas sobre os seus filmes e, por conseguinte, sobre a qualidade e a fidelidade das traduções.

Na tradução das obras do *corpus* observa-se que não existe uma clara política de tradução planificada, uma vez que não há sistematicidade nos responsáveis por legendar os filmes. Todavia, há regularidade quanto à empresa de

tradução, CRISTBET Traduções e Legendagens Lda., bem como quanto à tradutora dos últimos filmes e o tradutor dos dois primeiros (*cf*. Tabela 17). Este facto chama-nos a atenção, por quanto Almodóvar é um nome relevante na indústria do cinema, que, por seu turno, ocupa um lugar central nas indústrias culturais. Podemos justificar isto pelo facto de a nossa pesquisa se focar numa combinação linguística considerada periférica, quanto mais não seja do ponto de vista da tradução audiovisual. Este facto contrasta com o que acontece dentro do sistema literário, nas traduções de autores portugueses canónicos para a língua espanhola, onde se observam exemplos de uma política de tradução planificada. É o caso das traduções de José Saramago cuja obra foi vertida para espanhol primeiro por Basilio Losada e depois por Pilar del Río. Da mesma maneira que as traduções de António Lobo Antunes foram realizadas, primeiro por Mario Merlino e atualmente por Antonio Saez Delgado. Em ambos os casos é notória a existência de normas preliminares e de uma política de tradução coerente por parte dos iniciadores da tradução, principalmente quanto aos tradutores.

Na ótica da análise microtextual do exame explorativo e descritivo realizado nas secções precedentes, o Gráfico 6 apresenta a distribuição do número de EC reunidos em cada obra e recompilados nas fichas anexadas em CD. Como estávamos à espera, pelo prévio conhecimento do *corpus*, apesar da oscilação numérica, todos os filmes contam com um número notável de referências, o que confirma a pertinência da opção pelo *corpus* escolhido. As maiores disparidades numéricas surgem em *Los abrazos rotos* e *La piel que habito*, o primeiro destaca pela abundância e o segundo pela escassez de referentes.

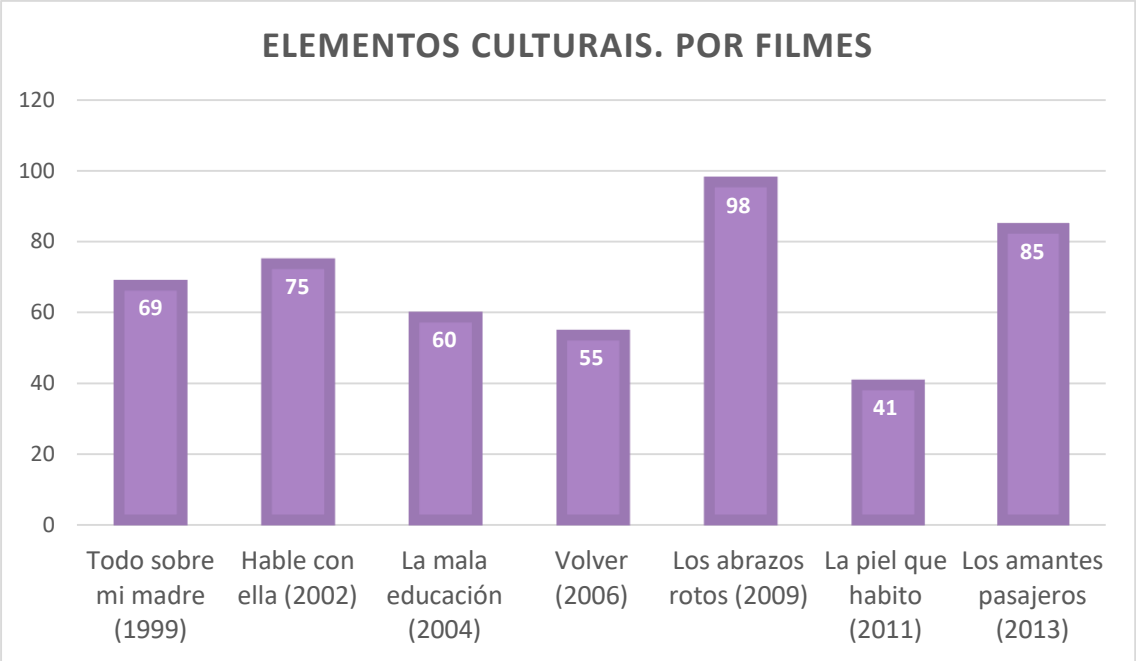


Gráfico 6 - Elementos culturais identificados. Por filmes

O gráfico 6 certifica que o aumento do sucesso internacional da filmografia do cineasta não fez com que diminuíssem as referências culturais, a maioria ligadas à cultura espanhola, embora umas vezes compartilhadas pelas diferentes comunidades autonómas do Estado espanhol (e por isso caracterizadas como monoculturais), enquanto outras são específicas dos meios culturais autonómicos (normalmente inseridas no nível infracultural). Por outras palavras, a localização das histórias na geografia espacial e cultural espanhola não impediu o sucesso internacional, nem o sucesso inibiu o realizador de integrar os EC e difundi-los nos filmes.

Recordemos que, neste estudo, entendemos por EC os elementos linguisticamente não transparentes referidos a diferentes âmbitos cuja interpretação não se deduz diretamente do seu significado de dicionário, mas sim do seu significado enciclopédico, ou seja, do conjunto de conhecimentos compartilhados pelos membros de uma comunidade particular que não coincide, necessariamente, com o conjunto de pessoas que falam uma determinada língua. A expressão EC diz respeito a elementos extralinguísticos vinculados à geografia, hábitos, história, modos de vida, etc., com um valor específico numa cultura concreta que, quando

são transpostos para uma outra, podem originar problemas de tradução, seja porque não existem, seja porque lhe são associadas conotações diferentes nas duas culturas. Dado que o conhecimento enciclopédico é variável e pode alterar-se com alguma facilidade, as relações interculturais também têm de ser vistas numa ótica dinâmica e aberta a mudanças. Nessa linha de pensamento, os EC têm um carácter relacional, ou seja, existem ou não em relação às outras culturas concretas, e representam um problema de tradução quando a cultura de chegada não tem o EC em questão ou tem um outro valor; daí a dificuldade em identificá-los e traduzi-los com a técnica mais adequada.

O Gáfico 7 apresenta, em termos percentuais, a distribuição de EC segundo o nível de transculturalidade (Pedersen, 2011) (*cf.* § 7.1).

Como foi plasmado pelos diversos modos de relacionamento instituídos entre a cultura espanhola e a portuguesa, o contacto favorece a partilha, o mútuo conhecimento e a transculturalidade. Ou seja, as línguas e culturas próximas com frequentes intercâmbios e fluxos de comunicação abertos nos mais variados aspetos, desde os económicos ou culturais até aos relativos a atividades de lazer, partilham um conhecimento mútuo, mesmo que possa ser assimétrico. Possivelmente, a configuração espacial peninsular e o facto de Espanha ser a única fronteira terreste de Portugal poderão ser considerados fatores influentes. Interessa lembrar que nos EC classificados como transculturais incluem-se tanto os referidos a uma terceira cultura quanto os partilhados apenas pelos dois sistemas culturais em observação.

De acordo com o gráfico 7, observa-se o predomínio de EC transculturais (66%), seguidos dos infraculturais (21%) e, por último, os monoculturais (13%). Todos eles mostram o modo peculiar de narrar histórias por meio de pormenores particulares – a *esqueixada*, no exemplo 45 em *Todo sobre mi madre;* a *agua de Valencia*, no exemplo 50 em *Los amantes pasajeros* ou *Círculo de Bellas Artes* do exemplo 7 em *La piel que habito* −. Conservar os EC nas versões traduzidas facilitará o diálogo entre os universos culturais da CO e da CC, fixará o texto na cultura de origem, e, dependendo do conhecimento prévio do espectador bem como da técnica escolhida pelo tradutor, facilitará o acesso do público à função conferida no filme.

Observando as fichas, é manifesto que os três graus de transculturalidade albergam elementos culturais dos diferentes campos. Apesar disso, a alta percentagem de EC classificados como transculturais é explicada por duas razões: de uma parte, o número significativo de topónimos que formam parte do conhecimento partilhado (*cf.* § 8.1.2). De outra, a presença constante de EC de terceiras culturas que, além de promover a internacionalização da obra, é um recurso habitual nos filmes de Almodóvar.

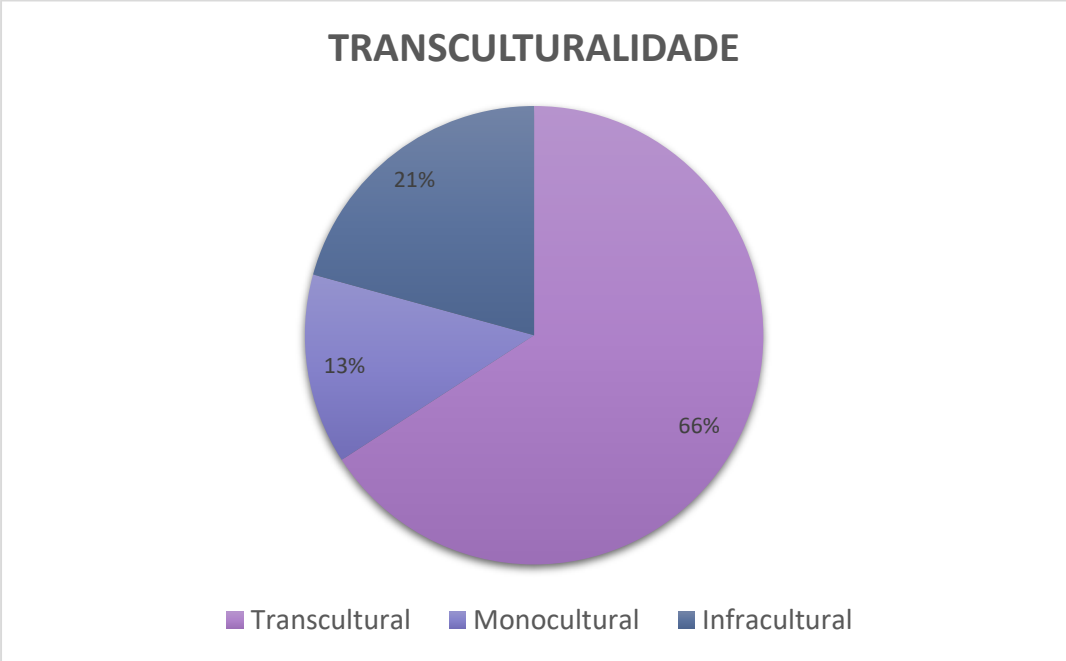


Gráfico 7 - EC transculturais, monoculturais e infraculturais no *corpus*

Seja como for, a Tabela 25 é expressiva quanto à distribuição por todos os filmes de EC transculturais, monoculturais e infraculturais, permitindo deduzir que a sua frequência constante deverá obedecer à vontade e ao estilo do realizador, pelo que o recetor habitual estará à espera de encontrá-los na tradução do filme.

	Transcultural	Monocultural	Infracultural
Tudo sobre a minha mãe	28	5	14
Fala com ela	42	9	8
Má educação	20	6	12

Volver- Voltar	21	9	8
Abraços desfeitos	53	5	11
A pele onde eu vivo	13	3	3
Os amantes passageiros	39	5	12
	216	42	68

Tabela 25 - Distribuição de EC transculturais, monoculturais e infraculturais[278]

A relação das técnicas de tradução usadas no *corpus* foi organizada num *contimuum,* que vai de acordo com a maior aproximação à cultura de origem ou à de chegada. Simultaneamente, mostra a maior ou menor visibilidade do tradutor quanto à manipulação do TO durante o processo tradutório. As técnicas identificadas no *corpus* são: a *Repetição,* a *Tradução literal,* a *Tradução oficial,* a *Explicitação,* a *Adaptação cultural* e a *Omissão* (*cf.* § 7.3).

A *repetição* é, de longe, a técnica mais comum em todo o *corpus* (59,2 %). Note-se o número inflacionado de casos ao incluirmos os nomes das personagens e dos topónimos com existência real fora da ficção. Como indicamos (*cf.* § 8.1), a sua conservação no *corpus* é relevante quando contrastada com a omissão apontada noutros trabalhos, e com tendência a prescindir dos nomes das personagens, por causa das restrições próprias da legendagem. Nessa medida, o resultado tem de ser ponderado. Ora, quanto à transposição dos nomes das personagens das ficções (*cf.* § 8.1.1.1), pode-se falar do predomínio da norma da *repetição,* que afeta a nomes próprios, apelidos e hipocorísticos de origem espanhola ou estrangeira. Inclusive aos nomes expressivos que, pela proximidade linguística, resultam transparentes (Benigno, Agrado, etc.), embora nem sempre seja assim (Lydia, La Bizca). Contudo, não é a única técnica escolhida na transposição dos antropónimos. Deparamo-nos com exceções, como a *explicitação* do nome *Huma* em *Todo sobre mi madre* (Anexo 1, Ficha 42), ou a *tradução literal* da alcunha *la Bizca*, em *Volver* (Anexo 4, Ficha 21). De qualquer modo, as técnicas de tradução observadas na

[278] Como já foi indicado, apenas os EC com existência real são classificados pelo grau de transculturalidade.

transposição dos nomes de pessoa encontram-se dentro dos moldes a que o espectador português está habituado. Nas análises das traduções da obra de Almodóvar para outras línguas deparamo-nos com uma tendência semelhante, mas quiçá nunca tão marcada como na legendagem para português, graças à alta intercompreensão proporcionada pela distância linguística e cultural. É de salientar que, nestas circunstâncias, a repetição permite que trespassem as conotações ligadas à transparência de alguns nomes, sem necessidade de adições ou explicitações, tornando o texto traduzido mais fluido, espontâneo e natural. Como sabemos, esta técnica revela uma vontade de exotização, de aproximar o recetor à cultura de origem do texto e, em última instância, de fidelidade ao original.

