

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A LEGENDAGEM COMO ATO DE CRIAÇÃO

Dissertação de Natureza Científica

Laura Maria Riesco Moreira

Amadora, Setembro / 2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A LEGENDAGEM COMO ATO DE CRIAÇÃO

Dissertação de Natureza Científica

Laura Maria Riesco Moreira

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Fátima Chinita da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Fátima Chinita, por acreditar neste projeto e pela sua ajuda a torná-lo em realidade.

À Sara David Lopes, que me abriu as portas não só da sua casa, mas também do *Olhares*, uma experiência incrível da qual nasceu uma valiosa amizade.

À diretora-geral de *Sintagma Traduções*, Rosário Valadas Vieira pela sua disponibilidade e aprendizagem sobre este mundo de tradução audiovisual.

Igualmente, quero agradecer ao Diretor de Som, Pedro Freitas, pelo seu tempo e apoio. Também à assistente de direção, Rosa Godinho, pela atenção dada e ao coletivo de *Sintagma Traduções*.

Ao Elísio Correia Ribeiro, por partilhar comigo as suas experiências e sabedoria.

Ao coletivo do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival*, especialmente à Luana Pires pelo acesso aos filmes que serviram de análise para esta dissertação. Não podia esquecer ao Adriano Smaldone da *Festa do Cinema Italiano* e à Sandra Cardoso pela coordenação feita em Coimbra para o visionamento dos filmes em sala, e a todo o coletivo do *Festival Batom* pela oportunidade.

Aos realizadores das curtas metragens que serviram ao estudo da legendagem como ato de criação, nomeadamente à Núll García, realizadora de *Ferrotipos* (2019); à Amel Guellaty, realizadora de *Black Mamba* (2017) e ao Mohamed Kheidr, realizador de *Tuk-Tuk* (2021).

Não podia deixar de agradecer à minha querida Isabel Lemos de Pina, por sua sincera amizade, assim como ao Nuno Sobral, sempre disposto a ajudar.

A todos os membros do setor de Serviços da ESTC, em particular ao Tiago Ferrolho e à Sílvia Noura dos Assuntos Académicos, à Fernanda Lopes das Finanças e Patrimônio e à Luísa Marques da Biblioteca da ESTC-IPL.

Aos meus colegas e professores deste mestrado por partilhar conhecimentos e momentos inesquecíveis.

À minha incrível família de Cuba e Portugal, pelo seu amor incondicional.

Ao meu pai Carlos, por ter acreditado em mim e à minha mãe Diana, verdadeira companheira e amiga nestas tantas aventuras que é a vida.

Resumo

Nas últimas décadas a democratização dos conteúdos através da Internet tem vindo a imprimir um certo dinamismo à atividade da tradução audiovisual (TAV) e, por conseguinte, da legendagem que, devido às alterações da linguagem cinematográfica e à evolução da tecnologia, enfrenta novos desafios. Perante um cenário cada vez mais multicultural e multilinguístico, a qualidade da legendagem vê-se comprometida pelo ritmo acelerado dos *workflows*, por curtos prazos de entrega e por parâmetros técnicos preestabelecidos por *softwares* especializados. Por este motivo, torna-se vital a formação profissional do tradutor-legendador, que deverá ter conhecimentos linguísticos, comunicativos, semióticos, informáticos, culturais, cinematográficos... entre outros. Isso dá-lhe uma capacidade de interpretação e adaptação da mensagem que faz com que a tradução, localização e inserção das legendas nos fotogramas das cópias de exibição seja concebida como um ato de criação subordinado à versão original do realizador, salvaguardando assim a integridade da obra artística. Neste contexto, o propósito desta dissertação é refletir sobre o papel da legendagem na experiência cinematográfica e na apreciação da obra pelos espectadores a nível dramaturgico e estilístico. Este estudo revela que a legenda se comporta como um significante pleno de significado dentro da construção imagética da linguagem cinematográfica, da qual passa a fazer parte. Para este efeito, foram investigados fatores estéticos, técnicos e cognitivos que intervêm no ato de legendagem, incluindo a fotografia (iluminação), a direção artística (cenografia e adereços), os figurinos, a maquilhagem, a direção de atores e a construção de um tempo e espaço na montagem, a banda sonora, e o impacto das próprias legendas na construção dramática. O estudo tem por base uma amostra composta por três curtas metragens de ficção, exibidas e premiadas na 6ª e 8ª edição do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival*, intituladas *Ferrotipos* (2019, Núll García, Espanha), *Black Mamba* (2017, Amel Guellaty, Tunísia) e *Tuk-Tuk* (2021, Mohamed Kheidr, Egipto).

Palavras-chave: Legendagem, Criação, Dramaturgia, Interpretação, Tradução audiovisual (TAV).

Abstract

In the last decades, the democratization of content through the Internet has given a certain dynamism to the activity of audiovisual translation (AVT) and, therefore, subtitling, which, due to changes in cinematographic language and the evolution of technology, faces new challenges. The increasingly multicultural and multilingual scenario compromises the quality of subtitling by the fast pace of workflows, short delivery deadlines and technical parameters pre-established by specialized software. For this reason, the translator-subtitler's professional qualification is vital, who must have linguistic, communicative, semiotic, computer, cultural, cinematographic knowledge... among others. This gives to the translator-subtitler an ability to interpret and adapt the message which makes the translation, localization and insertion of subtitles in the frames of the exhibition copies to be conceived as an act of creation subordinated to the original version of the filmmaker, thus safeguarding the integrity of the artistic work. In this context, the purpose of this dissertation is to encourage for a reflection on the role of subtitling in the cinematographic experience and in the appreciation of the artistic work by spectators at a dramaturgical and stylistic level. This study reveals that the subtitle behaves as a signifier full of meaning within the imagery construction of the cinematographic language, of which it becomes a part. For this purpose, aesthetic, technical and cognitive factors involved in the act of subtitling were investigated, including photography (lighting), art direction (scenography and props), costumes, make-up, direction of actors and the construction of time and space in montage, soundtrack, and the impact of the subtitles themselves in the dramatic construction. The study is based on a sample composed of three fiction short films, exhibited and awarded at the 6th and 8th edition of the international film festival *Olhares do Mediterráneo-Women's Film Festival*, entitled *Ferrotipos* (2019, Núll García, Spain), *Black Mamba* (2017, Amel Guellaty, Tunisia) and *Tuk-Tuk* (2021, Mohamed Kheidr, Egypt).

Keywords: Subtitling, Creation, Dramaturgy, Interpretation, Audiovisual Translation (AVT).

ÍNDICE GERAL

Introdução	1
Parte I- A Legendagem no cinema	6
1. As origens da legendagem	7
1.1 Tradução audiovisual	11
1.2 Evolução tecnológica da legendagem	15
1.3 Parâmetros técnicos da legendagem	17
2. A legendagem na semiótica do cinema	21
2.1 Dramaturgia e realização cinematográfica	24
2.2 Narrativa cinematográfica	31
Parte II – A Legendagem na análise fílmica	35
1. Introdução ao festival de cinema internacional <i>Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival</i>	36
1.1 Análise fílmica de <i>Ferrotipos</i>	38
1.1.1 Sinopse	38
1.1.2 Enredo	38
1.1.3 Aspectos dramaturgicos	40
1.1.4 Legendagem no quadro fílmico	45
1.2 Análise fílmica de <i>Black Mamba</i>	52
1.2.1 Sinopse	52
1.2.2 Enredo	52
1.2.3 Aspectos dramaturgicos	55
1.2.4 Legendagem no quadro fílmico	61
1.3 Análise fílmica de <i>Tuk-Tuk</i>	67
1.3.1 Sinopse	67

1.3.2 Enredo	67
1.3.3 Aspectos dramaturgicos	70
1.3.4 Legendagem no quadro fílmico	76
Conclusão	80
Bibliografia	82
Filmografia	84
Apêndices	xiii
1. Entrevista a Rosário Valadas Vieira, diretora-geral de Sintagma Traduções, Lda.	xiv
2. Entrevista a Sara David Lopes, diretora, curadora e chefe da equipa de tradução e legendagem do festival internacional de cinema <i>Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival</i>	xxvi
3. Entrevista a Elísio Correia Ribeiro, tradutor-legendador de filmes para cinema	li
Anexos	lxiii
1. Ficha Técnica de <i>Ferrotipos</i>	lxiv
2. Ficha Técnica de <i>Black Mamba</i>	lxvi
3. Ficha Técnica de <i>Tuk-Tuk</i>	lxviii
4. Cartazes de <i>Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival</i> e <i>Festival Batom</i>	lxix
5. Plataforma do programa informático para legendagem <i>Spot</i>	lxx

Índice de Figuras

Figuras 1 e 2. Libed tira a t-shirt em plano geral, seguindo-se um corte para um plano médio que tapa o busto da personagem.	41
Figura 3. Libed posa frente à câmara fotográfica, com a imagem invertida.	42
Figura 4. Libed esconde os seios com o olhar fixo na câmara.	42
Figuras 5 e 7. A conversa de Libed com a sua amiga que representa a luz e a modernidade.	43
Figuras 6 e 8. O mundo arcaico do fotógrafo, representado por tons escuros e linhas retas.	43
Figuras 9 e 10. Libed tenta fugir, a porta está trancada. O fotógrafo entra em campo e abre-lhe a porta.	44
Figura 11. O fotógrafo propõe o seu projeto a Libed.	44
Figura 12. Após mostrar a câmara, o fotógrafo dá indicações de maneira dominante.	44
Figura 13. Libed sobe no elevador com uma cara otimista.	45
Figura 14. Libed desce no elevador, humilhada.	45
Figura 15. A legenda acompanha o ritmo da fala do fotógrafo.	46
Figura 16. No quadro a negro, a legenda com caracteres brancos surpreende o espectador.	46
Figura 17. A legenda apresenta o diálogo entre o fotógrafo e Libed.	47
Figura 18. A legenda desaparece acompanhando o corte por montagem.	47
Figura 19. A legenda cumpre a convenção de a linha de cima ser mais curta.	47
Figura 20. A exceção deliberada que respeita a mensagem original.	47
Figuras 21 e 22. Reticências que respondem a uma pausa da fala de Libed.	48
Figuras 23 e 24. As legendas acompanham as falas e o movimento de câmara.	48
Figuras 25 e 26. Em plano sequência, o fotógrafo prepara a câmara para começar a sessão.	49
Figuras 27 e 28. As legendas tapam os seios de Libed tal como ela faz com as mãos.	50
Figura 29. Libed veste a t-shirt e as legendas não traduzem o que o fotógrafo diz.	50

Figura 30. Perante a insistência do fotógrafo, Libed afirma que quer ir-se embora.	50
Figuras 31 e 32. O genérico de fim reforça a mensagem de liberdade feminina.	51
Figura 33. Sarra no ateliê de costura, infeliz.	55
Figura 34. Sarra no final do filme, a fugir no autocarro.	55
Figura 35. Antes do combate, as mãos de Sarra, em oração, estabelecem uma relação com o divino.	56
Figura 36. À espera de casar, Sarra olha para as mãos com horror.	56
Figura 37. Sarra olha para o seu reflexo no espelho.	57
Figura 38. A mãe pergunta se Mahmoud, o noivo, lhe bate.	57
Figura 39. O olhar de desgosto do homem.	57
Figura 40. O ar de força de Sarra.	57
Figuras 41 e 42. Sarra maquilha-se para esconder a vida dupla que tem.	58
Figura 43. Sarra a fazer <i>shadow boxing</i>	59
Figura 44. O estado de concentração de Sarra.	59
Figura 45. A luz vermelha do semáforo incide em Sarra irritada.	59
Figura 46. O semáforo muda para luz verde assim que Sarra acalma.	59
Figuras. 47, 48 e 49. Sarra treina, à beira-mar, e cai ao chão de tanto rodopiar.	60
Figuras 50, 51 e 52. Sarra, no clube ilegal de boxe, antes e depois do combate, até que cai ao chão.	60
Figuras 53 e 54. O irmão chama Sarra, mas ela, concentrada, não o ouve logo.	61
Figura 55. Gritos do público.	62
Figura 56. Irmão encoraja Sarra a lutar.	62
Figura 57. O estado de concentração de Sarra, sem legendas.	62
Figura 58. Árbitro a indicar as regras do combate.	62
Figuras 59 e 60. Sarra cai ao chão após receber um golpe da adversária.	63

Figura 61. Sarra tem uma premonição do seu destino se desistir.	63
Figura 62. Ponto de vista subjetivo de Sarra, deitada no chão.	64
Figura 63. Quando volta a si, as legendas reaparecem para acompanhar o som diegético.	64
Figura 64. Sarra e o amigo conversam fora do ateliê.	65
Figura 65. Sarra confessa com ironia o afeto que sente pelo noivo.	65
Figura 66. Sarra lê a carta do Comité Nacional Olímpico Tunisino.	65
Figura 67. Walaa vai a caminho de casa pelas ruas do seu bairro.	71
Figura 68. Os ambientes e o vestuário dão informação cultural sobre a localidade.	71
Figura 69. Walaa entra na loja de tuk-tuks para propor ao dono que lhe venda um a prestações.	72
Figuras 70 e 71. Progresso e independência económica.	73
Figura 72. Satisfação feminina.	73
Figuras 73, 74 e 75. Walaa frente ao espelho percebe o seu lado sensual, que tanto reprimiu.	74
Figura 76. Sayed incendeia o tuk-tuk de Walaa.	74
Figuras 77, 78 e 79. Uma carta “à cinema” vista no cinema.	76
Figuras 80 e 81. As legendas traduzem as queixas de Mahrous. No entanto, é o rosto de Walaa que aparece na imagem.	77
Figuras 82 e 83. Walaa afirma que ainda ama o Mahrous, mesmo que ele não tenha sido uma boa escolha.	77
Figuras 84 e 85. Walaa ensina o Alcorão ao filho, que entende tudo ao contrário.	78
Figura 86. Pessoas a tentarem apagar o tuk-tuk incendiado, com intertítulos bem visíveis no centro da imagem.	78
Figuras 87 e 88. Legendas dos intertítulos finais sobre o drama humano de Walaa.	79

“A melhor maneira de começar é parar de falar e começar a fazer” (tradução minha).¹

Walt Disney (1901-1966)

¹ “*The way to get started is to quit talking and begin doing*”.