Na tradução dos topónimos também prevalece o uso da *repetição*, junto com a *tradução oficial*, que em números totais é a segunda técnica mais usada (21,8%). A proximidade cultural faz com que uma boa parte dos EC sejam comuns, pelo que têm a sua própria designação em cada língua. Em português, como acontece noutras línguas, quando existe uma tradução oficial de um topónimo opta-se pelo nome sancionado. A mesma técnica é usada também para transpor as referências às formas artísticas provenientes de culturas estrangeiras, com existência real, concretamente quando são referidos títulos de filmes, peças de teatro, músicas, etc., exceto no caso de se referirem a títulos fictícios, em que se opta sempre pela tradução literal (*cf.* § 8.2). Neste mesmo âmbito cultural, os nomes de atores, músicos, etc. com existência real são conservados e referidos através da repetição. Como vimos, em geral, as traduções da obra de Almodóvar para outras culturas têm comportamentos análogos (*cf.* § 8.2.1).

A técnica da *repetição* é, ainda, utilizada em contextos em que os EC repetidos resultam completamente opacos. O espectador fica sem conhecer, por exemplo no filme *Todo sobre mi madre*, as referências de termos do campo da alimentação: *escaldadillos*> escaldadillos, no exemplo 22, ou *provoleta*> provoleta, na ficha 34 (Anexo 1−*Todo sobre mi madre*). São estes os momentos que constituem problemas claros de tradução não resolvidos, devido à ausência destes termos na CC. Nestes casos, o contexto e a imagem poderão permitir captar a tipologia e função do EC, apesar de o significado ser desconhecido para a cultura recetora.

Somente 9,8% dos EC são transpostos com recurso à *explicitação*, que opera mediante a generalização, a especificação ou a adição de informação (esta última em menor medida, devido às restrições da legendagem). Mediante esta técnica, o tradutor procura um termo mais próximo e transparente para a cultura de chegada. Em todo o *corpus* existem exemplos de variados campos. Desde a alimentação, *Benjamines de champán*> Garrafinhas de champanhe (exemplo 59, no Anexo 7−*Los amantes pasajeros*); o âmbito taurino, *albero*> arena (exemplo 9, no Anexo 2−*Hable con ella*); elementos da natureza, *viento solano*> vento de leste (exemplo 15, no Anexo 4−*Volver*); no campo da habitação *pazo*> casarão (exemplo 34, no Anexo 6−*La piel que habito*), etc. Esta técnica aproxima o texto do recetor.

Na legendagem para português, a *omissão* é uma opção pouco usada, apenas diz respeito a 3,5% dos exemplos. Julgamos que, visto que o público está habituado a ouvir línguas estrangeiras, e dada a relativa facilidade que muitos portugueses sentem ao comunicar em inglês, inclusive alguns em espanhol, o tradutor pondera o seu uso para evitar a crítica fácil do espectador que, frequentemente, está à espera de ler as falas completas proferidas nos diálogos das personagens. De facto, na tradução entre línguas próximas é habitual uma tendência para soluções mais imediatas e literais. O *corpus* contém omissões variadas, designadamente em traduções de termos que ocupam muito espaço ou que já surgiram noutro momento e têm o apoio da imagem. Por outro lado, consideramos como omissões as ocorrências relativas à presença de outras línguas, uma vez que a legendagem não refere tal facto.

A *tradução literal* atinge 4,1% das ocorrências de EC. A técnica é pouco usada, mas está distribuída pelos diferentes campos culturais. Por exemplo nas fichas 45, 49 e 50 referidas ao mesmo EC, a bebida *agua de Valencia*> água de Valência (no Anexo 7−*Los amantes pasajeros*). O mesmo referente surge no TO noutras cinco ocasiões, três transpostas através da explicitação e duas omissas. A mesma técnica é empregue nas referências relativas a produções artísticas sem existência fora do filme, como no exemplo 46, *Chicas y maletas*> Miúdas e malas (Anexo 5−*Los abrazos rotos*), onde é feita uma velada alusão a um filme anterior do realizador, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), mas a intertextualidade não nos parece transparente nem para o público original, nem para o português. Inclusive no inesperado exemplo 53, onde o título de um filme

estrangeiro é transposto literalmente de espanhol para português, *Cómo casarse con un millonario*> Como Casar com um Milionário, quando existe uma tradução oficial, *Como se conquista um milionário* (Anexo1−*Todo sobre mi madre*).

Finalmente, a *adaptação cultural* tem um uso muito residual, visto apenas atingir 1,4% das ocorrências. Aliás, a legendagem é uma modalidade menos propensa ao uso da técnica, ao contrário do que acontece na dobragem, que implica substituir um EC da cultura original por outro da cultura recetora. Levada ao extremo implica uma tendência domesticadora da versão traduzida, que tanto do ponto de vista linguístico como cultural minimiza os elementos caracterizadores da obra original e do estilo do autor. Como foi referido, esta não é prática habitual na legendagem portuguesa de produtos audiovisuais estrangeiros. Nas fichas assinalam-se casos como o exemplo 49 *chiringuito*> quiosque (Anexo1−*Todo sobre mi madre)*; o exemplo 7, *chalé*> casita de campo (Anexo 4−*Volver*); ou ainda o exemplo 4 *guardia civil*> brigada de trânsito (Anexo 3− *Má educação*).

Por último, tanto o Gráfico 8 quanto a Tabela 26 permitem visualizar, em termos absolutos e por filmes, o resumo do uso das técnicas. Pelo número das técnicas mais usadas deduz-se que há uma vontade de manter as características culturais do TO, o que implica menor intervenção do tradutor e maior exotização ou estrangeirização do texto de chegada. Deste modo, sobre a noção de norma inicial (Toury, 1995) e do ponto e vista da tradução dos referentes culturais, o *corpus* estudado tende claramente para a adequação, ou seja, uma aproximação para o texto original, dado que o tradutor conserva a maioria dos elementos do TO. Fá-lo, principalmente, sem qualquer modificação – mediante a *repetição* –, ou com as modificações adequadas e expectáveis: *tradução oficial*, *explicitação* ou *adaptação cultural*, seguindo esta ordem.

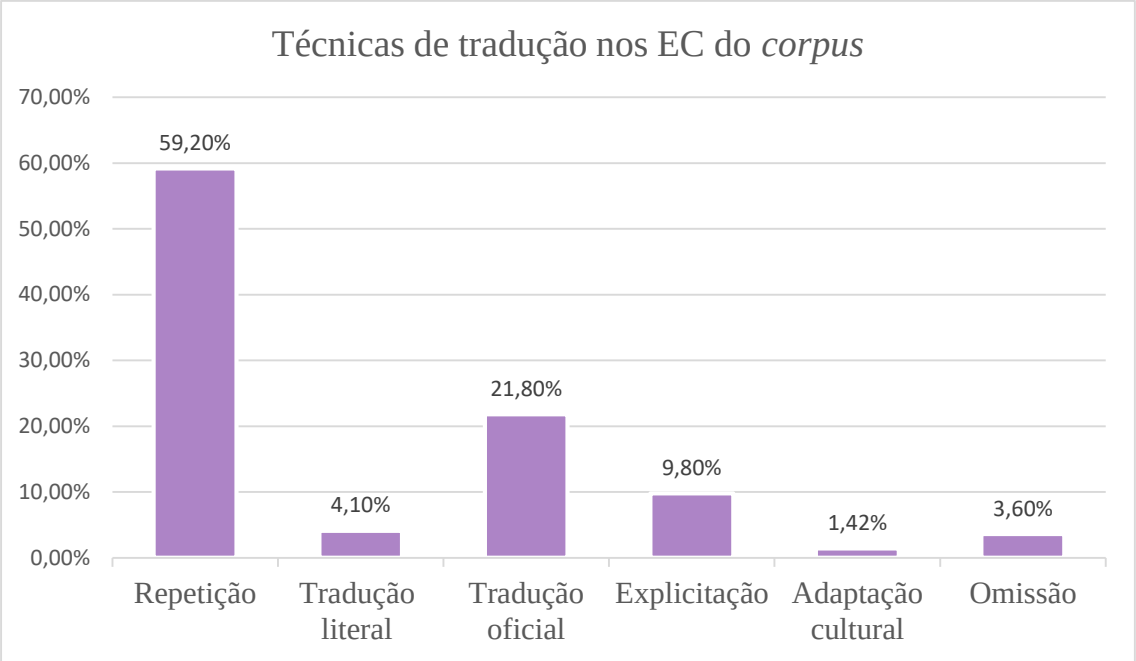


Gráfico 8 - Técnicas de tradução no *corpus*

	Repetição	**Trad. literal**	**Trad. oficial**	**Explicitação**	**Adaptação cultural**	**Omissão**
Tudo sobre a minha mãe	68,5%	6%	12,2%	6%	3%	4%
Fala com ela	50%	3%	38%	7%	1%	1%
Má educação	54%	8%	21%	11%	1%	5%
Volver-Voltar	47%	5%	20%	24%	4%	0%
Abraços desfeitos	58%	4%	24%	7%	1%	6%
A pele onde eu vivo	78%	0%	17%	3%	0%	2%
Os amantes passageiros	59%	3%	21%	10%	0%	7%

Tabela 26 - Técnicas de tradução, por filmes

Se olharmos para a tradução dos EC do *corpus* no seu conjunto, numa perspectiva macrotextual, a estratégia de conservar a maior parte dos EC obedece a uma vontade estrangeirizante (apenas 3,6% dos EC são eliminados). Esta será uma

importante conclusão retirada da principal tendência plasmada no *corpus*. O motivo pode estar numa simples questão de hábito, dado que, ao longo do tempo, os espectadores portugueses foram sendo habituados a conviver diariamente – primeiro na televisão e no cinema, e depois na internet − com produções audiovisuais faladas na língua original, sobretudo em inglês. Este elevado índice de exposição terá permitido alguma familiaridade com as línguas estrangeiras e um alto nível de tolerância perante elementos culturais alheios, amiúde totalmente desconhecidos. Paralelamente a esta habituação, a forte presença de EC estrangeiros pode ser interpretada como sinal de abertura, tolerância e aceitação do outro, por parte da sociedade portuguesa. Esta característica parece-nos que é idiossincrática da legendagem portuguesa, independentemente da origem do filme. Com o tempo, a reiterada conservação de EC origina uma paulatina e progressiva familiaridade por parte do público e, nesse contexto, os tradutores irão sentir menos necessidade de alterar elementos de culturas estrangeiras. Assim, as técnicas mais conservadoras, como a repetição, a tradução oficial e a tradução literal, favorecem a estrangeiridade do texto.

Esta perceção apoia-se nos dados publicados no estudo "Um dia nas nossas vidas na internet"[279]. Com base nele, o jornal digital *O Observador*[280] indica que os portugueses consomem 3,1 horas por dia a ver televisão e 4,2 horas por dia na internet, que incluem visionamento de filmes, vídeos e televisão.

Quanto aos filmes exibidos nas salas, segundo dados do *Catálogo de 2015* do *Instituto do Cinema e o Audiovisual*[281], a ratio espectadores/habitantes foi de 1,41. Nessas idas ao cinema, dos 14 566 066 espectadores, apenas 963 810 assistiram a filmes em português. Entre os idiomas estrangeiros, a língua espanhola ocupou o terceiro lugar na preferência, a seguir à francesa e à inglesa, como se resume na Tabela 27:

---

[279] Consultado em outubro 11, 2016, em http://novaexpressao.pt/userfiles/file/UM%20DIA%20DAS%20NOSSAS%20VIDAS%20NA%20INTERNET%20-%20Vers%C3%83%C2%A3o%20integral.pdf

[280] Consultado em outubro 11, 2016, em http://observador.pt/2015/01/14/sim-internet-ja-ultrapassou-tv/

[281] Consultado em setembro 20, 2016 em catalogo2016_versaoweb_ica_jun15_2_192870797057516e18b567a.pdf

	Bilhetes	**Espectadores**
Inglês	61 716 873,37	11 913 220
Português	4 782 342,05	963 810
Francês	2 896 715,64	589 705
Español	1 419 887,25	278 623
Alemão	1 151 712,27	223 748
Russo	390 283,12	77 552
Árabe	281 059,35	55 107
Japonês	255 836,87	52 360
Hindi	8 994,38	1 813
Outros	2 109 071,78	410 128
	75 012 776,08	14 566 066

Tabela 27 - Línguas de exibição de filmes (Catálogo ICA, 2015)

CONCLUSÕES GERAIS

Neste trabalho analisamos algumas características da tradução audiovisual, o estado da disciplina em Portugal e, principalmente, as técnicas escolhidas para a legendagem de elementos culturais extralinguísticos, num *corpus* constituído por sete filmes de Pedro Almodóvar. O estudo pretende dar um contributo às investigações empíricas na área da TAV, na combinação linguística e cultural entre o português e o espanhol.

Apresentamos agora uma síntese das conclusões mais relevantes que respondem aos objetivos enunciados na Introdução, seguindo as normas enunciadas por Toury (1995), que, no seu conjunto, constituem um todo holístico, dado que têm em conta todo o processo à volta da tradução (Pedersen, 2011).

Relativamente às *normas preliminares* (*cf.* § 2.3) e à existência de uma política de tradução − relacionada com a seleção dos textos traduzidos, dos autores, da modalidade de tradução, etc. − o *corpus* reúne uma série regularidades sintetizadas nos seguintes pontos:

- Todos os filmes foram exibidos em Portugal (*cf.* Tabela 6), o que sugere o interesse que despertam no público, a consideração do realizador como autor de prestígio e o valor comercial considerado pelos exibidores (*cf.* § 5.4 e § 5.5).
- Exceto o primeiro filme (*Tudo sobre a minha mãe,* 1999), os restantes foram legendados pela empresa CRISTBET − Traduções e Legendagens Lda., (*cf.* Tabela 17), mas nem sempre pelos mesmos profissionais. Embora este aspeto não revele a existência de uma clara política de tradução, a escolha da mesma tradutora para os três últimos filmes indicia alguma preocupação e cuidado. No mesmo sentido aponta o facto de, atualmente, Pris Audiovisuais SA ser a distribuidora dos filmes de Almodóvar, em Portugal.
- Todas as obras optam sempre pela legendagem, a modalidade escolhida em Portugal para traduzir cinema não infantojuvenil (*cf.* § 5.3.1).
- Existe uniformidade quanto ao género dos filmes. Das sete fitas, cinco foram classificadas como drama, uma como comédia e outra como

comédia dramática (*cf.* Tabela 18), géneros habituais nos ecrãs comerciais portugueses.

- Sobre o lugar que os filmes do *corpus* ocupam na cinematografia portuguesa, e considerando unicamente o seu valor comercial, podemos dizer que se situam na periferia do sistema fílmico, se contrastamos a sua receção com a listagem dos filmes mais vistos entre 2004 e 2016[282] em Portugal. Porém, quando comparada a sua receção com os filmes nacionais mais vistos no mesmo intervalo temporal (Anexo 4), a perspetiva periférica deve ser relativizada (*cf.* § 5.4 e § 5.5).
- Pedro Almodóvar tem sido premiado e homenageado em festivais de cinema portugueses (*cf.* § 5.5.1).
- Os filmes do realizador sempre foram noticiados e comentados na imprensa nacional por críticos de cinema conceituados (*cf.* § 5.5.2). De entre o conjunto das críticas lidas, encontramos valorações tanto positivas como negativas.

A *norma inicial* (*cf.* § 2.3) diz respeito à tendência para a adequação ou para a aceitabilidade do texto traduzido, dependendo de se o produto traduzido se inclina para a cultura de origem ou para a cultura que o recebe. Nesta perspetiva, do ponto de vista das técnicas usadas para a transposição dos EC da tradução, observamos uma clara tendência para a adequação. Como pode constatar-se no Gráfico 8, 59,2% dos EC são traduzidos mediante a técnica de repetição e 4,1% através da tradução literal, o que perfaz um total de 63,3% de ocorrências que indicam uma inclinação do texto traduzido para o polissistema de origem. Os restantes 36,7% dos EC, traduzidos mediante as técnicas da tradução oficial (21,8%), da explicitação (9,8%) e da adaptação cultural (1,4%), tendem para a aceitabilidade. Parece-nos que os dados sustentam a ideia de que os dois conceitos não são excludentes, pelo que, no nível macroestrutural, uma tradução pode ser adequada e aceitável ao mesmo tempo (Díaz-Cintas, 2005a). Como já foi dito anteriormente (*cf.* § 7.3), organizamos as

[282] Dados até 31 de agosto de 2016, consulta em http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_mais_vistos_2004_2016_180206686357c8194893cd9.pdf

técnicas de modo progressivo, de maior a menor grau de preservação, que implica uma maior ou menor intervenção por parte do tradutor (Marco, 2004 e Gottlieb, 2009).

Por outro lado, a norma inicial é compatível com as noções de estrangeirização e familiarização de Venuti (1995). Assim, a opção pela técnica da conservação, reveladora da tendência para a adequação e a estrangeirização, pode ser interpretada como sinal de que os espectadores, seguidores e conhecedores da obra de Almodóvar, estão à espera de identificar as marcas do realizador, e a presença de elementos culturais de índole variada faz parte das características dos seus filmes. Deste modo, os tradutores e outros agentes da indústria cinematográfica responsáveis pelo produto final, respondem às expectativas sociais e optam por não privar os recetores das especificidades culturais dos textos originais, a fim de preservar a contextualização da trama, a caracterização das personagens e do meio em que se inserem as narrativas, além da expressividade e a cor da narração.

Seja como for, a estrangeirização promove a cultura alheia enquanto a naturalização a oculta. As duas situações podem gerar leituras mais ou menos positivas, principalmente quando não há um claro equilíbrio de forças entre dois sistemas culturais e económicos. Com base neste contexto, as técnicas que tendem a preservar os EC podem ser interpretadas como sinais de abertura, de tolerância e de aceitação da diferença, mas também como demostração da hegemonia do outro.

Sobre as *normas operativas* (*cf.* § 2.3), focamos a atenção, no nível micro, na análise das *normas linguístico-textuais* aplicadas ao estudo das técnicas de tradução dos EC. Com essa finalidade, após o levantamento dos casos repartidos pelo *corpus* (*cf.* os Anexos em formato digital), elaboramos 483 fichas. Em cada uma delas identificamos os três parâmetros que constituem o modelo de análise aplicado à investigação (Capítulo 7): o campo cultural do EC (*cf.* § 7.2), a técnica de tradução (*cf.* § 7.3) e o nível de transculturalidade de cada elemento cultural (*cf.* § 7.1).

A observação atenta dos EC referidos no texto de chegada e no texto original permitiu identificar as seis técnicas de tradução preferidas no *corpus*: a *repetição,* a *tradução literal,* a *tradução oficial,* a *explicitação,* a *adaptação cultural* e a *omissão.*

Os resultados da análise revelam a existência de uma tendência bastante uniforme em todo o *corpus,* que se manifesta na preferência pela repetição (59,2%), como técnica mais usada, seguida pela tradução oficial (21,8%). As restantes técnicas ocupam lugares mais discretos: a explicitação, em terceiro lugar (9,8%), a tradução literal em quarto (4,1%), a omissão em quinto (3,6%) e, por último, a adaptação cultural (1,42%). Estes dados permitem retirar as seguintes conclusões em relação com o uso das técnicas de tradução aplicadas aos EC do *corpus*:

A repetição é a técnica mais usada, garantindo a conservação do referente cultural. Todavia, se o recetor não reconhece o EC, a função que desempenha no texto original perde-se no texto de chegada. Por um lado, pode ser vista como uma solução fácil e de pouco risco, por outro, o seu uso tem de ser ponderado, para não provocar excessivo desconforto nos recetores ao sentirem que perdem informação importante para a narrativa. Neste ponto, não podemos esquecer a centralidade da imagem que no texto audiovisual acompanha a palavra, bem como a presença simultânea da língua original. Ambos elementos de significação contribuem para explicitar e recuperar o papel exercido pelo EC. Não obstante, a proximidade linguística e cultural, bem como as novas tecnologias, fazem com que o público esteja cada vez mais familiarizado com outras culturas.

A tradução oficial é a segunda técnica mais usada. Inevitavelmente, a proximidade cultural justifica o facto de que uma boa parte dos EC sejam comuns, tendo a sua própria designação em cada língua.

Surpreende positivamente o baixo número de ocorrências de traduções literais. Este é um recurso considerado fácil, que origina decalques e não é estranho em traduções na combinação linguística de espanhol e português, em qualquer uma das direções. Poderemos pois interpretar esta baixa densidade de ocorrências como sinal de cuidado por parte dos tradutores.

Dentro do *continuum* em que situamos as técnicas identificadas no *corpus*, a explicitação implica uma solução de tradução inclinada para a cultura de chegada, que permite a preservação do referente por meio de um termo mais compreensível. Esta técnica costuma ser útil e segura quando não existe uma tradução oficial e quando não é boa opção o recurso a soluções extremas desnecessárias, seja mediante repetição ou a omissão.

Não nos surpreende o recurso mínimo à adaptação cultural, que implica a naturalização do EC, uma vez que a experiência e a observação atenta das legendagens portuguesas de produtos de ficção habituou-nos a essa regularidade nos procedimentos dos tradutores. A mesma razão, junto à distância linguística e à relativa facilidade com que os portugueses seguem a língua espanhola, permite compreender o recurso mínimo à técnica da omissão.

Seguem-se as conclusões sobre cada um dos campos culturais abordados, de entre todos os recolhidos no *corpus* (Tabela 19). Os critérios de seleção dos campos em que focamos a pesquisa prendem-se, principalmente, com a quantidade de ocorrências encontradas em cada um deles, que nos permite retirar tendências ou normas mais evidentes, e ainda com as abordagens realizadas nos trabalhos com os quais contrastamos os resultados obtidos. Deparamo-nos com alguma dificuldade em levar a cabo individualmente uma pesquisa que, contando com uma equipa de investigadores, poderia recorrer a outros métodos de análise quantitativos e qualitativos, de modo a aumentar a capacidade explicativa dos resultados obtidos.

Assim, centrando-nos nas análises das soluções de tradução aplicadas aos diferentes âmbitos culturais destacados, retiramos as seguintes conclusões:

Os topónimos e os antropónimos (*cf.* § 8.1) são, quantitativamente, os EC mais representativos e simultaneamente os referentes primários e essenciais para a fixação do texto à cultura de origem. A sua conservação, seja através da repetição, seja através da tradução oficial é a norma observada no *corpus*, proporcionando verosimilhança e naturalidade ao texto de chegada, para além da funcionalidade específica de cada um deles no contexto em que surgem. Apesar de, por vezes, a sua repetição resultar insuficiente para transmitir certas conotações, como acontece, por exemplo, com o topónimo *Casa de Campo* (*cf.* Ficha 17, Anexo 4 digital). Contudo, nesta ocorrência, o contexto geral, as imagens e as características da personagem completam e compensam as eventuais perdas das conotações. A conservação da grande maioria dos topónimos observada no *corpus* − como também acontece na legendagem para inglês britânico e para francês (Terrón, 2015) e na dobragem para alemão (Amido, 2015) − contrasta com os resultados apresentados nos trabalhos de Rox (2008), na legendagem para inglês (EUA) e de Matarranz & Soliño (2011), na dobragem para alemão e inglês (EUA). Em ambos os casos, as

autoras mencionam a supressão de topónimos, independentemente de serem transculturais, monoculturais ou infraculturais (*cf.* § 8.1.2.2).

Quanto aos antropónimos relativos aos nomes das personagens dos filmes, como acontece nos topónimos, a repetição é a norma, inclusive nos nomes transparentes cuja função é identificadora e caracterizadora ao mesmo tempo (*cf.* § 8.1.1.1), como acontece nos exemplos de *Soledad*, *Benigno*, *Agrado*, etc. Nestes casos, dada a vizinhança linguística, o espectador atento poderá tecer as ilações pertinentes entre o nome e as personagens. No entanto, julgamos que esta situação é comum ao público do texto original e ao do texto traduzido. Outros trabalhos coincidem na conservação dos mesmos nomes, embora em línguas mais distantes não seja possível recuperar as conotações dos nomes próprios transparentes, como acontece na tradução para dinamarquês, inglês, polaco etc. (*cf.* § 8.1.1.2). Sobre os antropónimos em geral, tanto na tradução para polaco como para chinês, é referida a omissão de alguns antropónimos.

No campo concernente à tradução das formas artísticas (*cf.* § 8.2), a repetição é a solução de tradução mais utilizada, com 34 ocorrências (em antropónimos, títulos de espetáculos e nomes de músicas); a seguir é a tradução literal, com 12 ocorrências (os exemplos concentram-se na tradução de elementos culturais sem existência real fora da ficção, principalmente títulos de livros, filmes, músicas, etc.); em terceiro lugar, a tradução oficial com 10 ocorrências, e, por último, 1 omissão.

Neste campo cultural, as técnicas da repetição e da tradução oficial pertencem maioritariamente a elementos transculturais, o que explica que sejam as técnicas selecionadas. Sobre o tratamento do mesmo âmbito noutras investigações (*cf.* § 8.2.1), os dados fornecidos pelos investigadores assinalam que, em geral, a repetição é a técnica predominante, nomeadamente em referentes de origem em terceiras culturas. Porém, são referidas circunstâncias de omissões de nomes de atrizes, escritores, etc., ao lado de casos em que o nome da pessoa, citado no texto original através do apelido, é completado com o nome próprio.

O *corpus* contém 55 ocorrências do campo da alimentação (*cf.* § 8.3), das quais 30 são transculturais, 13 infraculturais e 12 monoculturais. Novamente, a proximidade geográfica, histórica e sociocultural explica que encontremos produtos e hábitos alimentares idênticos nos dois países, pelo que muitos EC são transpostos

mediante a técnica da tradução oficial (41,5%), seguida pela explicitação (35,8%), que permite facilitar a compreensão usando um termo mais geral. Neste âmbito cultural, a repetição (11,3%) é menos significativa e tanto a tradução literal (5,7%) quanto a omissão raramente são opção (5,6%). A tradução exclui a naturalização através da adaptação cultural. Com efeito, no campo da alimentação podemos reiterar que a norma também é conservar os EC. Porém, a análise quantitativa revela a tendência para aproximar os EC deste campo para a cultura recetora, potenciando a consciência de proximidade através da manifesta preponderância da explicitação e da tradução oficial. Com base nestes factos, vemos que destaca a tendência para a norma inicial da aceitabilidade, sendo deste modo reforçada a ideia de que aceitabilidade e adequação podem conviver no mesmo *corpus*.