Introdução

Os filmes de ficção são textos de uma grande complexidade semiótica em que diferentes sistemas de signos cooperam para criar uma história coerente. As legendas apesar de serem criadas depois da produção do filme adquirem um significado próprio ao ser mais um significante dentro do enquadramento fílmico. Para criar um filme, o realizador faz uma interpretação e adaptação de material preexistente, como por exemplo o guião de uma obra cinematográfica original, de uma obra literária, de um *storyboard*, de um caso real, de uma ideia própria, entre outras hipóteses. O tradutor-legendador faz o mesmo processo criativo, mas no sentido inverso: interpreta dramaticamente e artisticamente a linguagem audiovisual do filme pronto e tradu-la para um discurso escrito, representado nas legendas que “localiza” (ou seja, insere) na cópia final do filme. Esta interpretação inclui a leitura e análise de códigos visuais, sonoros, estruturais ou de montagem, narrativos e gráficos, que influem na receção da obra original consumida pelo espectador como um todo, daí que a legendagem deva estar em concordância com os objetivos da realização cinematográfica.

Embora seja sabido que o realizador não produz a obra cinematográfica pensando na legendagem e que a inserção e tradução das legendas para fins de exibição não fazem parte desse processo de criação artística, esta acaba por ser uma necessidade para que a mensagem/ideia do filme seja compreendida por públicos de diferentes países, línguas e culturas. O facto de o tradutor-legendador ser um criador em segundo grau, de acordo com o *Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos* (artigo 2º)² não significa que possa mudar a mensagem original da obra cinematográfica; a sua liberdade criativa está irremediavelmente condicionada pela obra de partida e por fatores comerciais inerentes à atividade cinematográfica enquanto indústria, como é o caso do tipo de letra (*font*) e o número de caracteres a usar por linha.

A tradução e a inserção das legendas, atualmente feita através de modernos *softwares* obedecem a determinados parâmetros técnicos que estão (mais ou menos) de acordo com a resposta cognitiva do espectador: a velocidade de leitura, o número de linhas, o tempo e a posição das legendas no enquadramento, o tamanho e a quantidade de caracteres, entre outros.

² Retirado da página web com acesso através do link: https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=484&tabela=leis&so_miolo= (Última consulta no dia 9 de setembro de 2022).

Estes parâmetros, junto com a interpretação pessoal e experiência cultural do tradutor-legendador, influenciam a receção da ideia e a sua emoção ou impressão inicial.

Por outro lado, mesmo que a criatividade absoluta só possa existir nos intertítulos³, que são pensados pelo realizador e pelo montador do filme aquando da pós-produção, e não nas legendas, cuja originalidade está subordinada em “segundo grau” ao tradutor-legendador, a influência da legendagem a nível dramático e estilístico na experiência cinematográfica e na apreciação audiovisual da obra por parte do espectador é um facto comprovado que serviu de motivação para a realização desta investigação de mestrado.

Na bibliografia consultada prevalecem trabalhos académicos que falam da legendagem do ponto de vista linguístico, bem como da tradução e das tecnologias utilizadas neste processo criativo. No entanto, a legendagem é virtualmente inexplorada na perspectiva da gramática cinematográfica; nota-se uma carência de investigações científicas sobre esta temática, especialmente que incluam uma análise sobre a influência dramática e estilística da legendagem no cinema. Esta dissertação pretende abordar a legendagem numa perspectiva cinematográfica, como uma extensão da própria obra e respetiva dramaturgia, ajudando a preencher a lacuna existente neste campo.

Para este efeito, foram consultados e citados teóricos que ajudaram, ainda que de forma indirecta, a compreender alguns fenómenos relacionados com a temática escolhida, sobretudo em termos tecnológicos, fator importante na era da globalização dos conteúdos sobre legendagem (em inglês *subtitling*). Um deles é Jorge Díaz Cintas, Professor da University College London no Reino Unido, uma das principais figuras contemporâneas dos estudos de tradução audiovisual (TAV); conta com vários livros publicados sobre esta temática, tais como *Audiovisual Translation: Subtitling* (com Aline Remael, numa versão atualizada de 2014) e *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español* (2003), entre outros.

Os académicos Jan Ivarsson, de origem sueca, autor de *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art* (1992), e a australiana Mary Carroll, que junto com Ivarsson escreveu uma edição renovada do livro anterior, intitulada *Subtitling* (1998), oferecem uma visão genérica sobre os métodos e princípios básicos da legendagem a nível internacional, assim como mostram a complexidade desta atividade que, nas suas palavras, requer prática, imaginação e talento para que se produzam legendas de elevada qualidade. Sobre este tema, encontrou-se outro olhar no

³ São definidos como um pedaço de texto filmado e impresso que aparece entre cenas. Consultar página 8 desta dissertação.

artigo de Roberto Mayoral Asensio “La traducción cinematográfica: el subtitulado” (1993) publicado no boletim nº 4 *Sendeban* da Universidade de Granada, onde se defende a importância da tradução audiovisual e o seu contributo na compreensão da mensagem como forma de reforçar o ato comunicativo.

O artigo “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica” de Natalia Izard Martínez (2001) incluído no livro *La traducción para el doblaje y la subtitulación* permitiu obter uma visão histórica do desenvolvimento da legendagem, como uma das vertentes da TAV até à atualidade. Nestes termos, o artigo “The Position of Audiovisual Translation Studies” do autor Yves Gambier (2013), retirado do livro *The Routledge Handbook of Translation Studies*, contribuiu para compreender o perfil profissional do tradutor-legendador hoje em dia, insistindo na formação deste em áreas da comunicação, cultura, antropologia, ciências da informação, semiótica e cinema.

Obras como *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, de Gilles Deleuze (1983); *El relato cinematográfico*, de André Gaudreault e François Jost (1995); *La mise en scène*, de Jacques Aumont (2000); e *Mise-en-scène: film style and interpretation*, de John Gibbs (2003) permitiram fazer um estudo da linguagem cinematográfica como arte, dos elementos de *mise-en-scène* que tornam possível ao realizador de cinema de ficção contar uma história particular em função da dramaturgia e da forma fílmica. Porém, os principais expoentes destes conceitos foram David Bordwell, com a colaboração especial de Kristin Thompson e Jeff Smith (2020), no livro *Film Art: An Introduction*, e Edward Branigan no livro *Narrative Comprehension and Film* (1992), onde explica a focalização narrativa, conhecimento imprescindível a ter em conta pelo tradutor-legendador no processo da legendagem.

Por último, a escassa abordagem teórica que sobre a interrelação da legendagem com a linguagem cinematográfica e sua influência na ideia original do filme, levou-me a ir à procura de estudos da imagem do ponto de vista semiótico. Christian Metz constitui um autor essencial para examinar estes conteúdos da semiótica na imagem cinematográfica, na qual a legendagem forma parte pela relação significante-significado dentro do enquadramento fílmico. Para este efeito foram consultados os livros *A significação do cinema* (1972) e *Linguagem e cinema* (1980).

Contudo, sem entrevistar profissionais do setor e os seus problemas reais, a investigação não estaria completa. Neste sentido, o trabalho de campo foi de suma importância, tendo consistido na realização de entrevistas semi-estruturadas com personalidades do mundo da tradução

audiovisual (TAV), e experiência de legendagem para cinema em Portugal. A primeira foi com Rosário Valadas Vieira, Diretora de Sintagma Traduções Lda., no dia 25 de novembro de 2021; Sara David Lopes, diretora, curadora e chefe da equipa de tradução e legendagem do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival*, no dia 6 de dezembro de 2021; Pedro Freitas, Diretor de Som de Sintagma Traduções Lda., no dia 11 de dezembro de 2021 e Elísio Correia Ribeiro, tradutor-legendador reconhecido pela sua trajetória profissional, no dia 7 de fevereiro de 2022.

Estas entrevistas contribuíram de maneira determinante na compreensão do processo de TAV para os diferentes meios e plataformas, e mais concretamente para cinema, assim como para obter um conhecimento geral e prático das origens e evolução da legendagem em termos tecnológicos e dinâmicas ou fluxos de trabalho (*workflows*), a partir da experiência destes profissionais, todos ativos na atualidade. A conversa com Rosário Valadas Vieira serviu-me para ter uma visão global de como funciona esta atividade a nível empresarial. O encontro com Pedro Freitas contribuiu para compreender o trabalho do som do ponto de vista técnico, tanto para dobragem como para legendagem, aspetos reforçados depois pela entrevista concedida por Elísio Correia Ribeiro, um profissional de vasta experiência nesta área.

O encontro com Sara David Lopes permitiu-me conhecer uma profissional de grande experiência na área de tradução e legendagem para cinema e entrar em contato com o festival *Olhares do Mediterrâneo – Women's Film Festival*, cujos filmes são exibidos na sua versão original e legendados em português e inglês, com a inclusão de audiodescrição para pessoas com deficiência visual. Uma das principais razões para escolher o *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival* como âmbito deste trabalho de mestrado reside no facto de existir, por parte da organização do certame, uma preocupação real pela qualidade da legendagem dos filmes, não só determinada por parâmetros técnicos, mas também pelo respeito à ideia original dos mesmos para dar a conhecer temáticas sociais de filmes que visam os problemas das mulheres nos países mediterrânicos. Optou-se por considerar fatores estéticos, técnicos e cognitivos que intervêm no ato de legendagem através de um estudo de caso alargado que incluiu três curtas metragens de ficção, exibidas e premiadas na 6ª e 8ª edição deste festival: *Ferrotipos* (2019, Núll García, Espanha), *Black Mamba* (2017, Amel Guellaty, Tunísia) e *Tuk-Tuk* (2021, Mohamed Kheidr, Egipto).

Na seleção de *Ferrotipos*, cuja história se desenvolve na cultura ocidental, por contraste com os outros dois filmes, que se desenvolvem em cenários dominados pelo Islão, influenciou o tratamento fotográfico da imagem e a interrelação que as legendas estabelecem com o corpo da

protagonista que é tratada como um objeto durante a criação de uma obra de arte. A presença das legendas como elemento semiótico da imagem em prol dos direitos femininos corresponde à intenção do filme. No caso de *Black Mamba*, o mais significativo é o facto de as legendas apoiarem o tratamento da focalização a nível narrativo, sendo alvo de tratamento especial nos momentos de introspeção da protagonista. A terceira escolha corresponde ao filme *Tuk-Tuk*, o qual inclui intertítulos de origem. O facto de estes estarem escritos em árabe faz com que a presença das legendas seja imprescindível, não só para a tradução e compreensão dos mesmos, mas também para revelar a intenção ideológica do filme.