As apreciações relatadas em trabalhos semelhantes sobre a tradução dos produtos de alimentação (*cf.* § 8.3.1) não indicam soluções de tradução únicas e constantes. Coincidindo com o nosso *corpus*, por vezes, o mesmo EC é transposto mediante técnicas diferentes, inclusive no mesmo filme, não sendo sempre claros os motivos da decisão. Como acontece com outros EC, a distância cultural afeta as decisões tomadas, até ao ponto de que Santamaría Ciordia (2012) nota que o aumento do fluxo dos contactos entre culturas e o fenómeno da globalização favorecem a preferência pela repetição do referente, sempre que seja claro o campo conceitual a que pertence o EC.

Visto que, embora com características distintas, Espanha e Portugal compartilham a tradição taurina, quase todos os EC do filme *Hable con ella* (2002) relativos a este âmbito são legendados com a correspondente tradução oficial, exceto nos casos sem equivalente português em que o tradutor recorre à explicitação (*cf.* § 8.4). Deste modo, não há lugar a perdas funcionais ou à supressão da vertente mais exótica, na perspetiva das culturas mais afastadas. Os estudos paralelos mostram situações diferentes (*cf.* § 8.4.1), nomeadamente a tradução para polaco recorre ao empréstimo (Santamaría Ciordia, 2012), enquanto as traduções para francês e inglês resolvem os problemas de tradução originados por este campo com o empréstimo, a substituição e os equivalentes (Moreno, 2005).

Sobre a problemática da tradução do multilinguismo (*cf.* § 8.5), o nosso *corpus* opta claramente por não marcar a existência de outras línguas no TO, exceto nas ocorrências de termos isolados, empréstimos ou estrangeirismos que, seguindo

a norma portuguesa, são grafados em itálico. Neste contexto, o espectador do TC acaba por ter mais informação que o espectador do texto original, que não conta com a tradução das falas noutras línguas. O reverso da moeda é, em nosso entender, a perda das conotações e das funcionalidades aliadas à presença das línguas estrangeiras no TO. Neste caso, a tradução, ao neutralizar as diferenças, transmite a ideia de falsa homogeneidade, naturalizando o produto final, uma situação bastante estranha na tradução de textos audiovisuais portugueses, que muito raramente optam por esta técnica. Apesar disso, a legendagem, permite que o espectador se aperceba do multilinguismo do TO, ao preservar a banda sonora original.

A problemática do tratamento do multilinguismo nas traduções dos filmes de Almodóvar para outras línguas (*cf.* § 8.5.1) apenas é abordada nas investigações cotejadas. Os breves comentários surgem relativamente a questões ligadas à tradução da variação linguística. Nos artigos de Terrón (2015) e Matarranz & Soliño (2011) unicamente é referida a breve presença do catalão em *Todo sobre mi madre*. No primeiro caso, é referida a omissão na legendagem para francês, face à conservação em inglês; no segundo texto é indicada a permanência na dobragem para inglês americano, ao passo que é excluída na dobragem para alemão.

As canções nos filmes de Pedro Almodóvar (*cf.* § 8.6) costumam cumprir uma função no contexto em que surgem. Tal como afirma o próprio realizador, falam das personagens e respondem às necessidades do filme. No *corpus*, das catorze músicas − interpretadas em wolof, português, inglês, espanhol e italiano − apenas um terço são legendadas (Tabela 24). Vimos que nem sempre era possível traduzir algumas das músicas, principalmente pela simultaneidade com os diálogos. Outras vezes, não conseguimos perceber a ausência das legendas. A conclusão que retiramos é que há falta de homogeneidade nas soluções, pelo que não existe uma clara tendência quanto à legendagem das músicas interpretadas nos filmes, independentemente do seu papel, relevo, etc.

Sobre este aspeto, as restantes investigações (*cf.* § 8.6.1) salientam a importância das indicações transmitidas na encomenda de tradução, assim como os documentos facultados ao tradutor, onde são incluídas as letras das músicas. Em geral, os dados retirados não comportam uniformidade de resultados. Apenas destaca a tradução para polaco pela quantidade das músicas traduzidas, 12 de 26.

O resultado do estudo efetuado permite-nos confirmar a hipótese geral inicial, segundo a qual a legendagem para português dos filmes do realizador espanhol Pedro Almodóvar tenderá a preservar a maior parte dos elementos culturais do texto original. De facto, o Gráfico 8 evidencia que apenas 3,6% são omissos, enquanto os restantes são preservados, mais de metade (59,2%) com o recurso à técnica da repetição, a mais conservadora e a que mais diretamente liga os EC à cultura que os origina. Como indicamos, uma vez que não há investigações prévias que suportem e corroborem a hipótese inicial, apenas podíamos apoiar a nossa hipótese na observação atenta e pertinaz do comportamento e nas regularidades dos tradutores nas traduções para português de outras línguas.

Só a partir de exemplos de casos integrados e aceites na cultura recetora é que podem ser retiradas conclusões que permitam avançar no conhecimento da tradução. E o estudo das normas é um instrumento útil nesta tarefa (Díaz-Cintas, 2005a). Além do mais, o estudo descritivo prévio das normas imperantes numa cultura concreta propicia a identificação de padrões de qualidade e proporciona mecanismos imprescindíveis para a formação tradutores (Chaume & García de Toro, 2010).

Terminamos com propostas para possíveis futuras investigações. Dentro da mesma combinação linguística, pensamos que seria interessante contrastar os resultados obtidos com os de outros *corpora* de características diferentes, por exemplo no formato de séries ou na modalidade de dobragem. Assim, circunstâncias como um público-alvo diferente ou outros meios de divulgação, como a televisão ou as novas plataformas de VoD, permitiriam confirmar ou refutar as tendências encontradas. De qualquer forma, queremos insistir no interesse e na necessidade de investigar, na área da tradução audiovisual, esta combinação linguística e cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRAFIA

Agar, M. (2006). Culture: Can You Take It Anywhere? *International Journal of Qualitative Methods*, 5, (2). Consultado em julho 22, 2015, em http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_2/pdf/agar.pd

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes.* Barcelona: Ariel.

Agost, R. (2005). Investigación descriptiva en traducción audiovisual: el estudio de las normas. In P. Zabalbeascoa, L. Santamaria Guinot & F. Chaume (Eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 23-36). Granada: Comares.

Agost, R. (2011). Audiovisual Translation: A Complex and Unstable Field of Research at the Service of All. *International Journal Of Translation*. Vol. 23, 2, 7-14. Consultado em outubro 10, 2016, em http://hdl.handle.net/10234/50259

Agüí García A. (1999). Una traducción de película: de la palabra a los subtítulos en "La flor de mi secreto", de Pedro Almodóvar. *Cadernos de tradução*, vol. 1, n. 4, 205-220.

Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito.* Barcelona: Anagrama.

Alves, J. (Ed.). (2007). *Tradução − Translation Magazine. Tradução e legendagem em audiovisuais.* 3º Edição, setembro.

Alves, M. J. (2006). *O humor na tradução para legendagem: Inglês/Português.* Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

Amido, M. T. (2015). La traducción de referencias culturales para el doblaje. Un estudio sobre la recepción del cine de almodóvar en Alemania. *Quaderns de Cine*, 10, 33-48. Consultado em março 2, 2016, em http://hdl.handle.net/10045/52032

Andino, I. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diaspora*. Tese de doutoramento. Universitat Jaume I, Castelló, Espanha. Consulta em junho 27, 2016, em http://hdl.handle.net/10803/144753

Avelar, R. M. (2013). *A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu.* Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Consultado em outubro 30, 2015, em http://hdl.handle.net/10451/10095

Baker, M. (2011). Norms. In M. Baker & G. Saldanha, (Eds.). (2011). *Routledge Encyclopedia of Translation* (pp. 189−193). Londres & Nova Iorque: Studies Routledge.

Baños, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends.* Tese de doutoramento, Universidad de Granada, Granada, Espanha. Consulta em maio 30, 2015, em http://hera.ugr.es/tesisugr/18319312.pdf

Barambones, J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*. Tese de doutoramento da Euskal Herriko Unibertsitatea. Consultado em outubro 30, 2016, em https://addi.ehu.es/bitstream/10810/12182/1/barambones.pdf

Barambones, J. (2012a). *Mapping the Dubbing Scene. Audiovisual Translation in Basque Television. New Trends in Translation Studies*, vol. 2. Bern: Peter Lang.

Barambones, J. (2012b). *Lenguas minoritarias y traducción: La traducción audiovisual en euskera.* Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Bartoll, E. (2006). Subtitling multilingual films. *Audiovisual Translation Scenarios:* MuTra Conference Proceedings. EU-High-Level Scientific Conference Series. Copenhaga. Consultado em junho 22, 2016, em http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf.

Bartoll, E. (2012). *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo.

Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

Bartrina, F. (2001). La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad. In J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante.* Consultado em outubro 22, 2016, em

http://www.cervantesvirtual.com/portales/universidad_iberoamericana/obra-visor-din/doble-o-nada-actas-de-las-i-y-ii-jornadas-de-doblaje-y-subtitulacion-de-la-universidad-de-alicante--0/html/ff5a6b52-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html

Bartrina, F. (2004). The Challenge of research in audiovisual translation. In P. Orero, (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 157-168). Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.

Bartrina, F. & Espasa, E. (2005). Audiovisual translation. In M. Tennent (Ed.), *Training for the New Millenium* (pp. 83-90). Amsterdam: John Benjamins.

Bravo, M. C. (2008). *Putting the reader in the picture: Screen translation and foreign language learning*. Tese de doutoramento. Universitat Rovira I Virgili, Tarragona, Espanha. Universidade do Algarve, Faro, Portugal. Consultado em setembro 22, 2015, em http://hdl.handle.net/10803/8771

Cabrero, V. (2004). *Iberismo e cooperação. Passado e futuro da Península Ibérica*. Porto: Campo das Letras.

Cañuelo, S. (2008). *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000).* Tese de doutoramento, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha. Consultado em março 3, 2016, em http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/7590/tscs.pdf?sequence=1

Carbonell, O. (1997). Del «conocimiento del mundo» al discurso ideológico: el papel del traductor como mediador entre culturas. In E. Morillas & J. P. Arias Salamanca (Eds.). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.

Carbonell, O. (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España.

Cardoso, G., Mendonça, S. & Paisana, M. (s.d). *Anuário da Comunicação 2014-2015. OberCom* (Observatório da Comunicação). ISSN 2138-3478. Consultado em agosto 15, 2016, em https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Anu%C3%A1rio-da-Comunica%C3%A7%C3%A3o-2014-2015.pdf

Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Chaume, F. & García de Toro, C. (2010). *Teories actuals de la traductologia*. Alzira: Bromera.

Chaume, F. (2002). Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel*, 48:1, 1-13.

Chaume, F. (2003). *Doblatge i subtitulación per a la TV*. Vic: Eumo Editorial, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Vic, Universitat Jaume I.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción.* Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing.* Manchester: St. Jerome Publishing**.**

Chaume, F. (2013a). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *TRANS. Revista de Traductología*, 17, 13-34. Consulta em novembro 15, 2015, em http://www.trans.uma.es/

Chaume, F. (2013b). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, 2 (1), 105-123.

Chaume, F. (2016). Audiovisual Translation Trends. Growing Diversity, Choice, and Enhaced Localization (pp. 68-84). In A. Esser, M. A. Bernal-Merino & I. R. Smith (Eds.). *Media Across Borders. Localizing TV, Film and Video Games*. Nova Iorque: Routledge.

Chaves, M. J. (2000). *La traduccion cinematografica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Chesterman, A. & Wagner, E. (2002). *Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface.* Machester: St. Jerome.

Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam, Netherlands: John Benjamins.

Chiaro, D. (2009). Issues in Audiovisual Translation. In J. Munday, (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 141-165). Oxon: Routledge.

Chiaro, D., Heiss, C. & Bucaria, C. (Eds.). (2008). *Between Text and Image. Updating research in screen translation.* Amsterdam: John Benjamins.

Chorão, G. (2013). *A Dobragem em Portugal: novos paradigmas na tradução audiovisual*. Tese de doutoramento. Universidade de Vigo, Vigo, Espanha.

Instituto Politécnico do Porto ISCAP, Porto, Portugal. Consultado em agosto 15, 2015, em http://hdl.handle.net/10400.22/4330

Consejo de Europa (2002). *Marco de referencia europeo para las lenguas: aprendizaje, enseñanza y evaluación*, Estrasburgo, Consejo de Europa. Consulta em setembro 11, 2016, em http://cvc.cervantes.es/obref/ marco

Corrius, M. (2005). The third language: A recurrent textual restriction that translators come across in audiovisual translation. *Cadernos de Tradução* v.2, 16, 147-160.

Corrius, M. & Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation. *Target* Vol. 23:1. 113-130. Consulta em maio 2, 2015, em https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22516/Zabalbeascoa_target.pdf?sequence=1

Cruces Colado, S., Parada, A. & Diaz Fouces, O. (2003). Sociología de la Traducción: esbozo cultural. In R. Muñoz (Ed.), *AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, 45-56. Granada: AIETI.

Delabastita, D. & Grutman, R. (2005). Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation *Linguistica Antverpiensia* 4, 11-34. Consulta em setembro 20, 2016, em https://lans.ua.ac.be/index.php/LANS-TTS/article/view/124/66

Delabastita, D. (1989). Translation and Mass-communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel 35:4*, 193-218.