A estrutura da presente dissertação pretendeu abranger dois campos de investigação: por um lado, a TAV, focada especialmente na legendagem para cinema; e por outro, a análise semiótica da imagem cinematográfica, da qual a legendagem faz parte, numa perspetiva dramaturgica. A dissertação é constituída por duas partes. A primeira, composta por dois capítulos, aborda os fundamentos teóricos da legendagem para cinema, as suas origens, a evolução tecnológica, as semelhanças e as diferenças com a dobragem, assim como a sua influência a nível dramaturgico e estilístico na experiência cinematográfica. No primeiro capítulo desta parte, aborda-se o surgimento da legendagem durante o período do cinema mudo. De seguida referem-se algumas metodologias e estratégias usadas pelo tradutor-legendador e parâmetros técnicos da legendagem. O segundo capítulo é dedicado à semiótica cinematográfica e ao impacto das legendas na construção dramática do filme. O estudo da legendagem dentro da linguagem cinematográfica inclui uma apreciação dos códigos visuais, estruturais ou de montagem, sonoros, narrativos e gráficos (onde figuram os títulos, intertítulos e vários escritos, cartazes, graffitis), o ritmo do filme e o ponto de vista das personagens (focalização).

A segunda parte da dissertação consiste no estudo de caso, com base em três filmes do festival de cinema internacional *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival*, cuja tradução e inserção de legendas é supervisionada de perto por Sara David Lopes. A amostra fílmica escolhida só apresenta legendas em português, pois estas correspondem às cópias de exibição nas sessões itinerantes que o evento organizou posteriormente em Coimbra, como parte do *Festival Batom*, realizado no mês de março de 2022, onde tive a oportunidade de estar presente e visionar estes filmes em sala.

Parte I - A Legendagem no cinema

1. As origens da legendagem

A palavra “cinema” proveniente do vocábulo francês *cinéma* remete para *cinématographe*, invenção dos irmãos Lumière (1890) e permite identificar as suas raízes no grego *kínēma*, equivalente a “movimento”, associado ao verbo *kinein*, “mexer, deslocar, movimentar” e *graphein*, ação de gravar aplicável em qualquer campo e meio.

O final do século XIX ficou marcado pela exibição de filmes mudos de curta duração, acompanhados na sala de cinema por música ao vivo, geralmente interpretado por um pianista. Em 1902, é estreado o filme de Georges Méliès, *Le voyage dans la Lune* (*Viagem à Lua*⁴) que procurou mais do que o registo da realidade, a exploração do imaginário com narrativas cinematográficas ao mostrar técnicas inovadoras e efeitos especiais, sendo contudo numa fase muito primitiva do cinema, com edição e realização funcional. Em 1903 o filme *Uncle Tom's Cabin* (*A Cabana do Tio Tom*) realizado por Edwin S. Porter, surgem os primeiros intertítulos ou cartões de títulos, textos breves que acrescentavam informação às cenas, especialmente aos diálogos das personagens.

Para Natalia Izard Martínez (2001), o adjetivo “mudo” não correspondia à realidade do cinema daquele tempo, pois estes primeiros filmes com estrutura narrativa tanto apresentavam linguagem icónica quanto verbal: “A linguagem icónica correspondia à utilização de desenhos ou de outros recursos (como o tipo ou tamanho de letra) e a ilustração dos intertítulos. A linguagem verbal era, essencialmente, escrita” (Izard Martínez 189, tradução minha).⁵ A autora refere que os intertítulos consistiam num curto texto de narração ou diálogo que não ocupavam mais de duas linhas, impresso em branco sobre preto na própria película: “[...] os intertítulos chegaram depois dos primeiros anos de experimentação, em que haviam sido exploradas outras possibilidades, como intertítulos impressos sobre o próprio filme, intertítulos decorados, ou intertítulos que continham publicidade do estúdio produtor” (Izard Martínez 190, tradução minha).⁶

⁴ Ao longo do presente trabalho, serão adotados os títulos originais dos filmes referenciados, conforme a base de dados *online* de cinema, televisão, música e videojogos Internet Movie Database (IMDb).

⁵ “*El lenguaje icónico correspondía en la utilización de dibujos u otros recursos (como el tipo o el tamaño de la letra) como ilustración de los intertítulos. El lenguaje verbal era, sobre todo, escrito*”.

⁶ “[...] *los intertítulos después de unos primeros años de experimentación, en que se habían explotado otras posibilidades, como intertítulos impresos sobre la propia película, intertítulos decorados, o intertítulos que contenían publicidad del estudio productor*”.

Frederic Chaume (2004) esclarece que os intertítulos não possuíam um padrão específico e variavam em fonte e estilo. Respetivamente ao conteúdo costumavam ser frases simples que continham informações espaciotemporais, o que facilitava a compreensão do filme.

Jorge Díaz Cintas e Aline Remael (2014), no livro *Audiovisual Translation: Subtitling*, consideram que os intertítulos são os “familiares mais antigos” (Díaz Cintas e Remael 26, tradução minha)⁷ das legendas ao formarem parte da origem destas. De acordo com estes autores, os intertítulos são definidos como um pedaço de texto filmado e impresso que aparece entre cenas. Serviam para acompanhar o diálogo das personagens e forneciam material narrativo descritivo relacionado com as imagens. Apesar de terem uma essência comunicativa, alguns realizadores usavam-nos como instrumento artístico e expressivo. A chegada do som eliminou quase toda a sua utilidade e nos filmes atuais os intertítulos tendem a ser chamados de inserções (*inserts*), caso apareçam.

Antigamente, os intertítulos originais eram editados fora [à parte do filme] e trocados por novos cartões de título na língua de destino. Em outras ocasiões, os intertítulos originais mantinham-se e uma espécie de mestre-de-cerimónias traduzia e explicava-os ao resto do público. Para os espectadores de hoje, os intertítulos, tendem a ser legendados ou ditos em voz-off (*Audiovisual Translation: Subtitling*, 26, tradução e encaixado meus).⁸

Estas inserções ou “interpolações sintagmáticas”, segundo Christian Metz no seu livro *A significação no cinema* (1972), correspondem ao primeiro de oito “segmentos autónomos”, subdivisões de primeiro nível, o qual consiste em um único plano que resume um episódio do enredo. Metz diferencia para este efeito quatro tipos de inserções: a não-diegética (objeto exterior à ação), a subjetiva (sonhos, recordações, premonições, etc.), a diegética-deslocada (uma imagem “real” é tirada da sua colocação filmica normal para ser inserida em outro sintagma diferente) e finalmente, a explicativa (detalhe ampliado, como um cartão de visita ou uma carta em primeiro plano) (Metz 145-147).

A exibição dos filmes americanos na Europa trouxe consigo um novo desafio para as produtoras, pois os espectadores não entendiam a língua dos diálogos que ouviam. Segundo Chaume (2004) e Izard Martínez (2001), as primeiras traduções foram feitas do idioma inglês

⁷ “[...] *their oldest relatives*, [...]”.

⁸ “*In the old times, the original intertitles used to be edited out and replaced by new title cards in the target language. On other occasions, the original intertitles were left and a sort of master of ceremonies translated and explained them to the rest of the audience. When translated for today’s viewers, they tend to be subtitled or voiced-over*”.

para alemão, espanhol e francês. Estes autores destacam a exibição do filme *The Jazz Singer* (*O cantor de Jazz*, Alan Crosland, 1927), ocorrida em França em 1929, que teve intertítulos em francês substituindo os originais em inglês. Além disso, para as cenas faladas, a sessão contou com legendas traduzidas ao francês que eram exibidas ao lado da tela. Este acontecimento marcou o nascimento do cinema sonoro e da linguagem cinematográfica como meio “audiovisual”, dando lugar à legendagem e dobragem como as principais vertentes da tradução audiovisual (TAV). A eleição de uma ou outra modalidade era determinada pelo fator económico, pois a dobragem requeria um maior investimento tecnológico, enquanto a legendagem era mais fácil de efetuar, bastando recuperar os intertítulos esquecidos e dar-lhes um novo uso.

Segundo Yves Gambier (2013), com o advento do sonoro, as indústrias cinematográficas introduziram mudanças na maneira de fazer filmes, desde os guiões técnicos (*shooting script*) até à conceção fotográfica. Para satisfazer as novas exigências foram feitas segundas versões do mesmo filme nas quais os atores falavam na sua própria língua, e às vezes incluíam planos com diferentes pontos de vista para melhorar a atenção dos espectadores. Isto antecipa os chamados cortes finais, adaptados para públicos específicos. No início, as diferentes versões eram todas filmadas nos Estados Unidos; importavam-se atores de França, Alemanha, etc. Com a acumulação de versões monolíngues, especialmente entre 1929 e 1932, o trabalho de tradução permanecia oculto. No entanto, por causa dos custos de tantas versões do mesmo filme, as filmagens mudaram de local. Hollywood construiu estúdios de cinema na Alemanha, em França, em Itália, na Inglaterra, etc. Gambier menciona aos autores Higson e Maltby (1999) para afirmar que “[...] daquele momento em adiante, o desafio linguístico passava de ser um assunto das produtoras de cinema, para ser das empresas de distribuição e dos países importadores” (Gambier 46, tradução minha).⁹

Chaume (2004) afirma que a Holanda, em 1930, e a Suécia, pouco tempo depois, foram dos poucos países que tiveram êxito com a legendagem, pois consolidaram rapidamente este sistema de tradução que permanece até aos nossos dias. Também a Bélgica, a Dinamarca, a Grécia, a Noruega e Portugal, aderiram à legendagem devido aos baixos custos de produção. Segundo Jan Ivarsson e Mary Carroll (1998), as principais produtoras americanas tinham estúdios de dobragem e uma equipa de atores para dobrar os filmes na Europa. O Nacionalismo vigente na época preferia a dobragem, pois via-a como um modo de defesa da língua nacional

⁹ “From then on the linguistic challenge was not taken up by the production companies but by the distribution firms and the importing countries”.

ao evitar outras línguas. Assim, em vários países sob regime fascista como Espanha e Itália, a legendagem foi limitada ou mesmo proibida. Durante o Estado Novo português, sob o pretexto de “garantir a genuinidade do espetáculo cinematográfico nacional”, a Lei n.º 2027, de 1948, ditava que apenas era permitido legendar filmes, facilitando a omissão dos conteúdos que constituíam uma ameaça do ponto de vista ideológico.

Ivarsson e Carroll (1998), ao comparar a legendagem com a dobragem, sublinham entre as desvantagens da primeira o facto de esta contaminar a imagem, interferindo com a composição e distraíndo o espectador, uma vez que este tem de orientar a atenção para mais um estímulo. Inversamente, para além de ser um processo mais económico do que a dobragem, onde são precisos mais intervenientes e meios técnicos, na legendagem o som é o original, pelo que transmite com maior fidelidade o que o realizador idealizou, tanto ao nível do ritmo das palavras, as pausas e a entoação dos atores, como da linguagem corporal e facial destes e outros elementos visuais ricos em informação, como é o caso da sincronização do movimento dos lábios das personagens. Outra vantagem consiste no valor didático da legendagem pois a presença de uma língua estrangeira no ecrã aumenta a familiaridade com a mesma e ver a própria língua escrita, também é benéfico, especialmente em países onde existe um alto nível de analfabetismo. Por outro lado, ouvir línguas, propicia um grau de abertura para o conhecimento de outras culturas: “a copresença de dois códigos e de duas línguas vai, com sorte, fazer-nos ser mais tolerantes em relação ao multilinguismo, se não mesmo ao multiculturalismo” (Gambier 1994, 282-283, citado por Díaz Cintas 2001, 48, tradução minha).¹⁰

Díaz Cintas (2013) aponta como vantagem o menor grau de manipulação do texto na legendagem em comparação com a dobragem, que obriga a maiores alterações, pois apaga o diálogo original. Para Díaz Cintas a legendagem preserva o texto original, visual e auditivamente, enquanto adiciona uma camada extra de informação. Dada a natureza multimédia do material com que trabalham, é espectável que os tradutores-legendadores encontrem o equilíbrio correto e a interação entre as dimensões audiovisuais. Para conseguir isto devem ter em consideração o facto de que os espectadores têm de ler as legendas escritas a uma determinada velocidade enquanto veem as imagens ao mesmo tempo.

Embora a legendagem ficasse naquele momento num segundo plano em relação à dobragem, estas vertentes da TAV têm convivido até à atualidade. A internacionalização da produção,

¹⁰ “[...] co-presence of two codes and two languages will hopefully make us more tolerant towards multilingualism, if not multiculturalism”.

distribuição e consumo de produtos audiovisuais, através de diferentes dispositivos e plataformas de *streaming*, tem vindo a imprimir uma dinâmica à atividade da legendagem que poderia afastar-se da integridade artística do filme, assim como da mensagem original do realizador.

1.1 Tradução audiovisual

A legendagem é o ramo da TAV que apresenta maior crescimento, devido a ser rápida, económica e adaptável a qualquer tipo de material audiovisual. O fenómeno da legendagem pode ser resumido, em grande medida, como a passagem de material sonoro para material textual num contexto audiovisual.