Delabastita, D. (1990). Translations and the Mass Media. In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.). *Translation, History and Culture* (pp. 97-109). London & New York: Pinter Publishers.

Di Giovanni, E., Orero, P. & Agost, R. (2012). Multidisciplinarietat en Traducció Audiovisual. In E. Di Giovanni, P. Orero, & R. Agost, (Eds.). *Multidisciplinarity In Audiovisual Translation / Multidisciplinarietat En Traduccio Audiovisual, MonTI* 4, 23-37. Alicante: Universidad d'Alacant, Universitat Jaume I, Universitat de València.

Díaz-Cintas, J. (2001b). Los estudios sobre Traducción y la traducción fílmica. In M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 91-102). Madrid: Cátedra.

Díaz-Cintas, J. (2007). La subtitulación y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación. Perdu Honeyman N. *et al.* (Eds.). *Inmigración, cultura y traducción: Reflexiones interdisciplinares* (pp. 693-706). Terrassa: Editorial Bahá'í.

Díaz-Cintas, J. (2001a). Aspectos semióticos en la subtitulación de situaciones cómicas In Pajares, Merino & Santamaria (Eds.). *Trasvases Culturales: Literatura, cine y traducción* (pp. 119-130). Universidad del País Vasco.

Díaz-Cintas, J. & Neves, J. (Eds.). (2015). *Audiovisual Translation. Taking Stock*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Díaz-Cintas, J. (1998). Propuesta de un marco de estudio para el análisis de subtítulos cinematográficos. *Babel* 44:3, 254-267.

Díaz-Cintas, J. (2001c). *El subtitulado*. Salamanca: Almar.

Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.

Díaz-Cintas, J. (2004a). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual. In P. Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 21-34). Amsterdam: John Benjamins.

Díaz-Cintas, J. (2004b). Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. *The Journal of Specialised Translation Issue* 1, 50-70.

Díaz-Cintas, J. (2005a). Teoría y traducción audiovisual. In P. Zabalbeascoa, L. Santamaría Guinot & Chaume F. (Eds.). *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 9-21). Granada: Comares.

Díaz-Cintas, J. (2005b). The ever-changing world of subtitling: some major developments. In J. D. Sanderson (Ed.), *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Alacant: Universitat d'Alacant.

Díaz-Cintas, J. (2008). Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique. In J. M Lavaur, & Servan, A. *La traduction audiovisuelle* (pp. 27-41). Bruxelles: De Boeck.

Díaz-Cintas, J. (Ed.). (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters.

Díaz-Cintas, J. (2010). *Subtitling*. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.). *A Handbook of Translation Studies*, vol.1, (pp. 244-349). Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.

Díaz-Cintas, J., Matamala, A. & Neves, J. (Eds.). (2010). *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Amsterdam: Rodopi.

Diaz Fouces, O. (2001). Sociologia de la traducció. *Quaderns : revista de traduccio*, 6, 63-77.

Diaz Fouces, O. (2012). Algumas considerações sobre a combinação linguística português-espanhol. In O. Diaz Fouces (Ed.), *Olhares & Miradas* (pp.119-135). Granada: Átrio.

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico (2003-2016). Porto: Porto Editora. Consultado em https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa

Diogo, V. (2001). Comédias cinematográficas dos anos 30-40. *Análise Social*, vol. XXXVI (nº 158-159), 301-327.

Duarte, J., Assis Rosa A. & Seruya, T. (Eds). (2006). *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

Espanha, R. (Coord.). (s.d.). *Cinema: para além do mercado – Contributos para novos modos de análise e reflexão. OberCom* (Observatório da Comunicação). Consultado em agosto 15, 2016, em https://obercom.pt/wp-content/uploads/2016/06/Cinema-para-al%C3%A9m-do-mercado-Nov2011.pdf.

Esperança, J. J. (2016). Efeito da proximidade linguística no comércio internacional: o português no conjunto das línguas globais. In J. Teixeira (Org.) *O português como língua num mundo global. Problemas e potencialidades*. V. N. Famalicão: Humus.

Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem Studies*, Poetics Today 11:1. Durham: Duke University Press.

Fernandes, A. (2007). *Tradução para legendagem: perspectivas e condicionalismos. Com uma breve análise de um episódio de "Gilmore*

Girls" – "Tal Mãe, Tal Filha". Dissertação de mestrado. Porto: Faculdade de Letras.

Fernández Carballido, X. (2012). *O ensino da língua portuguesa na Galiza*. Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Consultado em agosto 20, 2016, em https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/24032/1/Xurxo%20Fern%C3%A1ndez%20Carballido.pdf

Figueiredo, J. (2007). Ágora, el debate peninsular. In G. Magalhães (Ed.), *Actas do congreso Relipes III*. Celya: Salamanca.

Forteza, A. (2010). *El nord-est de Jorge Amado en català. La traducció dels referents culturals de Tocaia Grande i de Gabriela, cravo e canela*. Tese de doutoramento. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha.

Franco Aixelá, J. (1996a). Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español). Tese de doutoramento. Universitat d'Alacant http://hdl.handle.net/10045/3508

Franco Aixelá, J. (1996b). Culture-specific items in Translation. In R. Álvarez & C. A. Vidal (Eds.). (pp. 52-78). *Translation, Power, Subversion.* Clevedon: Multilingual Matters.

Franco Aixelá, J. (2015). La traducción de Nombres propios. @ Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación. AIETI. Consultado em março 21, 2016, em http://www.aieti.eu/Enciclopedia/NP-iconos-esp/index.html

Gambier, Y. (Ed.). (2003). Introduction – Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator*, 9:2, 171-191.

Gambier, Y. (2006). Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle. *Target*, 18:2, 261–293.

Gambier, Y. (2008). Recent developements and challenges in audiovisual translation research. In D. Chiaro, C. Heiss & C. Bucara (Eds.). *Between Text and Image. Updating research in screen translation.* (pp. 11-36). Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.

Gambier, Y. (2010). Translation strategies and tactics. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.). *Handbook of Translation Studies:* Vol. 1, (pp. 412-418). Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.

Gambier, Y. & Gottlieb, H. (Eds.). (2001). *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam: John Benjamins.

Gambier, Y. & Doorslaer, van L. (Eds.). (2010). *A Handbook of Translation Studies* Vol 1. Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins.

García González, M. & García González, A. (2014). *Comunicar(se) en el siglo XXI: ¿Qué ha cambiado? ¿Qué sigue igual?* In M. García González & A. García González (Eds.), Comunicar(se) en el siglo xxi. Doce propiestas de estudio sobre la comunicación (pp. 1-12). Granada: Comares.

Geada, E. (1977). *O imperialismo e o fascismo no cinema.* Lisboa: Moraes Editores.

Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation Theories* (Vol. 21). Clevedon: Multilingual Matters.

Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation and Idioms*. Copenhaga: Universidade de Copenhaga.

Gottlieb, H. (2004). *Screen Translation. Seven Studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Copenhaga: Universidade de Copenhaga.

Gottlieb, H. (2009). Subtitling against the current: Danish concepts, English minds. In Díaz-Cintas J. (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 21-43). Bristol: Multilingual Matters.

Graça, A. R. (2015). A Rota do Consumo do Cinema Português Contemporâneo: contribuições para o seu estudo e análise. *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, D. Ribas & M. Penafria (Eds.). AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (pp. 224−237). Consulta em setembro 15, 2016, em https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/12791/1/Atas-IVEncontroAnualAIM.pdf

Hatim, B. & Mason I. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.

Hatim, B. & Mason I. (1997). *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.

Hermans, T. (Ed.). (1985). Translations Studies and a New paradigm. In *The Manipulation of Literature* (pp 7-15). Londres, Sidney: Croom Helm.

Hermans, T. (1996). Norms and the determination of translation. A Theoretical Framework. In R. Álvarez & A. Vidal (Ed.), *Translation Power, Subversion* (pp. 25-51). Clevedon: Multilingual Matters.

Hermans, T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and Systemic-oriented Approaches Explained.* Manchester: St. Jerome.

Hermans, T. (2012). Norms of Translation. In C. A. Chappelle (Ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics* (pp. 4262 - 4268). New York: Wiley-Blackwell. Consulta em maio 10, 2015 em, http://www.researchschool.org/documents/Hermans_Norms%20of%20Trl.pdf

Holmes, J. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi.

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología*. *Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.

ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual. http://www.ica-ip.pt/

IGAC – Inspecção Geral dos Espectáculos. Dados estatísticos. http://www.igac.pt/

Igareda, P. (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Íkala, revista de lenguaje y cultura* vol. 16, 27, 11-32. Consulta em junho 18, 2015, em http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255019722001

Iglesias, M. (1999). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco Libros.

Instituto Nacional de Estadística (2015). *Península Ibérica en cifras*. Consulta em agosto 19, 2016, em, https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=256211158&DESTAQUESmodo=2

Ivarsson, J. & Carroll, M. (1998). *Subtitling.* Sweden: Simrishamn.

Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.

Karamitroglou, F. (1998). A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe, *Translation Journal*, 2:2, 1-15.

Karamitroglou, F. (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.

Katan, D. (2009b). Translator Training and Intercultural Competence. In S. Cavagnoli, E. Di Giovanni & R. Merlini (Eds.). *La ricerca nella comunicazione interlinguistica. Modelli teorici e metodologici*. (pp. 282-301). Milan: Franco Angeli.

Katan, D. (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators.* St. Manchester: Jerome Publishing.

Katan, D. (2009a). Translation as intercultural communication. In J. Munday, (Ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies,* (pp. 74- 92). Londres, Nova Iorque: Routledge.

Kelly, D. (2007). La competencia cultural en la formación del traductor. In E. Ortega Arjonilla (Ed.), *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas* (pp. 105−117). Frankfurt: Peter Lang.

Kerdkidsadanon, N. (2015). *La traducción para el subtitulado al tailandés del cine de Pedro Almodóvar*. Tese de doutoramento, Universidad de Salamanca, Salamanca, Espanha. Consultado em março 17, 2016, em http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/127422/1/DTI_KerdkidsadanonN_Traduccionsubtitulado.pdf

Lakatos, Z. (2007). Kulturális reáliák egy spanyol film magyarra és portugálra fordított változatában. Tese de Doutoramento, Universidad Complutense, Madrid, Espanha. Consultado em abril 25, 2016, em http://nydi.btk.pte.hu/sites/nydi.btk.pte.hu/files/doktori_vedesek/LakatosZsuzsanna2009.pdf

Lambert, J. (1989). La traduction: les langues et la communication de masse –les ambigüitiés du discours international. *Target* 1:2, 215-237.

Lambert, J. & Delabastita, D. (1996). La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. In Y. Gambier (Ed.), *Les Transferts Linguistic dans les médias audiovisuels* (pp. 33-58). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Lavaur, J. & A. Serban, (Eds.). (2008). *La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage.* Bruxelas: De Boeck.

Lefevere, A. (1985). Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm. In T. Hermans, T. (Ed.), *The Manipulation of Literature*: *Studies on Literary Translation*. (pp. 215-243). Londres: Croom Helm.

Leppihalme, R. (2011). Realia. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.). *Handbook of Translations Studies*. (pp. 126-130). Vol. II. Amsterdam: John Benjamins.

Lomeña, M. (2009). Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios. *Entreculturas. Revista de traducción y comunicación intercultural*. n 1, 275-283. Consulta em abril 22, 2016, em http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/entreculturasn1.pdf

Magalhães, F. J. (1997). *Da Tradução Profissional em Portugal – Estudo sociológico.* Lisboa: Edições Colibri.

Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo.

Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns. Revista de traducció,* 11, 129-149.

Marleau, L. (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta: Journal des traducteurs. /Translators' Journal*, 27(3), 271-285. Consulta abril 25, 2015, em http://www.erudit.org/revue/meta/1982/v27/n3/003577ar.pdf

Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Tese de doutoramento, Universitat Jaume I, Castelló, Espanha.

Martí Ferriol, J. L. (2010). *Cine independiente y traducción*. València: Tirant lo Blanch.

Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Castelló: Universidad Jaume I.

Martínez Garrido, G. (2013). *Estudio descriptivo y contrastivo de la traducción de elementos culturales en la subtitulación (catalán-inglés).* Tese de doutoramento, University of Kent, Reino Unido. https://kar.kent.ac.uk/43569/1/Final%20version%20Martinez-Garrido%C2%B4s%20thesis.pdf

Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. Tese de doutoramento, Universitat Jaume I, Castelló, Espanha.

Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló: Universitat Jaume I.

Martínez Sierra, J. J. (2010). Building Bridges Between Cultural Studies and Translation Studies: With Reference to the Audiovisual Field. *Journal of Language & Translation* 11-1, 115-136.

Martínez Sierra, J. J. (2011). "De normas tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción*, vol. 1, 151-170. https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/viewFile/36484/35331

Martínez Sierra, J. J. (Coord.) (2012). *Fotografía de la investigación doctoral en traducción audiovisual.* Madrid: Bohodón Ediciones.

Martínez Sierra, J. J. (2014). De las idiosincrasias a las normas: un camino intermedio. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*. 2014, 19 (1) (enero-abril), 49-56. Consultado em outubro 20, 2016, em http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255032609004

Martínez-Tejerina, A. (2014). Subtitling for Film Festivals: process, techniques and challenges. *Trans. Revista de traductología 18,* 215-225.

Martins, C. S. (2015). *Longe da vista, perto da imaginação: análise de audioguias em museus portugueses*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Consultado em agosto 20, 2015, em https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/11957/1/versaofinalissima-tese-claudiamartins-julho2015.pdf

Matarranz, T. & Soliño, M. (2011). Traducción y doblaje: el cine de Almodóvar en alemán e inglés. In S. Roiss [*et al.*] (Eds.). *En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán.* (pp. 245-261). Berlin: Frank & Timme.