Díaz Cintas e Remael (2014) definem o termo legendagem, *subtitling* em inglês, como “[...] a prática de tradução que consiste em apresentar um texto escrito na parte inferior do quadro, o qual acompanha o diálogo original das personagens, assim como elementos discursivos que apareçam na imagem (cartas, inserções, *graffiti*, inscrições, placards, etc.), e a informação contida na banda sonora (canções, vozes off)” (Díaz Cintas e Remael 8, tradução minha).¹¹

A sincronia entre imagem e som, concebida como duas linguagens estreitamente vinculadas, é um dos valores mais importantes do produto cinematográfico, embora a assincronia possa por vezes ser considerada como um elemento da narrativa. Para Roberto Mayoral (1993), na linguagem cinematográfica a imagem é o elemento mais importante pelo volume de informação que acrescenta à mensagem do filme; o som é um mero complemento desta. As palavras contribuem para reforçar a imagem e não devem produzir obstaculizar a comunicação, devem estar em concordância com ela. Segundo este autor, as personagens não devem explicar com palavras o que está a acontecer no ecrã, para evitar redundâncias.

Se tivermos em conta a categorização das línguas envolvidas no processo de tradução, pode considerar-se que há dois tipos principais de legendagem: a legendagem interlinguística, em que o material sonoro na língua-fonte é traduzido para material textual na língua-alvo, e a legendagem intralinguística, em que o material sonoro é vertido para material textual na mesma língua (Díaz Cintas 2010, 347).

¹¹ “[...] 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)”.

A partir da sua dimensão linguística e tendo como base as línguas envolvidas no processo de tradução, como mencionado anteriormente nesta dissertação, a legendagem pode ser: intralinguística, interlinguística e bilíngue. As legendas intralinguais, também conhecidas como *captions* na variante de inglês americano, são feitas na mesma língua do diálogo do programa audiovisual. Por outro lado, as legendas interlinguais requerem a tradução da mensagem oral/escrita do programa original para uma língua diferente. As legendas bilíngues formam parte da última categoria e são normalmente produzidas em áreas geográficas onde se falam duas ou mais línguas, como é o caso da Bélgica (flamengo e francês), apesar de serem também muito comuns nos festivais internacionais de cinema com o objetivo de atrair mais espectadores (Díaz Cintas 2013, 279). Díaz Cintas e Remael (2014) referem que os realizadores, os produtores e as distribuidoras concebem duas pistas de legendagem: a primeira em inglês e a segunda na língua do país onde o festival tem lugar. Se o festival for em Cannes, as legendas são em francês; em Veneza, italiano, e assim por diante.

Segundo Gambier (2004), a passagem de uma difusão universal ou *broadcasting* para uma local ou *narrowcasting*, em que a localização não só é entendida geograficamente, mas também de acordo com as necessidades e interesses de um dado público-alvo, permitiu dar relevância a grupos com incapacidades auditivas ou visuais. Surgem assim novas modalidades da TAV como a Legendagem para Surdos ou Ensurdidos (LS), a Audio-descrição (AD) e a Interpretação de Língua Gestual (ILG) com as suas próprias regras e estratégias:

O tipo mais estabelecido de legendagem intralinguística é conhecido como legendagem para surdos e ensurdidos (SDH) e está dirigida fundamentalmente aos espectadores com deficiência auditiva. [As legendas] podem ser vistas como uma ferramenta para integração social porquanto ajudam a garantir um maior acesso à programação audiovisual para pessoas com incapacidades sensoriais (Díaz Cintas 2013, 279, tradução e encaixado meus).¹²

Para Gambier (2003) a TAV é uma forma de “tradaptação” (*tradaptation*), pois traduzir palavra por palavra não encaixa neste contexto e sugere um conjunto de estratégias que o tradutor-legendador deve ter em consideração ao resumir ou parafrasear, tais como o género do filme, o estilo do cineasta, as necessidades e expectativas dos espectadores e a multimodalidade da

¹² “The most established type of intralingual subtitles is known as subtitling for the deaf and the hard-of-hearing (SDH) and is aimed primarily at audiences with hearing impairment. They can be seen as a tool for social integration in as far as they help to guarantee greater access to audiovisual programming for people with sensory disabilities”.

comunicação audiovisual. Também refere-se a uma espécie de transferência intersemiótica, característica das traduções dos áudio-guias para museus e a audiodescrição de audiovisuais.

Uma das regras de ouro na profissão para assegurar que as legendas são facilmente compreendidas no tempo que aparecerem no ecrã consiste em estruturá-las de maneira que sejam semântica e sintaticamente independentes. O trabalho de localizar as legendas¹³ e rever as linhas quebradas entre as mesmas deve ser efetuado de tal modo que as palavras intimamente conectadas pela lógica, semântica ou gramática, estejam juntas na mesma linha ou legenda quando possível (Díaz Cintas 2013, 277).

Mayoral (1993) afirma que na TAV a necessidade de concordância ou sincronismo entre as palavras e os outros elementos da mensagem cinematográfica supõe a inibição da liberdade criativa de quem faz a tradução, porque é necessário manter a fidelidade ao texto original, podendo este trabalho ser classificado como tradução subordinada.

Durante o processo de legendagem, é fundamental respeitar o sincronismo de conteúdo entre o texto traduzido e os diálogos, as imagens, a música e os ruídos. Isto não quer dizer que eles devam significar o mesmo, mas devem evitar-se contradições salvo se for essa a intenção do criador. Na legendagem o sincronismo fonético deverá ser substituído pelo sincronismo gráfico que impõe a subordinação do tempo e do espaço às legendas em relação à duração das falas e gráficos correspondentes. Um dos princípios fundamentais da legendagem é que um leteiro completo deverá estar no ecrã o tempo da transmissão da mensagem correspondente, e a legenda deverá permanecer o mesmo tempo de duração da fala que lhe corresponde, tempo que permita ao espectador lê-la comodamente.

O desenvolvimento de novas disciplinas e ferramentas tecnológicas veio impor ao tradutor-legendador uma formação, uma atualização e uma adaptação profissional constante, pelo que de acordo com Gambier (2003), este profissional deveria efetuar “[...] estudos de comunicação, cinema, cultura, assim como semiótica, sociologia, antropologia, ciências da informação e computação” (Gambier xii, tradução minha).¹⁴

A atividade do tradutor está limitada por determinadas regras e restrições pois, por um lado, tem uma relativa autonomia, e por outro, deve cumprir conceitos de equivalência e função. Segundo Łukasz Bogucki (2004), o tradutor tem a liberdade de escolher um equivalente que

¹³ A localização consiste na inserção das legendas no material audiovisual.

¹⁴ “[...] *Communication Studies, Media and Film Studies, Cultural Studies, as well as to Semiotics, Sociology, Anthropology, Information Sciences and Computer Sciences*”.

convença, mas a decisão está longe de ser arbitrária. A tradução é interpretativa: é sempre uma versão em língua estrangeira do texto de origem. Ao interpretar um texto em função dum público TL (*target language* ou língua-alvo), o tradutor deve perguntar sobre o conteúdo e objetivo do trabalho a fazer, pois isto vai influenciar a escolha do vocabulário e sintaxe. Quando os níveis de instrução são superiores, há uma melhor capacidade de leitura e um conhecimento geral mais amplo que permite um registo e estilo mais académico; as legendas podem ser mais compactas, tanto em conteúdo como em quantidade. Os tradutores audiovisuais têm que compreender também a informação implícita que o autor deixa no diálogo ou na parte visual do filme e decidir se é preciso torná-los explícitos. É seu dever determinar se algum material colateral é necessário para permitir ao público TL seguir a narrativa. A maioria dos destinatários em TAV são espectadores não especializados, constituindo um público heterogéneo, pelo que é preciso um equilíbrio viável entre o que é pressuposto e o que está abertamente definido (Bogucki 75-76).

Díaz Cintas, em entrevista concedida a David Orrego Carmona (2013), chama a atenção para a manipulação que a mensagem sofre no âmbito da TAV. De acordo com ele, a montagem de um filme tem um impacto muito significativo na forma como este foi configurado e como as imagens foram moldadas, de uma maneira ou de outra. As legendas adicionam informação (e mais um elemento estético) que não se encontrava no original, e que obrigatoriamente tem um impacto na receção final que os espectadores fazem desse filme em particular:

Pessoalmente, gostaria de investigar mais o tema da manipulação ideológica e das mudanças que os filmes sofrem ou não. Por exemplo, nalguns casos, a decisão de não traduzir pode ser entendida também como uma forma de manipulação no nosso campo [da tradução audiovisual]. Em certas ocasiões, isto pode ser motivado por fatores económicos e de marketing mais do que políticos (Orrego Carmona 551, tradução e encaixados meus).¹⁵

O mercado da TAV cresce de maneira acelerada, a produção de conteúdos na atualidade, para um público globalizado, multilingue e ávido de produtos audiovisuais (material publicitário, videojogos, series televisivas e filmes...) faz com que os prazos de entrega da tradução e localização das legendas sejam cada vez mais reduzidos.

¹⁵ “Personalmente, me gustaría indagar más en el tema de la manipulación ideológica y de los cambios que sufren o no las películas. Por ejemplo, en algunos casos, la decisión de no traducir se puede también entender como una forma de manipulación en nuestro terreno. En ocasiones, esto puede responder a razones económicas y de mercadotecnia más que políticas”.

1.2 Evolução tecnológica da legendagem

O desenvolvimento tecnológico e a democratização dos conteúdos através da Internet alteraram a mensagem audiovisual, ao nível de imagem e do som, tanto na fase de captação como de montagem e projeção, como também provocaram alterações na narrativa cinematográfica.

Díaz Cintas e Remael (2014) asseguram que existe uma relação direta entre a legendagem e a velocidade com que a tecnologia cinematográfica avança, o que obriga a uma adaptação constante da profissão aos novos cenários. Os autores classificam o trabalho da legendagem a partir de diferentes pontos de vista: linguístico, tempo disponível para a preparação do mesmo, parâmetros técnicos, métodos de projeção e formato de distribuição.

De acordo com parâmetros técnicos, as legendas podem ser “abertas” (“*open subtitles*”) ou “fechadas” (“*closed subtitles*”). As primeiras são impressas ou projetadas no material fílmico e não podem ser removidas nem apagadas; nas segundas a tradução pode ser ativada no DVD ou nas plataformas de *streaming*, de acordo com a escolha do espectador. Numa perspetiva histórica, as legendas têm evoluído tecnicamente, consoante os métodos de projeção e os formatos de distribuição, daí que tenham passado por diferentes etapas: mecânica ou térmica, fotoquímica, ótica, a laser e eletrónica, conforme fossem concebidas para cinema, televisão, vídeo, VHS, DVD ou Internet.

Segundo Díaz Cintas e Remael (2014), o desenvolvimento técnico de inserção das legendas tem contribuído para a qualidade da sua apresentação e estabilidade no ecrã. Atualmente, o método a laser e o eletrónico são os mais utilizados, sendo que o primeiro é mais comum no cinema, pela sua eficácia: “Um raio laser de alta precisão queima a emulsão da cópia positiva enquanto imprimem nela a legenda, a qual, graças ao *timecode*, é exatamente sincronizada com as falas dos atores” (Díaz Cintas e Remael 22, tradução minha).¹⁶ As legendas são uma parte integrante da cópia fílmica, por estarem queimadas na mesma; aparecem na parte inferior do ecrã e a sua cor é sempre branca, o que garante uma alta definição das letras e dos seus contornos e facilita a sua leitura. Por estarem literalmente impressas no filme, não é possível saírem do lugar ou tremerem durante a projeção. Pela sua grande precisão, o processo de legendagem a laser de uma longa-metragem demora dez vezes mais do que o tempo de exibição do filme.

A legendagem eletrónica é um método frequentemente aplicado no cinema como uma alternativa ao laser. O facto de permitir que as legendas sejam sobrepostas ao ecrã, em vez de

¹⁶ “A laser ray of great precision burns the emulsion of the positive copy while printing the subtitle which, thanks to the time code, is exactly synchronized with the actors’ speech”.

gravadas na imagem, prova a sua vantagem face ao método anterior. As legendas eletrônicas são produzidas por um gerador de caracteres e projetadas no ecrã. A tecnologia utiliza um sistema de *timecode* para garantir que o texto projetado esteja em sincronia com o filme. Também permite um trabalho extremamente versátil com uma só cópia, ao possibilitar a projeção na imagem ou abaixo dela, em qualquer língua, cor (embora a tendência seja a cor branca ou amarela), e sem danificar o filme original. É mais barata do que a impressão a laser e é muito utilizada em festivais de cinema nos quais uma só cópia do filme pode ser exibida com diferentes pares de legendas e em vários países. A independência das legendas eletrônicas permite que estas sejam facilmente revistas e modificadas de projeção para projeção.

Este sistema oferece um maior acesso às pessoas com limitações auditivas sem impor restrições ao resto do público, pois as legendas podem ser projetadas num ecrã adjacente ao que se encontra na sala de cinema. Constitui também uma solução quando se deseja usar a mesma cópia fílmica para projeções alternativas com ou sem *Synchronous Digital Hierarchy* (SDH).¹⁷ Finalmente, cabe destacar que a legendagem eletrônica é também preferida no meio televisivo e em DVD.

Relativamente aos programas informáticos de legendagem, o *Spot*, cujo nome remete para o termo em inglês *spotting*, ação de marcar os tempos de entrada e de saída duma legenda, é um dos mais utilizados na atualidade. Criado por Martin Cleaver e Jean Offenbergl e *software* de Mark Raisbrook, surge em 1994 numa versão inicial que foi atualizada em 1997. Desenvolvido por tradutores-legendadores, as suas funcionalidades estão orientadas para agilizar a legendagem de filmes ou vídeos num contexto profissional (ver em Anexos). Entre elas destacam uma para as legendas, outra para o vídeo e outra para a representação gráfica da banda sonora. O programa permite ajustar os atalhos de cada função individualmente, desde os tempos inseridos na área das legendas até o material textual escrito na língua-alvo, que aparece representado na área de vídeo. A marcação dos tempos de entrada e saída na barra de som ajuda o tradutor a ser mais rigoroso, uma vez que a representação gráfica facilita os ajustes feitos quadro a quadro (*frame to frame*).

Além destas funcionalidades, o *software Spot* permite ainda escrever as legendas ou palavras em itálico; subir, descer ou alinhá-las à esquerda ou à direita; alterar o tipo e o tamanho de letra; colocar caixas opacas por trás das legendas, para aumentar a legibilidade; adicionar comentários e produzir um relatório, onde constem as infrações ou erros de caracteres por linha, velocidade

¹⁷ Synchronous Digital Hierarchy (SDH), um esquema de multiplexação de banda larga.

de leitura, duração ou tempo no ecrã, de acordo com os parâmetros do perfil selecionado e a verificação ortográfica do documento.

1.3 Parâmetros técnicos da legendagem

O espectador quando vê um objeto audiovisual legendado tem que estar atento tanto ao que se passa na imagem, como àquilo que está transmitido na legenda. “[...] as legendas devem mostrar um certo dinamismo e tentar transmitir surpresa, ironia, suspense ou dúvida na fragmentação que faz da mensagem” (Díaz Cintas 2003, 219, tradução minha).¹⁸

De acordo com o livro *Code of Good Subtitling Practice* de Ivarsson e Carroll (1998), do ponto de vista linguístico, as legendas devem conter unidades semânticas simples e diálogo coerente, um registo apropriado; ser gramaticalmente corretas (cânone gramatical da variedade padrão), na medida em que servem de modelo de literacia. Ter duas linhas, no máximo, e ser divididas de acordo com unidades gramaticais ou semânticas; conter traduções de informação relevante escrita no ecrã; não repetir nomes e frases facilmente perceptíveis; entrar e sair com o ritmo do discurso do filme e ter em conta as pausas linguísticas; estar centradas ou alinhadas à esquerda, ter uma extensão compatível com o *software* usado e ser visíveis em todos os ecrãs. Em relação aos princípios técnicos da legendagem, estes autores estabelecem alguns como: devem ser legíveis, utilizar um tipo de letra (*font*) de fácil leitura, os caracteres devem ter contornos nítidos e permanecerem estáveis no ecrã; as linhas devem estar centradas e inseridas na parte inferior da imagem nos filmes; alinhadas à esquerda. Devem ser constituídas por duas linhas, a de cima mais curta do que a de baixo, desde que a divisão do texto obedeça a uma lógica semântica ou gramatical. Esta disposição ocupa menos imagem e, no caso de a legenda ser alinhada à esquerda, diminui o movimento ocular necessário para ir do fim da primeira linha até ao início da segunda (Ivarsson e Carroll 158).

Fotios Karamitroglou (1998) sugere que a legenda não deve ultrapassar os 35 caracteres por linha, enquanto Díaz Cintas e Remael (2014) afirmam que um programa televisivo deve ter 37 caracteres por linha, e que em DVD pode chegar aos 40, o mesmo que para os filmes projetados em sala. Segundo estes autores, as legendas com duas linhas, incluindo sempre os espaços não deverá ultrapassar os 70 a 80 caracteres. Para Karamitroglou, a legenda deve figurar num branco pálido numa caixa de texto cinzenta e transparente para obter o máximo de legibilidade,

¹⁸ “[...] los subtítulos deben hacer gala de un cierto dinamismo e intentar reflejar sorpresa, ironía, suspense o hesitación en la fragmentación que hace del mensaje”.

enquanto para Díaz Cintas e Remael, os caracteres podem ser sombreados ou contornados de preto em vez de estarem numa caixa de texto, embora isto ser problemático, pois “mancha o filme”. Relativamente aos tipos de letra a utilizar, todos concordam que devem-se priorizar Helvética, Arial ou Times New Roman, por serem os mais legíveis.

A correta marcação dos tempos de entrada e saída das legendas em relação ao início e fim dos enunciados é essencial para garantir a sincronização do som, a imagem e o texto escrito. Este fato condiciona a correspondência entre o tempo de exposição das legendas no ecrã e o meio de difusão do produto audiovisual. As legendagens concebidas para cinema apresentam-se mais aceleradas ao passar em televisão, o que dificulta a leitura e compreensão. Isto deve-se a vários fatores, tanto de índole técnica/física como sociocultural do público-alvo. Enquanto o cinema exhibe 24 fotogramas por segundo, a televisão 25 ou 30, segundo o sistema utilizado: PAL (*Phase Alternation Lines*) na Europa ou NTSC (*National Television System Committee*) nos Estados Unidos, Japão, Canadá e Brasil respetivamente. Ao transmitir-se mais fotogramas por minuto, a velocidade do filme aumenta, ficando as legendas também mais rápidas.

Ivarsson e Carroll referem que um filme de 106 minutos quando passa do cinema para televisão sofre uma redução de 4% na duração total; daí que deva ser feita uma adaptação da legendagem original com uma nova divisão dos diálogos para se adequar as condicionantes de exibição do meio para o qual se traduz e do respetivo público-alvo.

Relativamente ao tempo de exposição da legenda no ecrã, este deve estar de acordo com a média de leitura dos espectadores. Díaz Cintas e Remael, assim como Ivarsson e Carroll, concordam que a legenda deve surgir no ecrã exatamente quando a pessoa começa a falar e deve igualmente desaparecer quando acaba. É importante que esta seja lida na íntegra e que corresponda àquilo que se ouve. Estes autores concordam que deve existir um mínimo e máximo de tempo de apresentação das legendas, de forma que o público tenha tempo para ler e compreender o que está a ser mostrado e, de preferência, que não desvie a atenção da imagem ou do som. O tempo mínimo de exposição, mesmo para uma legenda curta, deve ser cerca de 1 segundo e 12 fotogramas, portanto, deve-se limitar a exposição de uma legenda de duas linhas completas a 5 ou 6 segundos, em dependência do ritmo da fala. De facto, uma legenda de duas linhas de 38 caracteres cada, costuma ter um tempo de visualização de 3 a 4 segundos. Quanto ao tempo entre legendas, deve haver um intervalo mínimo de cerca de 4 fotogramas, mesmo que não haja pausa na fala, pois é esse o tempo que o cérebro leva a perceber que mudou de legenda (Ivarsson e Carroll 64-65). Quando as falas são muito seguidas, com poucos fotogramas

de intervalo, e curtas, é melhor uni-las numa só legenda, mesmo que sejam de intervenientes diferentes.

Os autores sugerem também que o tradutor-legendador trabalhe sempre com uma cópia da produção (vídeo, DVD), uma lista de diálogos e um glossário de palavras pouco comuns e referências especiais, para traduzir e incluir a informação escrita que aparece na imagem (sinais, avisos, títulos, cartas...). As canções devem ser legendadas sempre que forem relevantes. Por outro lado, a distribuição da linguagem dentro de cada legenda e entre legendas, deve ter em conta os cortes e as sobreposições sonoras (*sound bridges*) para sublinhar estados emocionais como surpresa ou suspense e nunca minorizá-los. A duração das legendas dentro de uma produção corresponderá ao ritmo de leitura regular, e sua localização refletirá o ritmo da obra cinematográfica.

A estreita correlação entre o diálogo do filme e o conteúdo da legenda é imprescindível; a língua de partida e de chegada devem estar o mais possível sincronizadas:

Em qualquer filme, e contrariamente às leis da matemática, a soma de uma (uma imagem) mais uma (uma palavra) não equivale a duas (imagem-palavra), mas sim a uma ampla rede de relações e referentes extrafílmicos que implícita ou explicitamente vêm codificados no filme, através da imagem, da palavra ou de ambas (Díaz Cintas 2003, 193, tradução minha).¹⁹

O discurso fílmico procura reproduzir muitas das características da oralidade e, portanto, para traduzir a mensagem original nem sempre será necessário, ou sequer desejável, traduzir todos os seus elementos. É também importante referir que os níveis de redução que se observam entre o texto original e as legendas dependem da conjugação de vários fatores, nomeadamente da natureza linguística e do ritmo de fala do original, das mudanças de planos e de cenas, da complexidade do texto, da ação da história e até do meio de difusão.

A redundância típica do uso cuidadoso da narração cinematográfica e de seus muitos canais é, de facto, uma das características do cinema que os tradutores-legendadores podem usar a seu favor. Efetivamente, segundo Marleau (1982) citado por Díaz Cintas e Remael (2014), a relação entre imagem e palavra pode assumir duas formas concretas. Em alguns casos, o modo verbal define ainda mais a informação que também é dada visualmente, que ele chama “ancoragem”

¹⁹ “*En toda película, y contrariamente a las leyes matemáticas, la suma de uno (imagen) y uno (palabra) no equivale a dos (imagen-palabra), sino a una amplia red de relaciones y referentes extrafílmicos que implícita o explícitamente vienen codificados en la película a través de la imagen, de la palabra o de ambas*”.

(“*fonction d’ancrage*”). Em outros casos, para os quais ele usa o termo “redundância” (“*fonction de redondance*”), palavras e imagens comunicam mais ou menos a mesma informação (Díaz Cintas e Remael 50). Para que este tipo de coesão semiótica continue a funcionar nas legendas, obviamente deve haver uma forma de sincronia entre o texto-alvo escrito e a imagem. Portanto, as legendas nunca devem antecipar ou estar à frente da narração visual contida no ecrã.

Outra forma de coesão semiótica está na interação entre fala e gesto. No cinema, que visa contar uma história, essa interação entre palavras e gestos é sempre muito propositada, assim como o posicionamento das personagens dentro de uma cena. A coesão está, portanto, em ação como qualquer forma de iconografia, as posturas corporais e os gestos comunicam informações de forma não vocal e muitas vezes são vinculados à cultura concebida como herança cinética de diferentes comunidades.

Para evitar a redundância e melhorar a coesão semiótica, Díaz Cintas e Remael (2014), sugerem o uso de pronomes nas legendas, em consonância não só com o discurso, mas também com a presença de códigos visuais e semióticos no ecrã. Ao reduzir o texto, faz com que avance a história e esta o faça de maneira mais fluida.

2. A legendagem na semiótica do cinema

Os filmes são textos de uma grande complexidade semiótica em que diferentes sistemas de signos cooperam para criar uma história coerente. O “filme” e os seus derivados são compreendidos por Díaz Cintas e Remael (2014) de um modo abrangente, com um amplo leque de possibilidades de definição para o material audiovisual.

A partir das ideias de Edward Branigan (1992), Díaz Cintas argumenta que num filme, a imagem e o som criam dois sistemas fundamentais de interação de espaço, tempo e causalidade: um no ecrã perante os nossos olhos e o outro dentro do mundo da história que conceptualizamos nas nossas cabeças. Por outras palavras, os espectadores tomam consciência de signos visuais e acústicos, que são complementados por um canal de áudio e apresentados num ecrã:

[os espectadores] veem e ouvem estes signos como parte do mundo da história no qual as personagens evoluem e vidas adquirem forma. De certo modo, as legendas têm que formar parte deste sistema semiótico. São uma adição ao filme acabado, e para funcionarem de maneira eficaz, têm que interagir com todos os diferentes canais do filme (Díaz Cintas e Remael 45, tradução e encaixados meus).²⁰

Christian Metz na sua obra *Linguagem e cinema* (1980) propõe uma definição de linguagem cinematográfica: “conjunto de todos os códigos cinematográficos e gerais, razão por que se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e trata-se seu tronco comum por ficção, como um sistema real unitário” (Metz 81). Assim, a linguagem cinematográfica é composta por códigos cinematográficos gerais - instâncias sistemáticas comuns a todos os filmes, e de códigos cinematográficos particulares - traços de significação de determinadas classes de filmes.