Mayoral, R. (1993). La traducción cinematográfica: el subtitulado, *Sendebar* 4, 45-68.

Mayoral, R. (1999/2000). *La traducción de referencias culturales*. Consulta em julho 18, 2016, em *http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Referencias_culturales.pdf*

Mayoral, R. (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. In M. Duro (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. (pp. 19-45). Madrid: Cátedra.

Mayoral, R. (2002). Estado de la cuestión y perspectivas de la traducción audiovisual. In L. Cruz *et al.*, (Eds.) *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Traductores*. (pp. 47-76). Las Palmas: Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas.

Mayoral, R. (2005a). Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual. In *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*.

Zabalbeascoa, P., Santamaria Guinot, L. & Chaume, F. (Eds.). *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp.3-8). Granada: Comares.

Mayoral, R. (Ed.). (2005b). Introducción. *Puentes* 6, Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural. Monográfico dedicado a la traducción audiovisual. 3-4.

Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta: Journal des traducteurs. /Translators' Journal* 33(3), 356-367.

Mayoral, R. & Muñoz, R. (1997). Estrategias comunicativas en la traducción intercultural. P. Fernández y J. M. Bravo, (Eds.) *Aproximaciones a los estudios de traducción* (pp. 143-92). Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, Universidad de Valladolid.

Meylaerts, R. (2010). Multilingualism and translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.). *Handbook of Translation Studies - Vol 1* (pp. 227-230). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tese de doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha.

Molina, L. & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, *XLVII, 4*, 498-512.

Monzó, E. & Diaz Fouces, O. (2010). Com és una sociologia aplicada a la traducció? *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*. N. 2, 19-28.

Morais, A. B. (2013). A censura aos filmes espanhóis na governação de Marcello Caetano. In *Libro de Actas do XIII Congreso Internacional IBERCOM. Comunicación, Cultura e Esferas de Poder*. (No. 1ª Edição). IBERCOM, AssIBERCOM e AGACOM. Consulta em maio 6, 2016, em: http://hdl.handle.net/10451/22754.

Morant, R. (2005). Lenguaje y cultura. In A. López García & B. Gallardo (Eds.). *Conocimiento y Lenguaje*. València: Universitat de València, 125-154.

Moreno, A. (2005). *La traducción de elementos culturales en el texto audiovisual. La obra de Pedro Almodóvar en alemán, francés e inglés*. Universidad del PaísVasco, Vizcaya, Espanha.

Neves, J. (2005). *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, Tese de doutoramento, University of Surrey Roehampton, Londres. http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580

Neves J. (2007). *Vozes que se Vêem – Guia de Legendagem para Surdos*. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.

Neves J. (2011). *Imagens que se ouvem – Guia de Audiodescrição*. Instituto Nacional para a Reabilitação/Instituto Politécnico de Leiria.

Neves J. (2012). Audiovisual Translation for Accessible Media in Portugal. In A. Rosa & A. Pym (Eds.). *New Directions in Translation Studies.* Special Issue *Anglo-Saxonica,* 3:3 (pp. 365-384). Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

Neves, J. & Remael, A. (Eds.) (2007). *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles*, Antuérpia: Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken.

Newmark. P. (1988). *A Textbook of Translation*. Nova Iorque, Londres, Sydney, Tokyo: Prentice Hall International.

Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.

Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.

Olalla-Soler, C. & Hurtado Albir, A. (2014). Estudio empírico de la traducción de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio. *Sendebar*, 25, 9–38.

Olarte, M. (2002). La música incidental en el cine y el teatro. In E. Banús (Coord.). *El legado musical del siglo XX*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA.

Orero, P. (2004). Audiovisual Translation. A new dynamic umbrella. In Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. vii-xiii). Amsterdam: John Benjamins.

Orero, P. (2008). Le format des sous-titres: les mille et une possibilités. In J. Lavaur & A. Serban, (Eds.). *La traduction audiovisuelle: Approche interdisciplinaire du sous-titrage* (pp. 55-67). Bruxelas: De Boeck.

Pedersen, J. (2005). How is Culture Rendered in Subtitles? *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings.* Consulta em maio 6, 2015, em: www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf

Pedersen, J. (2010). When do you go for benevolent intervention? How subtitlers determine the need for cultural mediation. In J. Díaz-Cintas, A. Matamala & J. Neves (Eds.). *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 67–80). Amsterdam: Rodopi.

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focusing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam: John Benjamins.

Pereira, P. (2014). *Uma hipótese de democratização cultural: a dobragem audiovisual*. Dissertação de mestrado. Lisboa: ISCTE-IUL. Consultado em 28 outubro, 2016, em http://hdl.handle.net/10071/8823

Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Abingdon: Routledge.

Pettit, Z. (2009). Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 58-69). Bristol: Multilingual Matters.

Pinto, S. (2009). *Tradução no vazio A variação linguística nas traduções portuguesas de Pygmalion, de Bernard Shaw, e My Fair Lady de Alan Jay Lerner.* Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Consultado em agosto 15, 20015 em repositorio.ul.pt/bitstream/10451/599/1/ulsd057714_td_1.pdf

Pinto, S. (2012). Audiovisual translation in Portugal: the story so far. In A. Rosa & A. Pym (Eds.). *New Directions in Translation Studies.* Special Issue *Anglo-*

Saxónica, 3:3 (335-364). Lisboa: Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories.* Londres, Nova Iorque: Routledge.

Pym, A. (2013). *Teorias Contemporâneas da Tradução*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Trad. A. M. Chaves, E. Keating, F. Ferreira Alves.

Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translémica inglés-español*. León: Universidad de León.

Rabadán, R. & Merino, R. (2004). Los Estudios de Traducción: la disciplina y el marco epistemológico. In G. Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (pp. 17-33). Madrid: Cátedra.

Ramière, N. (2006). Researching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual translation. *The Journal of Specialised Translation* 6, 152-166. Consultado em agosto 5, 20015 em http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php 1-5-2015

Ramière, N. (2010). Are You "Lost in Translation" (when watching a foreign film)? Towards An Alternative Approach to Judging Audiovisual Translation. *Australian Journal of French Studies*. 47(1): 100-116.

Ranzato, I. (2013). *The Translation of Cultural References in the Italian Dubbing of Television Series.* Tese de doutoramento. Imperial College Londres. Londres, Reino Unido. Consultado em fevereiro 5, 2016, em https://spiral.imperial.ac.uk/handle/10044/1/14622

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado em http://www.rae.es/rae.html

Remael, A. (2010). Audiovisual Translation. In Y. Gambier, & L. van Doorslaer, (Eds.). *A Handbook of Translation Studies,* Vol 1 (pp 12-17). Amsterdam: John Benjamins.

Rocha, S. (2012). *Estudo comparativo de metodologias de trabalho na legendagem profissional vs legendagem amadora*. Dissertação de mestrado, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Rodríguez, M. A. (2012). A linguagem taurina. Empréstimos, neologismos e outras ocorrências lexicais. *Actas del II Congreso Internacional SEEPLU-*

Difundir l/a Lusofonia. Cáceres. (pp. 47-73). Consultado em maio 20, 2016, em http://www.seeplu.galeon.com/textos2/rodriguez.pdf

Rosa, A. (2010). Descriptive Translation Studies. In Y. Gambier & L. van Doorslaer, (Eds.). *Handbook of Translation Studies*, vol 1, (pp. 94-104). Amsterdam: John Benjamins.

Roussou, M. (2005). La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: Estudio descriptivo. *Puentes* 6: 61-68.

Rox, M**.** (2008). *The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States.* Tese de doutoramento, Universidad de León, León, Espanha. Consulta em março 2, 2016, em http://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/1417/2008ROX%20BARASOAIN%2c%20MAR%25CDA.pdf?sequence=1

Saavedra, M. (2013). *La estrategia de comunicación en el cine de Pedro almodóvar: influencia de la promoción En el desarrollo y consolidación de la trayectoria del autor.* Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha. Consultado em outubro 20, 2015, em http://eprints.ucm.es/19976/1/T34299.pdf

Sales, D. (2004). *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra.* Bern: Peter Lang.

Sanderson J. D. (2011). Imágenes en palabras. La audiodescripción como generadora de estrategias alternativas de traducción. *Puntoycoma*. Boletín de los Traductores Españoles de las instituciones de la Unión Europea Nº 123, mayo/junio/julio. Consultado em setembro 15, 2016 em http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/123/pyc1238_es.htm

Santamaría Ciordia, L. (2012). *Almodóvar po polsku. La imagen de Almodóvar en Polonia y sus consecuencias sobre la traducción de su cine.* Lask: Oficyna Wydawnicza LEKSEM. Col. Rozumienie, Interpretacja, Przeklad.

Santamaria Guinot, L. (2001). Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals. Tese de doutoramento, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, Espanha. Consultado em outubro 15, 2016 em http://hdl.handle.net/10803/5249

Santamaria Guinot, L. (2010). The Translation of Cultural Referents: From Reference to Mental Representation. *Meta: journal des traducteurs / Translators' Journal*, vol. 55, n° 3, 516-528. Consultado em outubro 20, 2016, em http://id.erudit.org/iderudit/045068ar 18-7-2015

Sardica, J. M. (2013). Ibéria. A relação entre Portugal e Espanha no século XX. Lisboa: Alètheia Editores.

Schäffner, C. (2003). Translation and Intercultural Communication: Similarities and Differences. *Studies in Communication Sciences* 3(2). 79-107.

Schäffner, C. (2010). Norms of translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer, (Eds.). *A Handbook of Translation Studies,* Vol. 1 (pp. 235-244). Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

Segovia, R. (2005). Semiótica textual y traducción audiovisual. In P. Zabalbeascoa, L. Santamaria Guinot & F. Chaume (Eds.). *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 81-86). Granada: Comares.

Snell-Hornby, M. (1988). *Translation Studies: An Integrated Approach.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies.* Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

Snell-Hornby, M. (2007). Haz un diálogo y no la guerra: el estado actual de los Estudios de Traducción en el mundo académico. In E. Ortega Arjonilla *El Giro Cultural de la Traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas* (pp. 21-37). Frankfurt: Peter Lang.

Snell-Hornby, M. (2010). The Turns of Translation Studies. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.). *A Handbook of Translation Studies,* Vol.1 (pp. 366-370). Amsterdam, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

Sokoli, S. (2005). Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual. Zabalbeascoa P., Santamaría Guinot L. & Chaume F. (Eds.). (pp. 177-185). *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.

Sokoli, S. (2011). *Subtitling Norms in Greece and Spain. A comparative descriptive study on film subtitle omission and distribution.* Tese de doutoramento. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha. DOI: 10.13140/RG.2.1.1219.6567

Sørensen, K. S. & Bander, B. L. (2010). El *subtitulado* - no una cosa de coser y cantar Un análisis de los *subtítulos* daneses de la película *Volver* de Pedro Almodóvar. Aarhus School of Business, Aarhus University. Consultado em abril 18, 2016, em http://pure.au.dk/portal-asb-student/en/studentprojects/el-subtitulado--no-una-cosa-de-coser-y-cantar(66138f63-35d1-4443-94cf-2a480d3c37fc).html

Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar: un cine visceral*. Madrid: Ediciones El País/Aguilar.

Terrón, A. (2015). La traducción de estereotipos, variación lingüística y nombres propios en "Todo sobre mi madre" de Pedro Almodóvar (español-inglés y español-francés), *ScriptUM* Revue de l'édition 2014 de VocUM Colloque multidisciplinaire sur le langage nº1. 84-100. Consultado em junho 1, 2016, em http://journal.vocum.ca/index.php/scriptum/article/view/29

Tomaszkiewicz, T. (2001). Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques. In Y. Gambier, & H. Gottlieb (Eds.). *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. (pp. 237-247). Amsterdam and Filadelfia: John Benjamins.

Toury, G. (1980). *In search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.

Toury, G. (1985). A rationale for descriptive translation studies. In T. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature*, (pp 16-41). Londres: Croom Helm.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Venuti, L. (1995). The Translator's Invisibility: A History of Translation. Londres & Nova Iorque: Routledge.

Wang, Yi-Chen (2013). *Los marcadores conversacionales en el subtitulado del español al chino: análisis de "La mala educación" y "Volver" de Pedro Almodóvar*. Tese de doutoramento. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha. Consultado em abril 29, 2015, em http://hdl.handle.net/10803/125655

Witte, H. (1992). El traductor como mediador cultural. Fundamentos teóricos para la enseñanza de la Lengua y Cultura en los estudios de Traducción. *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Sociedad de Didáctica de la*

Lengua y la Literatura (pp. 407-414). Consultado em outubro 20, 2016, em http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/5103/1/0235347_01992_0047.pdf

Witte, H. (2008). *Traducción y percepción intercultural*. Granada: Comares.

Yebra, Á. (2007). Las canciones de Almodóvar, del pastiche pop al rebranding bolero. In J. J. Marzal Felici & F. J. Gómez Tarín (Eds.). *Metodologías del análisis fílmico Metodologías de análisis del film* (pp. 681-689). Actas del I Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico. Madrid: Edipo. Consultado em junho 10, 2016, em http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/38599

Zabalbeascoa, P. (1997). Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In F. Poyatos (Ed.), *Nonverbal Communication and Translation*, (pp. 327-342). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21-37). Amsterdam: John Benjamins.

Zabalbeascoa, P., Santamaria Guinot, L. & Chaume, F. (Eds.). (2005). *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.