Ao tomar como referência a semiologia saussuriana, o cinema mais do que uma linguagem, é uma linguagem da arte, com propriedades imagéticas. Portanto, no cinema o significante é uma imagem e o significado é o que representa essa imagem, sendo que esta equivale a uma ou mais frases (planos), e a sequência dessas frases corresponde a um segmento complexo de discurso concebido sob uma construção imagética.

O que chamamos de “o cinema” não é apenas a linguagem cinematográfica em si, são também as mil significações sociais ou humanas forjadas em outros lugares da cultura, mas

²⁰ “They see and hear these signs as a story world in which characters evolve and lives take shape. Somehow, subtitles have to become part of this semiotic system. They are an addition to the finished film, and if they are to function effectively, they must interact with and rely on all the film’s different channels”.

que aparecem também nos filmes. Além disso “o cinema” é também cada filme considerado como todo singular, com seus significantes e seus significados distintos dos da linguagem cinematográfica. [...] E se “o cinema” enquanto totalidade dá numa primeira abordagem a impressão de constituir um conjunto desprovido de qualquer organização estrita, é em grande parte por ser o cruzamento de sistemas significantes muito numerosos, todos dotados de autonomia relativa e oriundos de todos os cantos da cultura: a linguagem cinematográfica propriamente dita não é senão um deles; o que não é linguagem cinematográfica não é informe, simplesmente foi formado em outro lugar (*A significação do cinema*, 92-93).

A partir destas ideias de Metz é possível considerar que se a imagem é um significante que tem um significado sujeito a diversas interpretações, então a legenda impressa nela é também um significante com um significado dentro da construção imagética da linguagem cinematográfica, da qual passa a fazer parte.

O estudo do discurso imagético, ou seja, dos planos (imagens) e da sequência fílmica (discurso), permite realizar uma análise sintagmática do cinema. De acordo com Metz (1972), a análise semiológica do facto fílmico, a partir da *découpage* dos planos e das sequências das imagens, leva-nos a um exame paradigmático que se resume ao estudo das combinações do filme na montagem:

Nos escritos dos teóricos, a palavra *montagem* tomada em sentido lato integra frequentemente a decupagem, mas o contrário nunca se dá. No cinema, o momento da combinação (montagem) é de certo modo mais essencial - ‘linguisticamente’ pelo menos – do que o momento da escolha das imagens (decupagem), sem dúvida porque essa escolha, por demais abertas, não é uma escolha, mas sim um ato decisório, uma espécie de criação. É por isso que, no plano *artístico*, o conteúdo de cada ‘motivo’ é de grande importância (embora, a combinação também seja uma arte). Ao nível do ‘motivo’, há arte (se houver alguma coisa). Ao nível da sequência ou do ‘plano’ composto, a arte continua e a ‘linguagem cinematográfica’ começa (*A significação do cinema*, 86).

O sentido denotativo (explícito) no filme está estreitamente relacionado com o enredo e tudo o que pode fazer parte do mesmo a nível das personagens, acontecimentos, elementos narrativos que guardam uma relação próxima ao sentido conotativo (implícito): “[...] não é senão outro modo de dizer que o significado da conotação só consegue se estabelecer se o significante correspondente se vale *ao mesmo tempo* do significante e do significado da denotação” (*A significação do cinema*, 117).

Respetivamente ao conceito de criação no cinema, Metz (1972) chega à seguinte conclusão:

Parece portanto que a paradigmática do filme está condenada a permanecer parcial e fragmentária, pelo menos se procurada ao nível da imagem. Isto se deve naturalmente ao fato de que a *criação* tem um papel mais importante na linguagem cinematográfica que na manipulação dos idiomas: ‘falar’ uma língua, é usá-la; ‘falar’ a linguagem cinematográfica, já é em certa medida inventá-la (*A significação do cinema*, 121).

Por esta razão, aludindo a Jean Mitry (1965), Metz afirma que mais do que os estudos paradigmáticos, as considerações sintagmáticas são o núcleo dos problemas da denotação fílmica: “Se cada imagem é uma criação livre, a combinação destas imagens numa continuidade inteligível – décupagem e montagem – nos coloca de cheio na dimensão semiológica do filme” (*A significação do cinema*, 122).

Face a estes critérios, é possível afirmar que a conceção (linguística e estilística) das legendas, a sua localização no tempo e no espaço das imagens que decorrem no ecrã, a sua sincronia com a construção sintagmática (montagem) como parte do facto fílmico, constituem uma toma de decisão constante e, portanto, um ato de criação em si mesmo.

A legendagem, uma necessidade da qual se queixam com frequência os realizadores pelo fato de *sujar* a imagem, forma parte dos códigos gráficos da linguagem cinematográfica, junto com as tons, as cores e os aspetos estilísticos do conteúdo semântico, indispensáveis na comunicação audiovisual, e sem a qual o espectador não conseguiria compreender a história.

As mensagens tipográficas que aparecem no ecrã têm um significado. Os genéricos não só indicam a equipa de realização, os meios técnicos utilizados, a banda sonora... mas também conseguem pela forma e a estética situar o espectador na época e lugar onde decorrerá a história. Os intertítulos oferecem informação acerca das personagens, das suas ações e decisões; enquanto as legendas, ao traduzirem os diálogos, contribuem não só para a compreensão do filme, mas também de material de arquivo se for referenciado.

Contar uma história, através de imagens e sons, é a essência do cinema. Em dependência do tipo de filme, o realizador cinematográfico cria, a partir de códigos gráficos, juntamente com outros de carácter visual, sonoro, sintático e narrativo, um mundo imaginário e verosímil, numa estética que tem como principal objetivo emocionar o espectador.

As legendas não contam apenas com a informação visual dos diálogos; o canal acústico de um filme não pode ser simplesmente equiparado aos seus signos verbais. Na análise dos

componentes que constituem o signo fílmico, feita a partir da TAV, Díaz Cintas e Remael (2014) baseando-se no critério de Delabastita (1989) classificam-os em quatro categorias ou canais de comunicação: a apresentação visual (com signos verbais e não verbais) e a acústica (com signos verbais ou não verbais). Os signos verbais transmitidos visualmente são, por exemplo, os genéricos iniciais e finais do filme, os nomes de ruas, as cartas, os jornais e outros documentos escritos que apareçam no ecrã. Os signos visuais os não-verbais envolvem a fotografia própria do filme. Numa perspetiva sonora, os signos verbais são basicamente as canções e as trocas de diálogos, enquanto os não-verbais referem-se à música instrumental e aos sons ambiente. Todos os sistemas de signos mencionados trabalham em conjunto na criação precisam de uma história fílmica coerente, seja ficcional ou não. O grau pelo qual as legendas precisarão de relacionar-se com cada um destes sistemas é variável e determinado pelo tradutor-legendador.

É necessário obviamente algum conhecimento e visão sobre como o filme funciona; pode não bastar ser-se cinéfilo: “De facto, todos vemos filmes, e absorvemos automaticamente e interpretamos a informação revelada pelo meio, mas raramente nos sentamos a analisar como os seus sistemas, cuidadosamente orquestrados, funcionam na realidade” (Díaz Cintas e Remael 46-47, tradução minha).²¹

2.1 Dramaturgia e realização cinematográfica

Segundo Jacques Aumont (2000), a transcodificação intersemiótica que permite a conversão do texto dramático num espetáculo teatral envolvendo, portanto, todos os elementos cénicos inerentes ao trabalho de encenação, remetem para o termo francês de *mise-en-scène* (literalmente “colocação em cena”). Em linguagem cinematográfica, esta é considerada como a forma de concretizar uma narrativa, sendo que a maneira de o fazer deve refletir a especificidade do filme e a intenção do seu *auteur* (autor).

De acordo com John Gibbs (2003), a *mise-en-scène* transforma-se no ato de escolher entre as inúmeras ferramentas e possibilidades de encenação e realização ligadas a uma narrativa e a uma visão do mundo, especificamente para o filme em questão. Segundo esta lógica é

²¹ “Indeed, we all watch films, and automatically absorb and interpret the information streams the medium unleashes on us, but we rarely take the time to sit back and analyze how its carefully orchestrated systems really work”.

fundamental o estudo da utilização do espaço, dos tempos e durações das ações, os movimentos de câmara, as relações entre atores... tudo em função do tom e a atmosfera do filme.

No cinema narrativo de ficção, a *mise-en-scène* ajuda a contar a história ao expressar aquilo que as palavras não conseguem manifestar, para além do lado mais sensorial e emocional do filme: “A *mise-en-scène* é utilizada nos estudos de cinema na discussão sobre o estilo visual. [...] Para o estudante de cinema, uma definição útil podia ser: os conteúdos do quadro e a maneira como estes estão distribuídos. Ambas as partes desta formulação são importantes – o conteúdo e a sua organização” (Gibbs 5, tradução minha).²²

Segundo Gibbs, o conteúdo do quadro inclui a iluminação, a direção artística (cenografia e adereços), os figurinos e os próprios atores. A disposição física destes no enquadramento não só envolve a relação com os atores e o *décor*, mas também a sua relação com a câmara, e por conseguinte com o ponto de vista do espectador. Por este motivo, falar de *mise-en-scène* implica falar sobre enquadramento, movimentos de câmara, lentes utilizadas, assim como outras decisões fotográficas. Então a *mise-en-scène* inclui o que público pode ver e a forma pela qual é convidado a ver. Isto permite elevados níveis de comunicação no cinema.

Para Gibbs (2003), a interação dos elementos da *mise-en-scène* possibilita aos realizadores cinematográficos alcançarem os efeitos mais interessantes presentes no mundo denotado (o que é visto e reconhecido) e conotado (o que é sugerido e deve ser interpretado), as quais adquirem assim novas leituras. O enquadramento ou composição da imagem, plano, ângulo, cor e iluminação, cumprem uma função dramática; dependendo da posição da câmara em relação ao objeto filmado pode criar perspetivas, volumes ou provocar sensação de profundidade, tal como acontece na pintura. Por outro lado, o *décor* tem um carácter expressivo, permitindo a criação de ambientes, épocas e uma adaptação do lugar real (*plateau*) ao filme em particular com o objetivo de transmitir uma mensagem verosímil. A menos que seja a intenção do realizador e da obra em si, a imagem não deve estar carregada de elementos que não acompanhem a narrativa do filme.

Por seu lado, Deleuze (1983) define o enquadramento como um sistema fechado que reúne tudo o que está presente na imagem:

²² “*Mise-en-scène is used in film studies in the discussion of visual style. [...] For the student of film, a useful definition might be: ‘the contents of the frame and the way that they are organised’. Both halves of this formulation are significant — the contents and their organisation*”.

Chama-se *enquadramento à determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que engloba tudo o que está presente na imagem, décors, personagens, adereços*. Portanto, o quadro constitui um conjunto que contém um grande número de partes, ou seja, de elementos que entram por sua vez em subconjuntos e dos quais se pode fazer um inventário (Deleuze 27, tradução minha, ênfase no original).²³

A união entre movimento e enquadramento “faz com que a imagem ganhe vida na tela, deixe de ser apenas o registo de uma situação e adquira características criativas e artísticas”(Lucena, 2012, 71). Segundo este autor, um dos maiores desafios do realizador cinematográfico é a articulação entre o argumento escrito e a linguagem cinematográfica, ou seja, conseguir transformar as ações do argumento em imagens que possam ser observadas. Para construir esse olhar cinematográfico, é necessário “falar” através da objetiva da câmara.

De acordo com David Bordwell (2020) no seu livro *Film Art: An Introduction*, o plano fílmico é uma unidade complexa. Ao controlar a *mise-en-scène*, o realizador preenche a imagem com material, constrói um espaço, uma iluminação, um vestuário e um *staging* dentro do contexto formal do filme completo. Da mesma maneira, o plano é desenhado através de opções cinematográficas, com base em qualidades fotográficas como a tonalidade, a velocidade de movimento, e as variedades de perspectiva a partir das objectivas escolhidas; a profundidade de campo e os efeitos especiais.

O realizador também conta com o *aspect ratio* e decide como a imagem vai ser enquadrada. A posição da câmara para determinar o ângulo, o nível de plano, a altura e a distância do sujeito constituem decisões criativas da imagem fílmica. O leque de opções é bastante amplo; a *mise-en-scène* é pois o centro artístico de um filme. O realizador, como criativo procura construir uma experiência específica para os espectadores, e conseqüentemente, as suas decisões geram um padrão, o chamado estilo, daquele filme em particular, no qual as cenas cumprem várias funções, com o objetivo de criar a obra artística como um todo.

Segundo o autor, ao analisar um filme inteiro ou só uma cena é preciso refletir no trabalho conjunto dos elementos anteriores, para se perceber os objetivos da construção, bem como a razão pela qual os espectadores se sentem atraídos pelo filme ou são guiados ao longo dele e como reagem. A *mise-en-scène* pode fazer parte da narração ao revelar informação da história.

²³ “Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario”.

É interessante como isto é possível para despertar curiosidade, criar suspense ou surpresa. Neste sentido, elementos técnicos como a fotografia, a montagem e o som constituem ferramentas valiosas para experimentar possibilidades de criação.

No caso da montagem, por exemplo, as decisões tomadas constroem a forma narrativa do filme no seu conjunto. Aqui interferem irremediavelmente aspetos técnicos dos equipamentos utilizados. Várias questões são consideradas quando um plano se relaciona com o outro: relações gráficas (contínuas ou não), rítmicas, espaciais e temporais. Uma decisão simples, como a colocação de um projector ou o gesto de um ator, pode ter um forte impacto. Seja por intuição ou por cumprirem a planificação, os realizadores provam como a *mise-en-scène* pode comprometer e sensibilizar os espectadores de diferentes e infinitas maneiras.

De acordo com André Gaudreault e François Jost, em *El relato cinematográfico* (1995), a “enunciação” (“*énonciation*”) no contexto cinematográfico consiste no ato de narrar, o famoso *storytelling* ou intriga; o “enunciado” (“*énoncé*”) corresponde ao objeto narrado, ao filme, história, ou *story told*; e o enunciador é o “discurso” proferido por um sujeito da enunciação (Gaudreault e Jost 32-33). Por sua vez, estes autores sublinham a diferença entre “narração” e “mostração” (“*monstration*”): a primeira refere-se ao relato oral ou escrito de um acontecimento real ou imaginário, ou seja, várias imagens e sons num fluxo; a segunda abrange os acontecimentos que são vistos no momento pelo espectador – o aqui e agora da visão (e audição) – como numa representação teatral em direto (Gaudreault e Jost 49-54.).

Por sua vez, Bordwell (2020) considera que seja qual for a estratégia para começar um filme (de forma abrupta ou gradualmente), esta pode ter um impacto efeito no espectador, pois as decisões estão relacionadas com a “forma” fílmica, ou seja, a maneira como as partes trabalham em conjunto para criar um efeito global: “[...] as obras de arte envolvem-nos ao comprometer os nossos sentidos, sentimentos, e a nossa mente num processo. Esse processo aviva o nosso interesse, concentra a nossa atenção, incentiva o nosso espírito” (Bordwell 51, tradução minha).²⁴ Os artistas concebem os seus trabalhos, dão-lhes uma forma, para que assim o público possa usufruir duma experiência estruturada. Bordwell refere-se a isto como “marca” ou “padrão”. Por essa razão, a forma é essencial para o filme. O realizador cinematográfico leva o espectador a prestar atenção, a antecipar os acontecimentos, a construir um todo a partir das suas partes, e a sentir ou a transmitir uma resposta emocional ao “padrão” que ele próprio ajuda

²⁴ “[...] artworks involve us by engaging our senses, feelings, and mind in a process. That process sharpens our interest, focuses our attention, urges us forward”.

a criar. A sua experiência do filme em questão depende da sua capacidade para reconhecer e antecipar como estes diversos padrões se vão desenvolver no filme.

Segundo Bordwell, o filme como trabalho artístico apresenta uma determinada forma que não inclui apenas uma série de elementos, mas sim a arquitetura global das relações e entre as suas diferentes partes. No entanto, às vezes a forma é entendida como o oposto do conteúdo, pois cada elemento faz parte de um padrão que atrai o espectador para aquela construção fílmica. O espectador relaciona todos os elementos de maneira dinâmica, conseqüentemente, as ideias e interpretações podem diferir do sentido real do trabalho artístico. Por esta razão, é válido afirmar que “[...] o conteúdo é governado de certa maneira pelo próprio contexto formal do filme” (Bordwell 54, tradução minha).²⁵

Para Bordwell, a forma cria expectativas, uma vez que o público segue as interrelações entre os elementos e espera que estes padrões tenham um desenvolvimento e levem a alguma coisa. Não deixa simplesmente que os acontecimentos ocorram sem uma reação concreta. O espectador tem uma participação ativa ao criar e reajustar as suas expectativas à proposta fílmica. “Ao mesmo tempo, o trabalho do realizador é definir ou moldar aquela experiência” (Bordwell 54, tradução minha).²⁶ Inevitavelmente, o espectador quer completar aquilo que está desorganizado ou sem compreensão aparente, motivado pela tensão que o realizador introduz na sua obra. A curiosidade, o suspense e a surpresa são alguns dos elementos que incutem expectativas nos espectadores, a partir da experiência fílmica. Esta é desenhada sob uma forma determinada que corresponde ao objetivo final do realizador, seja contar uma história particular, seja fascinar através do uso de elementos técnicos. *Psycho* (*Psico*, Alfred Hitchcock, 1960) é um bom exemplo, pois a personagem principal morre na primeira metade do filme, deixando os espectadores surpreendidos, porque segundo a convenção narrativa do cinema clássico os protagonistas sobrevivem sempre até ao fim do filme.

Tradições, estilos dominantes e formas populares repetem-se de obra para obra, e neste caso, de filme para filme, surgindo assim o conceito a que Bordwell chama “convenções”. A conhecida “exposição” das personagens na história pode ser considerada uma convenção narrativa neste sentido. Por vezes, as convenções separam a arte da vida, pois nas obras artísticas, as leis da realidade não funcionam e o surreal pode acontecer. Da ópera à pantomima, toda a arte estilizada depende da vontade do público em aceitar as convenções de um mundo estruturado de maneira verosímil, no qual as expectativas formais e narrativas devem ser

²⁵ “What we might call the content is governed by the film’s formal context”.

²⁶ “If you’re a filmmaker, you want to arouse and shape viewers’ expectations”.

cumpridas, mesmo que os realizadores possam criar novas convenções que marquem a diferença em termos de originalidade.

O aspeto dinâmico da forma do filme envolve sentimentos humanos. A expectativa criada em redor do que acontecerá estimula a emoção; o suspense pode produzir ansiedade ou simpatia. A forma determina a resposta emotiva do espectador. Tudo tem a ver com o contexto, ou seja, com a forma global do trabalho artístico. As emoções nos espectadores surgem a partir de padrões formais percebidos no filme. É por isso que quanto mais o espectador captar das relações formais que o filme propõe, melhor poderá analisá-lo na sua complexidade e mais profunda será a sua resposta.

Bordwell estabelece quatro significados principais que podem ser encontrados e analisados em qualquer filme narrativo: o referencial, o explícito, o implícito e o sintomático. O referencial está relacionado com os elementos tangíveis que ajudam a conferir verosimilhança à história; o explícito também trabalha com factos concretos da forma fílmica que são controlados pelo contexto. O implícito, relaciona-se inevitavelmente com a interpretação que o espectador faz do filme, levando-o a construir ou a interpretar a história. Existem obras que aparentemente não procuram este efeito, alerta Bordwell. No entanto, os filmes de autor são claros exemplos onde o espectador é incentivado, pela linguagem, cinematográfica a pensar, refletir, procurar significados implícitos ou “subtextos”. Finalmente, o significado sintomático, tal como o implícito, abrange o lado mais abstrato e geral do filme. Refere-se ao conjunto de valores sociais que revelados na obra constituem uma ideologia, através da qual se aprendem crenças de outras culturas, opiniões políticas, concepções de identidade, raça ou classe social, até mesmo valores morais universais.

De acordo com Bordwell, existem critérios que todos os filmes devem ter em conta e que são determinados precisamente pela forma fílmica: a coerência e a unidade, a intensidade do efeito, a complexidade e a originalidade. Se um trabalho artístico é vívido e surpreende, e ao mesmo tempo envolve emocionalmente o espectador, isto dá-lhe um certo valor. Outro critério consiste na capacidade do filme para criar interesse a vários níveis, graças ao padrão de sentimentos e significados da forma fílmica. O último critério que Bordwell menciona é a originalidade com que um realizador consegue inovar esteticamente a partir de convenções familiares existentes, oferecendo uma experiência fresca ao espectador.

A forma fílmica contém certos princípios, os quais são postos em prática graças às ferramentas técnicas com que o realizador conta e que justifica a presença de cada elemento e a reação do

espectador perante o mesmo. Tudo conjugado faz com que a forma de um filme possua características específicas. Dentro dos princípios mencionados por Bordwell, estão em causa a função, a semelhança e a repetição; a diferença e a variação; o desenvolvimento; a unidade e a desunião.

O princípio da função consiste em procurar que o espectador compreenda ou identifique no filme aquele elemento que tem um significado, uma “função” propriamente dita para aquela história em particular. Este conceito pode manifestar-se em todos os aspetos a nível formal: uma canção que tenha um objetivo, uma personagem que contribui para aquela história ser contada, um espaço, etc. Dentro deste conceito, Bordwell menciona a *motivação* para as funções, algo a que o espectador está acostumado e que aceita automaticamente. Os realizadores devem construir o filme de modo que um elemento leve ao outro, numa cadeia de ações, causas e efeitos: “[...] motivação aplica-se aos propósitos das ações de uma personagem. Mas o termo não se aplica apenas a questões de desempenho. Quando falamos de motivação de forma mais geral, estamos a perguntar o que justifica qualquer coisa estar no filme” (Bordwell 63, tradução minha).²⁷

Quando um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de carácter é repetido significativamente, contribuindo para a forma geral do filme, cumpre o princípio da semelhança e repetição. Segundo Bordwell, “a nossa capacidade de reconhecer paralelismos ou elementos que se repetem contribui para o nosso prazer de ver um filme, assim como o poder da rima para apreciar a poesia” (Bordwell 66, tradução minha).²⁸ Para o autor, a repetição e a variação são dois lados da mesma moeda; perceber um é estar alerta para o outro. Ao pensar em filmes, é preciso procurar semelhanças e diferenças. No vaivém entre os dois, podem ser apontados *motivos* e contrastar as mudanças que eles sofrem, reconhecer paralelismos como repetição e ainda identificar variações cruciais.

Quando todas as relações dentro de um filme são claras e estão interligadas, o filme tem unidade. Um filme unificado não tem lacunas na sua forma geral; cada elemento cumpre funções particulares, entendidas como semelhanças e diferenças entre elementos que a forma desenvolve logicamente. Nenhum elemento é supérfluo. A unidade geral do filme pode dar à experiência do espectador uma sensação de plenitude e realização.

²⁷ “[...] *motivation applies to the purposes of a character’s actions. But the term doesn’t apply only to performance matters. When we speak of motivation more generally, we’re asking about what justifies anything being in the film*”.

²⁸ “*Our recognition of parallelism provides part of our pleasure in watching a film, much as rhymes contribute to the power of poetry*”.

2.2 Narrativa cinematográfica

Roland Barthes e Lionel Duisit (1975) concordam que a narrativa faz parte do mundo e de tudo o que fazemos, estando presente na “[...] língua, seja oral ou escrita, em imagens, fixas ou em movimento, em gestos, e numa mistura organizada de todos esses elementos;” faz parte das pessoas, das suas culturas, “[...] está presente em todo o momento, em todos os lugares e sociedades” e é “[...] internacional, trans-histórica, transcultural” (Barthes e Duisit 237, tradução minha).²⁹ Por este motivo, a narrativa tornou-se na forma de que os seres humanos pensem e compreendam o mundo que os rodeia: “Porque sonhamos pensando em narrativa, sonhamos acordados em narrativa, recordamos, antecipamos, esperamos, desesperamos, acreditamos, duvidamos, planeamos, revemos, criticamos, construímos, coscuvilhamos, aprendemos, odiamos, e amamos através da narrativa” (Hardy, 1977, 31, tradução minha).³⁰

Para Bordwell, a narrativa é uma cadeia de eventos relacionados por causa e efeito, que acontecem num tempo e espaço. Isto também é conhecido como *story*, ou seja, história. Segundo o autor, a história é a cadeia de eventos em ordem cronológica, seja contada em tempo linear, usando *flashbacks*, organizando-a em torno duma personagem em vez doutra, ou fazendo escolhas, o enredo será diferente. A mesma história pode ser apresentada de diferentes maneiras – montadas como enredos diferentes – e cada variante provavelmente também terá efeitos diferentes no público.