Zabalbeascoa, P, & Corrius, M. (2014). How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing Butch Cassidy and the Sundance Kid in Spain. *Perspectives: studies in translatology*, 22(2). 255-270. DOI 10.1080/0907676X.2012.695380.

REFERÊNCIAS DE FILMES

Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (2001). *Tudo sobre a minha mãe*. [DVD]. Portugal: Atalanta Filmes.

Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (2002). *Fala com ela*. [DVD]. Portugal: PRISVIDEO S.A.

Almodóvar, A. & García, E. (Produtores) & Almodóvar, P. (Realizador). (2004). *Má educação*. [DVD]. Portugal: PRISVIDEO S.A.

Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (2006). *Volver Voltar*. [DVD]. Portugal: PRISVIDEO S.A.

Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (2009). *Abraços desfeitos*. [DVD]. Portugal: PRISVIDEO S.A.

Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (2012). *A pele onde eu vivo*. [DVD]. Portugal: PRIS AUDIOVISUAIS.

Almodóvar, A. (Produtor) & Almodóvar, P. (Realizador). (2013). *Os amantes passageiros*. [DVD]. Portugal: PRIS AUDIOVISUAIS.

ANEXO 1 - TESES DE DOUTORAMENTO EM TAV REALIZADAS POR INVESTIGADORAS PORTUGUESAS[283]

- Josélia Neves, *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, 2005. Orientação de Maria Teresa Roberto e Jorge Díaz-Cintas. University of Surrey Roehampton, Instituto Politécnico de Leiria.
http://www.rcaap.pt/detail.jsp?id=oai:iconline.ipleiria.pt:10400.8/409
- Maria José Veiga Alves, *O humor na tradução para legendagem: Inglês/Português*, 2006. Orientação de Maria Teresa Costa Gomes Roberto. Universidade de Aveiro.
- Maria da Conceição Condinho Bravo, *Putting the reader in the picture. Screen translation and foreign-language learning*, 2008. Supervisores: Yves Gambier e Manuel Célio Conceição. Tutor: Anthony Pym. Universitat Rovira i Virgili de Barcelona, Universidade do Algarve.
www.sub2learn.ie/downloads/tesicondhino.pdf
- Sara Ramos Pinto, *Tradução no vazio. A variação linguística nas traduções portuguesas de Pygmalion, de Bernard Shaw, e My Fair Lady de Alan Jay Lerner*, 2009. Orientação de João Ferreira Duarte e Alexandra Assis Rosa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa repositorio.ul.pt/bitstream/10451/599/1/ulsd057714_td_1.pdf
- Graça Bigotte Chorão, *A Dobragem em Portugal: novos paradigmas na tradução audiovisual*, 2013. Orientação de Susana Cruces e Josélia Neves. Universidade de Vigo, Instituto Politécnico do Porto ISCAP.
http://hdl.handle.net/10400.22/4330
- Cláudia Susana Nunes Martins, *Longe da vista, perto da imaginação: análise de audioguias em museus portugueses*, 2015. Orientação de Maria Teresa Roberto e Josélia Neves. Universidade de Aveiro.
https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/11957/1/versaofinalissima-tese-claudiamartins-julho2015.pdf

[283] Pesquisa realizada até 14 de setembro de 2016.

ANEXO 2 - TESES DE MESTRADO EM TAV REALIZADAS EM UNIVERSIDADES E INSTITUTOS POLITÉCNICOS PÚBLICOS PORTUGUESES [284]

- Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)

1. Pedro Halpern Veiga Pereira "Uma hipótese de democratização cultural: a dobragem audiovisual"[285], 2014. Dissertação.

- Universidade de Évora

2. Sandra Isabel Correia Barreto "Dificuldades de tradução para legendagem: análise da série *How I Met Your Mother*", 2015. Dissertação

- Universidade de Aveiro

3. Maria José Alves Veiga "O humor na tradução para legendagem: inglês /português", 2006. Dissertação.

4. Frédéric Manuel Mendes Ventura "O sal de Aveiro: tradução e legendagem", 2009. Projeto.

5. Thibaud Romain Migné "Tradução e legendagem do documentário "Câncer, sem medo da palavra", 2014. Projeto.

6. Paul Emanuel Drauth "Ciência em imagens, legendado em alemão e análise crítica", 2011. Projeto

- Universidade de Lisboa

7. Inês Fernandes e Sousa "O fenómeno do Fansubbing em inglês: principais normas de tradução e legendagem", 2011. Dissertação.

8. Catarina Duarte Silva de Andrade Xavier "Esbatendo o tabu: estratégias de tradução para legendagem em Portugal", 2009. Dissertação.

9. Ricardo André Boto Raposo "Relatório do estágio efectuado na Sintagma traduções, Lda", 2009. Relatório de estágio.

---

[284]Os resultados apresentados provêm das pesquisas realizadas em cada um dos repositórios de todas as Universidades e Institutos Politécnicos públicos portugueses. Foram, ainda, complementadas com os dados obtidos no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP) https://www.rcaap.pt/.
Obtivemos a listagem das Universidades e Institutos Politécnicos públicos no portal da Agência da Avaliação e Acreditação do Ensino Superior AE3 a página da http://www.a3es.pt/pt/ligacoes. A listagem apresenta os resultados obtidos nas pesquisas realizada entre os dias 10 e 20 de agosto de 2015.

[285] Trata-se de um interessante trabalho realizado no Mestrado em Gestão e Estudos da Cultura. Não se encontra inserido num mestrado relacionado com a tradução, o que reforça a interdisciplinaridade da matéria objeto de estudo.

10. José Rafael da Encarnação Marques Ribeiro "Relatório do estágio decorrido na Sintagma traduções, Lda", 2010. Relatório de estágio.

11. Susana Isabel Gonçalves Pais "A questão da eficácia comunicativa na tradução do audiovisual", 2012. Dissertação.

- Universidade Nova de Lisboa

12. Fátima Regina da Silva Ribeiro Dias "Tradução Intralingual e Tradaptação numa Empresa de Legendagem", 2013. Relatório

13. Raquel Filipa Antunes Correia "Competências e Desafios na Formação do Tradutor/Legendador", 2012. Relatório

14. Ana Raquel Pereira Salvador "Spartacus em Portugal: Análise das Traduções Interlinguística e Intersemiótica de 1961", 2013. Dissertação.

15. Bernardo Miguel Morais Rodrigues "Prática de Legendagem: Um Manual de Sobrevivência", 2013. Relatório.

- Universidade do Minho

16. Sara Maria Pereira da Rocha "Estudo comparativo de metodologias de trabalho na legendagem profissional *vs* legendagem amadora", 2012. Dissertação

17. Ana Alice Guise "Tradução Audiovisual em Contexto Empresarial. Relato de experiência profissional na empresa Dialectus ", 2012. Relatório de estágio.

18. João Fagundes "Tradução Audiovisual em Contexto Empresarial. Relato da experiência profissional na empresa Sintagma", 2012. Relatório de estágio.

19. María Dolores Lerma Sanchis "O Tratamento da Variação em Tradução Audiovisual. Um *case study*: *Todo sobre mi madre* de Almodóvar", 2007. Dissertação.

- Universidade de Coimbra

20. Sara Joana Branco dos Santos "Tradução intersemiótica: "traduzir a visão noutros sentidos": guião de produção de livro infantil para crianças cegas", 2010. Dissertação.

- Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP)

21. Hugo dos Reis Cosme "Da transcrição à legendagem em busca da perda mínima de conteúdo", 2012. Projeto.

22. Elisabete Maria Nogueira Barros "Tradução e legendagem do documentário Fárria", 2013. Projeto.

23. Dulce Maria Cardoso Pereira Abrantes "Aspectos da tradução audiovisual: a legendagem de programas Estrangeiros como meio para uma aprendizagem incidental de línguas estrangeiras", 2009. Dissertação.

24. Sandra de Jesus Correia Monteiro "Traduzir o universo: tradução e legendagem de vídeos de divulgação científica", 2013. Trabalho de projeto.

25. Cindy Antunes Magalhães "Tradução e legendagem de um vídeo didáctico: *O Mapeamento da Memória no Cérebro*", 2010. Trabalho de projeto.

26. Lucile Amélia Camille Meneghin "Sous-titrage de documentaire sur la capoeira", 2014. Trabalho de projeto.

27. Ana Margarete Costa "A tradução audiovisual: os desafios da áudio-descrição", 2014. Dissertação.

28. Maria Julieta de Oliveira Santos "Transcrição e tradução do audiobook *Eric*", 2010. Trabalho de projeto.

29. Lisete de Oliveira Ferreira Marques "Tradução e legendagem do documentário: memórias do ofício, 2013. Trabalho de projeto.

- Universidade de Porto

30. Alexandra Vale Fernandes "Tradução para legendagem: perspectivas e condicionalismos: com uma breve análise de um episódio de *Gilmore girls*" - *Tal mãe, tal filha*" 2007. Dissertação.

31. Cláudio Manuel Oliveira Coelho "A tradução audiovisual do humor verbal como processo criativo", 2011. Dissertação.

32. Tiago João Marques Machado Carvalho" Estágio na empresa Expressão, Lda" 2013. Relatório[286].

33. Andrea Gaspar "Relatório de estágio", 2011. Relatório[287].

34. Lisbeth Maria Peneda Ferreira " Tradução audiovisual: a legendagem para s/Surdos nos quatro canais de sinal aberto da televisão portuguesa", 2010. Dissertação.

- Instituto Politécnico de Bragança

[286] Apenas uma parte referida à TAV.
[287] Apenas uma parte referida à TAV.

35. Cláudia Susana Nunes Martins “The nature of fixed language in the subtitling of a documentary film” 2007[288]. Dissertação.

[288] Realizado na Universitat Rovira i Virgili de Trarragona, no DEA (Diploma de Estudios Avanzados).

ANEXO 3 - SÉRIES ESPANHOLAS EXIBIDAS NA TELEVISÃO PORTUGUESA

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EM PORTUGAL	DOB/ LEG	CANAL
Águila roja	Águia vermelha	Leg.	SIC Radical
Águila roja	Águia vermelha	Dob.	SIC
Carlos, Rey Emperador	Carlos, Rei Imperador	Leg.	SIC Caras
El barco	O barco	Leg.	SIC Radical
El internado	O colégio da Lagoa Negra	Leg.	SIC Radical
El misterio de Calenda	Luna: el misterio de Calenda	Leg.	SIC Radical
El príncipe	Príncipe	Leg.	RTP2
El rey	O rei	Leg.	SIC Caras
El tiempo entre costuras	O tempo entre costuras	Dob.	TVI
Farmacia de guardia	Farmácia de serviço	Leg.	TVI
Física o Química	Físico-Química	Leg.	SIC Radical
Gran Hotel	Grande hotel	Leg	SIC Mulher
Hospital Central	Hospital Central	Leg.	AXN
Isabel	Isabel	Leg.	SIC Caras
La española inglesa	A espanhola inglesa	Leg	SIC Caras
La duquesa	A duquesa	Leg.	SIC Caras
La pecera de Eva	O aquário de Eva	Leg.	SIC Caras
Los protegidos	Os protegidos	Dob.	SIC
Marco	Marco	Dob.	SIC
Un paso adelante	Academia	Leg.	RTP
Velvet	Velvet	Leg.	SIC Caras
Verano azul	Verão azul	Leg.	RTP1/RTP Memória
Vis a vis	Detidas	Leg.	SIC Caras
6 hermanas	Seis irmãs	Leg.	SIC Caras
Ángel o demonio	Anjo ou demónio	Leg.	SIC Radical

SÉRIES ADAPTADAS

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO	CANAL
Ana y los siete	*Ana e os sete*	TVI
Cuéntame	*Conta-me como foi*	RTP
Aquí no hay quien viva	*Aqui não há quem viva*	SIC
Periodistas	*Jornalistas*	SIC
Menudo es mi padre	*Bairro da fonte*	SIC
Médico de familia	*Médico de família*	SIC
7 vidas	*7 vidas*	SIC
Escenas de matrimonio	*Cenas do casamento*	SIC
Los Serrano	*Os Serranos*	TVI
La Familia mata	*A família Mata*	SIC
El ministerio del tiempo	*Ministério do Tempo*	RTP

ANEXO 4 - FILMES NACIONAIS MAIS VISTOS ENTRE 2004 E 2016



FILMES NACIONAIS MAIS VISTOS - 2004/2016

(Dados até 31 de Agosto de 2016)

Nº	TÍTULO	TIPO	REALIZADOR	DATA ESTREIA	RECEITA BRUTA	ESPECTADORES	SESSÕES
1	O Pátio das Cantigas	Ficção	Leonel Vieira	30-07-2015	€ 3.098.343,97	607.628	14.860
2	O Crime do Padre Amaro	Ficção	Carlos Coelho da Silva	27-10-2005	€ 1.643.842,88	380.671	10.185
3	7 Pecados Rurais	Ficção	Nicolau Breyner	21-11-2013	€ 1.676.689,20	324.113	10.062
4	Filme da Treta	Ficção	José Sacramento	12-10-2006	€ 1.092.404,73	278.956	7.067
5	Belas & Bolinhos - O Último Capítulo	Ficção	Luís Ismael	06-09-2012	€ 1.298.127,98	256.179	6.456
6	Morangos Com Açúcar - O Filme	Ficção	Hugo de Sousa	30-08-2012	€ 1.233.020,50	238.323	7.175
7	Call Girl	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	27-12-2007	€ 1.034.687,00	232.581	7.138
8	Corrupção	Ficção	N/D	01-11-2007	€ 1.010.974,84	230.741	8.668
9	Amália - O Filme	Ficção	Carlos Coelho da Silva	04-12-2008	€ 929.680,74	214.614	7.893
10	O Leão da Estrela	Ficção	Leonel Vieira	26-11-2015	€ 1.013.413,22	198.082	7.969
11	A Canção de Lisboa	Ficção	Pedro Varela	14-07-2016	€ 913.010,88	180.332	7.586
12	Uma Aventura na Casa Assombrada	Ficção	Carlos Coelho da Silva	03-12-2009	€ 558.477,96	124.938	5.230
13	Os Maias - Cenas da Vida Romântica	Ficção	João Botelho	11-09-2014	€ 599.241,29	122.630	4.067
14	Virados do Avesso	Ficção	Edgar Pêra	27-11-2014	€ 580.017,25	113.188	5.786
15	A Bela e o Paparazzo	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	28-01-2010	€ 435.415,19	99.117	5.309
16	Os Gatos não Têm Vertigens	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	25-09-2014	€ 477.961,39	94.165	5.760
17	Second Life	Ficção	Alexandre Cebrian Valente, Miguel Gaudêncio	29-01-2009	€ 403.962,49	90.194	4.159
18	Contraluz	Ficção	Fernando Fragata	22-07-2010	€ 378.809,36	83.724	3.764
19	Sorte Nula	Ficção	Fernando Fragata	09-12-2004	€ 305.951,83	74.095	3.126
20	Sei Lá	Ficção	Joaquim Leitão	03-04-2014	€ 315.425,90	61.730	3.522
21	O Sonho de Uma Noite de S. João	Animação	Ángel de la Cruz, Manolo Gómez	21-07-2005	€ 233.897,88	58.919	3.011
22	Comboio Noturno Para Lisboa	Ficção	Bille August	21-03-2013	€ 306.162,69	58.903	2.825
23	Belas & Bolinhos - O Regresso	Ficção	Luís Ismael	30-09-2004	€ 234.804,76	57.610	2.270
24	O Cônsul de Bordéus	Ficção	Francisco Manso, João Correa	08-11-2012	€ 265.396,43	55.083	2.813
25	Mau Mau Maria	Ficção	José Alberto Pinheiro	30-10-2014	€ 267.580,29	51.865	3.421
26	Linhas de Wellington	Ficção	Valeria Sarmiento	04-10-2012	€ 231.449,76	51.346	2.479
27	Contrato	Ficção	Nicolau Breyner	15-01-2009	€ 205.634,02	45.570	2.097
28	Florbela	Ficção	Vicente Alves do Ó	08-03-2012	€ 178.366,69	42.033	1.871
29	A Esperança Está Onde Menos Se Espera	Ficção	Joaquim Leitão	17-09-2009	€ 175.187,62	41.135	3.079
30	Ruas Rivais	Ficção	Márcio Loureiro	31-07-2014	€ 191.330,64	36.392	1.646
31	Amor Impossível	Ficção	António-Pedro Vasconcelos	24-12-2015	€ 182.956,30	35.980	2.324
32	Fados	Documentário	Carlos Saura	04-10-2007	€ 141.181,82	34.382	1.640
33	Alice	Ficção	Marco Martins	06-10-2005	€ 142.161,70	34.190	1.558
34	O Amor é Lindo ... Porque Sim!	Ficção	Vicente Alves do Ó	10-03-2016	€ 148.303,83	31.109	2.381
35	O Mistério da Estrada de Sintra	Ficção	Jorge Paixão da Costa	03-05-2007	€ 123.377,11	29.406	2.305
36	Arte de Roubar	Ficção	Leonel Vieira	06-11-2008	€ 126.643,62	29.361	2.729
37	Coisa Ruim	Ficção	Tiago Guedes, Frederico Serra	02-03-2006	€ 117.682,60	29.243	1.895
38	Filme Do Desassossego	Ficção	João Botelho	29-09-2010	€ 111.422,70	28.870	148
39	Um Tiro no Escuro	Ficção	Leonel Vieira	17-03-2005	€ 120.966,56	28.571	2.155
40	Dot.com	Ficção	Luís Galvão Teles	05-04-2007	€ 96.593,17	28.179	1.886

ANEXO 5 - TESES DE DOUTORAMENTO EM TAV REALIZADAS EM UNIVERSIDADES ESPANHOLAS[289]

- Ariza, M. (2014). *Estudio descriptivo de las traducciones para doblaje en gallego, catalán, inglés e italiano de la película Donkey Xote (José Pozo, 2007) y propuesta preliminar teórico-metodológica para el análisis de textos audiovisuales de doble receptor*. Orientação de Lourdes Lorenzo García. Universidad de Vigo.
- Ávila Cabrera, J. J. (2014). *The subtitling of offensive and taboo language. A descriptibe study.* Orientação de Nora Talaván Zanón. UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bakkali Hassani, O. (2015). *La traducción audiovisual en Marruecos: estudio descriptivo y análisis traductológico*. Orientação de Adrián Fuentes Luque. Universidad Pablo de Olavide.
- Baños, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje. Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends.* Orientação de Frederic Chaume. Universidad de Granada.
- Barambones J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: Estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil.* Orientação de Raquel Merino Álvarez e Ibon Uribarri Zenekorta. Universidad del País Vasco.
- Botella Tejera, C. M. (2010*). El intertexto audiovisual y su traducción: referencias cinematográficas paródicas en Family Guy (Padre de familia)*. Orientação de John Douglas Sanderson. Universitat d'Alacant.
- Cabanillas González, C. (2016). *La traducción audiovisual en ETB2: estudio descriptivo del género western.* Orientação de Raquel Merino Álvarez. Universidad del País Vasco.
- Cañuelo, S. (2008). *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000).* Orientação de Luis Pegenaute Rodríguez. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Carrillo Darancet, J. M. (2014). *Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo*. Orientação de Juan Pedro Rica Peromingo. Universidad Complutense de Madrid.

[289] A Listagem recolhe trabalhos realizados entre 2005 e agosto de 2016.

- Cerezo Merchán, B. (2012). *La didáctica de la traducción audiovisual en España: un estudio de caso empírico-descriptivo*. Orientação de Frederic Chaume Varela. Universidad Jaume I de Castelló.
- Corrius i Gimbert M. (2008). *Translating multilingual audiovisual texts. Priorities and restrictions. Implications and applications*. Orientação de Patrick Zabalbeascoa e Montserrat Bacardí Tomàs. Universitat Autònoma de Barcelona.
- De Higes Andino, I. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducciín de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora.* Orientação de Frederic Chaume Varela. Universitat Jaume I de Castelló.
- De los Reyes Lozano, J. (2015) *La traduction du cinema por les enfants. Un étude sur la reception*. Orientação de Frederic Chaume Varela e Emmanuel Le Vagueresse. Universitat Jaume I de Castelló e Université De Reims Champagne-Ardenne.
- Falbe S. (2015). *The fictional orality in the German television series "Türkisch für Anfänger" and its translations into Romance languages. The expression of emotionality*. Orientação de Jenny Brumme. Universitat Pompeu Fabra.
- Ferrer Simó, M. R. (2016). *La gestión de proyectos de traducción audiovisual en España. Seis estudios de caso*. Orientação de Frederic Chaume Varela. Universitat Jaume I de Castellón.
- González Vera, M. P. (2010). *The translation of recent digital animated movies: The case of Dream Works films Antz, Shrek and Shrek 2 and Shark Tale*. Orientação de Ana Hornero. Universidad de Zaragoza
- Hernández Bartolomé, A. I. (2008). *La traducción audiovisual en el cine de animación: análisis de la traducción de la oralidad por medio de los marcadores del discurso conversacionales*. Orientação de José María Bravo Gonzalo. Universidad de Valladolid.
- Igareda González, P. (2008). *Adaptaciones cinematográficas de obras latinoamericanas y su traducción.* Orientação de Patrick Zabalbeascoa Terran. Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- Iglesias Gómez, L. A. (2009). *Los doblajes en español de los clásicos Disney*. Orientação de Fernando Toda Iglesia. Universidad de Salamanca.

- Inose, H. (2009). *La traducción de onomatopeyas y mímesis japonesas al español y al inglés: Los casos de la novela y el manga*. Orientação de Roberto Mayoral e Kayoko Takagi. Universidad de Granada.
- Kerdkidsadanon, N. (2015). *La traducción para el subtitulado al tailandés del cine de Pedro Almodóvar.* Orientação de Fernando Toda Iglesia. Universidad de Salamanca.
- Lakatos, Z. (2007). *Kulturális reáliák egy spanyol film magyarra és portugálra fordított változatában.* Orientação de Antonio Ubach Medina. Universidad Complutense de Madrid.
- Lazic J. (2013). *Las referencias socio-culturales del cine de autor como problema traductológico en la didáctica de la subtitulación: serbio-español*. Orientação de Manuel Sevilla Muñoz e Isabel Santos Gargallo. Universidad Complutense de Madrid.
- Lukic, N. (2015). *Traducción audiovisual en serbia. Estado de la cuestión.* Orientação de Marcos Rodríguez Espinosa, e Frederic Chaume Varela. Universidad de Málaga.
- Mallo Lapuerta, A. M. (2012). *Modificaciones discursivas y pragmáticas de la fase de traducción en el doblaje cinematográfico del francés al español. El caso de Cyrano de Bergerac (Jean-Paul Rappeneau).* Orientação de Antonio Bueno García. Universidad de Valladolid.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Orientação de Frederic Chaume. Universitat Jaume I, Castelló.
- Martínez Martínez, S. (2015). *El subtitulado para sordos: estudio de corpus sobre tipología de estrateias de traducción.* Orientação de Calalina Jiménez Hurtado. Universidad de Granada.
- Martínez-Tejerina, A. (2008). *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia: los Hermanos Marx cruzan el charco*. Orientação de John Douglas Sanderson. Universitat d'Alacant.
- Maszerowska, A. (2014). *Various Verbalizations of the Effects of Lighting and Contrast in Audio Description.* Orientação de Pilar Orero. Universitat Autònoma de Barcelona.

- Méndez González, R. (2012). *Traducción & paratraducción de videojuegos. Textualidad y paratextualidad en la traducción audiovisual y multimedia*. Orientação de José Yuste Frías. Universidad de Vigo.
- Muller, L. (2015). *A user-centred study of the norms for subtitling for the deaf and hard-of-hearing on french television*. Orientação de Pilar Orero e Pablo Romero-Fresco. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Muñoz García, N. (2010). *El Español Importado De Hollywood: La Transferencia E Interferencia Lingüísticas En Traducción Audiovisual Para Doblaje (Inglés > Español).* Orientação de Roberto Mayoral Asensio. Universidad de Granada.
- Oncins, E. (2013). *Accessability for the scenic arts: a work based on surtitles.* Orientação de Pilar Orero e Javier Serrano. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Orrego-Carmona, D. (2015). *The Reception Of (Non)Professional Subtitling* Orientação de Anthony Pym. Universitat Rovira Virgili de Tarragona.
- Porteiro Fresco, M. (2012). *El subtitulado como herramienta complementaria en la rehabilitación logopédica de patologías lingüísticas.* Orientação de Pilar Orero, Pablo Romero Fresco. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Prats Rodríguez, A. M. (2014). *Estudi descriptiu i comparatiu del model de llengua del doblatge al català: el cas de les sèries d'animació i d'anime al sistema televisiu balear*. Orientação de Frederic Chaume Varela. Universitat Jaume I de Castelló.
- Richart Marset, M. (2008). *Sobre la génesis del doblaje con especial atención a la traducción de los elementos fraseológicos*. Orientação de Ángel López García-Molins. Universitat de València.
- Romero Ramos, M. G. (2010). *Un estudio cuantitativo sobre la traducción de la variación lingüística en los medios audiovisuales (doblaje y subtitulación). La traducción de "Il postino".* Orientação de Amparo Hurtado Albir. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rox, M**.** (2008). *The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States.* Universidad de León. Orientação de Julio-César Santoyo e Micaela Muñoz.

- Santamaría Ciordia, L. (2010). *Cine, traducción y transgresión: el condicionamiento de la traducción en las versiones subtituladas del cine de Almodóvar en polaco*. Orientação de Antonio Bueno García e Teresa Tomaszkiewicz. Universidad de Valladolid.
- Sian-Huang, W. (2013). *Traducción y recepción de la subtitulación chino-español. Análisis de la cultura lingüística como referente cultural.* Orientação de Laura Santamaria Guinot. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Snyder, J. (2013). A*udio Description: The Visual Made Verbal*. Orientação de Pilar Orero. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sokoli, S. (2011). *Subtitling Norms in Greece and Spain: A Comparative Descriptive Study on Film Subtitle Omission and Distribution*. Patrick Zabalbeascoa Terran e Ramón Piqué i Huerta. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Soler Pardo, B. (2011). *A Study of the insults in the filmes of Quentin Tarantino.* Orientação de José Santaemilia Ruiz. Universitat de València
- Talaván Zanón, N. (2009). *Aplicaciones de la traducción audiovisual para mejorar la comprensión oral del inglés*. Orientação de Elena Bárcena Madera e Jorge Díaz-Cintas. UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Wang, Yi Chen (2013). *Los marcadores conversacionales en el subtitulado del español al chino: análisis de "La mala educación" y "Volver" de Pedro Almodóvar*. Orientação de Anna Matamala e Sara Rovira-Esteva. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Wong, Ya Chuan (2011). *Estudio sociocultural de la traducción audiovisual entre oriente y occidente*. Orientação de Minkang Zhou Gu. Universidad Autónoma de Barcelona.