As manipulações da ordem da história, duração e frequência na trama ilustram como os espectadores participam ativamente na compreensão do filme narrativo. O cineasta projeta o enredo para alertar aos espectadores sobre a sequência cronológica, o intervalo de tempo das ações e o número de vezes que um evento ocorre. Cabe ao espectador fazer suposições e inferências e formar expectativas; relacionar eventos, apelando ao seu senso comum de tempo, causa e efeito. Um *flashback*, por exemplo, muitas vezes é motivado como a memória de uma personagem; outras dicas, como roupas, idade, cenários e afins, podem ajudar a definir o tempo da história de um filme.

Por vezes, o espectador sabe, vê e ouve mais do que as personagens do filme. Nesse caso, a narração é “*omnisciente*”. No entanto, quando sabe exatamente igual às personagens, é uma

²⁹ “[...] language, whether oral or written, pictures, still or moving, gestures, and an ordered mixture of all those substances; [...] it is present at all times, in all places, in all societies; [...] international, transhistorical, transcultural”.

³⁰ “For we dream in narrative, daydream in narrative, remember, anticipate, hope, despair, believe, doubt, plan, revise, criticize, construct, gossip, learn, hate, and love by narrative”.

narração “*restrita*”. Esta é maiormente utilizada em filmes de mistério porque envolvem o interesse do público ao esconder causas importantes e assim criar suspense.

A profundidade com que a informação é apresentada no filme, determina o nível de objetividade e subjetividade da narrativa. Quando o enredo confina ao espectador inteiramente a informações sobre o que os personagens dizem e fazem, a narração é objetiva e quando dá acesso àquilo que os personagens veem e ouvem mostra o ponto de vista (POV) ótico de uma personagem, conhecida como câmara subjetiva. Esta pode ser perceptual ou mental, pois o espectador é capaz de ouvir uma voz interna relatando os pensamentos da personagem, ou ver as imagens internas da mesma, representando memória, fantasia, sonhos ou alucinações. Este aspeto é de suma importância para o tradutor-legendador, pois permitir-lhe-á identificar o ponto de vista do narrador ou de quem conta a história.

Qualquer tipo de subjetividade pode ser sinalizado por meio de técnicas cinematográficas particulares. Se uma personagem estiver alcoolizada ou sob o efeito de drogas, podem apresentar esses estados perceptivos por meio de câmara lenta, imagens desfocadas ou som distorcido. Técnicas semelhantes podem sugerir um sonho ou uma alucinação.

Para Edward Branigan (1992), este aspeto está associado ao conceito da “focalização”:

A narrativa pode ser concebida como "uma série de episódios coletados como uma cadeia causal focalizada". Nesta definição, a noção de foco, "centro contínuo", ou protagonista, está inseparavelmente ligada à própria noção de causa e efeito: personagem e ação definem, assim como limitam, o desenvolvimento lógico dum e do outro. O espectador tem um interesse intrínseco nas personagens como agentes, pois compreender um evento narrativo requer pelo menos reconhecer como os agentes interagem uns com os outros numa estrutura causal, em vez de, por exemplo, interagir como contadores de histórias ou sonhadores. As personagens podem tornar-se contadores de histórias ou sonhadores ao contar eventos para alguém; estes podem até ser dramatizados visualmente para o espectador num *flashback* de personagem ou sequência de sonho (Branigan 100-101, tradução minha).³¹

³¹ “[...] narrative may be conceived as “a series of episodes collected as a focused causal chain.” In this definition the notion of a focus, “continuing center,” or protagonist, is inextricably bound up with the very notion of cause and effect: character and action define, as well as limit, each other’s logical development. The spectator has an intrinsic interest in characters as agents since comprehending a narrative event requires at least recognizing how agents interact with one another in a causal framework, rather than, for instance, interacting as storytellers or dreamers. Characters, of course, may become storytellers or dreamers by recounting events to someone. These events may even be dramatized visually for the spectator as in a character flashback or dream sequence”.

Respetivamente às personagens, Branigan refere que estas podem ser objetos que executam ações dentro da história ou podem ser as que contam a história e o espectador só tem acesso àquilo que elas vão-lhe relatando. Através do conceito de *awareness* (“conhecimento” ou “consciência”), Branigan marca a diferença do papel da personagem dentro da narrativa, a partir do seu nível de subjetividade:

A introdução do conceito narratológico de focalização pretende explicar que o papel duma personagem numa narrativa pode mudar de ser um foco real ou potencial de uma cadeia causal para ser a fonte de conhecimento da mesma: a personagem pode tornar-se num narrador (num nível superior) ou num focalizador (num nível inferior) (*Narrative comprehension and film*, 101, tradução minha).³²

De acordo com Branigan, a focalização (reflexão) envolve uma personagem que não fala (*narra, relata, comunica*) nem age (*focando, focalizado por*), mas experimenta algo ao ver e ouvir. A focalização também estende-se a experiências mais complexas de objetos: pensar, lembrar, interpretar, imaginar, temer, acreditar, desejar, entender e sentir culpa.

“Na focalização interna, o mundo da história e o ecrã devem colapsar um no outro, formando uma identidade perfeita em nome duma personagem [...]” (*Narrative comprehension and film*, 102, tradução minha).³³ Esta conclusão é interessante, porque de certa maneira, funde os conceitos de história e universo da mesma com o ecrã, o que vem sendo a forma fílmica como a primeira que é contada aos espectadores. É por isso que diferencia um narrador diegético que conta desde fora o que acontece àquelas personagens em particular, enquanto aquelas mais complexas o farão desde as suas experiências, representadas “pela forma” através de *flashbacks*, sonhos, alucinações...como parte da linguagem audiovisual. Isto faz com que o espectador “identifique” as situações pertencentes ao mundo da história e aquelas dentro da cabeça das personagens.

A narrativa cinematográfica é uma forma de entender os dados sob a ilusão da *ocorrência*; ou seja, é uma maneira de perceber por um espectador que organiza os dados como se fossem testemunhados desdobrando-se num quadro temporal, espacial e causal. Ao entender a narrativa de um filme, um espectador realiza processos cognitivos para transformar os dados

³² “Introducing the narratological concept of focalization is meant to remind us that a character's role in a narrative may change from being an actual, or potential, focus of a causal chain to being the source of our knowledge of a causal chain: the character may become either a (higher level) narrator or a (lower level) focalizer”.

³³ “In internal focalization, story world and screen are meant to collapse into each other, forming a perfect identity in the name of a character [...]”.

no quadro numa diegese - num mundo - que contém uma história particular ou sequência de eventos (*Narrative comprehension and film*, 115, tradução minha).³⁴

Dado que a redução e eliminação são estratégias frequentemente implementadas na legendagem, os tradutores-legendadores devem ter sempre em mente que acontecimentos e referências aos mesmos no início de um filme estão geralmente ligados a eventos que ocorrem muito mais tarde. O diálogo cinematográfico está altamente implicado nisto tudo. Ou seja, há interação entre as personagens (fictícias ou não) no ecrã, mas as suas palavras também interagem com os signos visuais do filme, e essa interação determina o que é comunicado ao espectador.

Segundo Díaz Cintas e Remael (2014), o diálogo cumpre basicamente três funções, que na prática coincidem muitas vezes fusionando-se: estrutural, narrativa-informativa e de interação. Infelizmente, os tradutores-legendadores para exibição comercial em sala nem têm acesso ao guião. Mesmo assim, eles devem estar cientes da existência de estruturas narrativas subjacentes, de conotações e características de interação, bem como de denotações no diálogo, e a interconexão de tudo o que acontece a qualquer momento num filme.

³⁴ “*Film narrative is a way of understanding data under the illusion of occurrence; that is, it is a way of perceiving by a spectator which organizes data as if it were witnessed unfolding in a temporal, spatial, and causal frame. In understanding a film narrative, a spectator employs top-down and bottom-up cognitive processes to transform data on the screen into a diegesis - a world - that contains a particular story, or sequence of events*”.

Parte II - A Legendagem na análise cinematográfica

1. Introdução ao festival de cinema internacional *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival*

O festival *Olhares do Mediterrâneo – Women's Film Festival* é um projeto do Grupo Olhares do Mediterrâneo e do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), o qual abrange as instituições como o Instituto Universitário de Lisboa (ISTCE), a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), a Universidade de Coimbra (UCoimbra) e a Universidade do Minho (UMinho), em parceria com o *Festival Films Femmes Mediterranée* (FFM) de Marselha, França.

Trata-se do primeiro festival internacional dedicado exclusivamente à cinematografia feminina em Portugal que dá visibilidade às realizadoras dos países da Bacia Mediterrânica em defesa da sua obra criativa. Os espectadores podem conhecer através dos filmes exibidos neste contexto realidades culturais destes países, o que lhes imprime um sentimento de exotismo.

O festival tem sido dinamizado pelo debate. A participação dos parceiros nas projeções fílmicas, mesas redondas, *masterclasses* e *workshops* tem permitido a partilha de experiências de diferentes culturas e a denúncia de fenómenos sociais tais como a discriminação da mulher, a violência de género e as tragédias associadas à migração forçada na região do Mediterrâneo, representados na sua secção *Travessias*. O seu carácter inclusivo faz com que o festival chegue a diferentes públicos, graças à introdução da audiodescrição para cegos ou pessoas com visibilidade diminuída e de legendas para surdos.

Relativamente à tradução e legendagem, procura-se a fidelidade à mensagem original do filme e faz-se questão de respeitar a grafia portuguesa anterior ao acordo ortográfico. Portanto, esta investigação propõe analisar uma amostra dos filmes deste festival exibidos em sala na sua versão original e legendados em português. Para este efeito, foram selecionadas três curtas metragens de ficção: *Ferrotipos* (2019, Núll García, Espanha), *Black Mamba* (2017, Amel Guellaty, Tunísia) e *Tuk-Tuk* (2021, Mohamed Kheidr, Egípto) correspondentes a diferentes edições, com o objetivo de estudar o papel da legendagem na experiência cinematográfica e na apreciação da obra a nível dramaturgic e estilístico.

Esta ordem de análise responde a diferentes intenções que pretendem-se estudar com esta dissertação, relacionadas com a presença, ausência e diálogo que estabelecem as legendas com a imagem cinematográfica do ponto de vista semiótico.

Como parte dos parâmetros técnicos aplicados à legendagem dos filmes, as legendas são abertas, pois a equipa do festival trabalha a tradução e localização das legendas a partir duma cópia limpa do filme onde são embutidas de forma eletrónica as legendas em português e em inglês para ser projetadas durante a semana de apresentações ao público internacional nas salas cinematográficas do teatro de São Jorge em Lisboa. Estas legendas são produzidas por um gerador de caracteres e sobrepostas na parte de baixo do ecrã. A tecnologia utiliza um sistema de *timecode* para garantir que o texto projetado esteja em sincronia com o filme.

Neste caso, as três curtas metragens analisadas, só apresentam legendas em português, pois correspondem à exibição em sala das sessões itinerantes que o evento organiza posteriormente pelo país. Tal é o caso do *Festival Batom*, realizado em Coimbra no mês de março de 2022 onde foi feito o visionamento dos filmes escolhidos como amostra do festival para esta investigação.

1.1 Análise fílmica de *Ferrotipos*

Ferrotipos (2019) é uma curta metragem ficcional com 14 minutos, da realizadora e argumentista espanhola Núll García, premiada como o Melhor Filme In Ex-Aequo na Competição Geral de Curtas Metragens da 8ª edição do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival* (de 2021).

1.1.1 Sinopse

Libed, uma jovem modelo, conversa com uma amiga por videochamada na rua, enquanto vai a casa de um fotógrafo famoso para participar no seu mais recente projeto. Trata-se de uma exposição de ferrótípos³⁵ captados através de uma antiga câmara fotográfica, cujas imagens mostram rostos de mulheres com olhares de tristeza. O objetivo é captar a vulnerabilidade feminina para assim denunciar a posição machista da sociedade atual. Para conseguir esse efeito, as participantes são fotografadas com o busto desnudo, embora os seus seios não apareçam na fotografia. Após questionar o procedimento, Libed acaba por aceitar as condições. Durante a sessão, desiste e foge; vai ao encontro de uma amiga numa piscina municipal, onde é proibido fazer *topless*, tira a t-shirt, ficando apenas em cuecas, e mergulha na piscina, mostrando os seus seios debaixo de água.

1.1.2 Enredo

O filme começa sob um fundo negro e uma voz *off* feminina a queixar-se porque querem expulsá-la de uma piscina pública por ter os seios ao descoberto. Esta cena é constituída por uma videochamada feita através do telemóvel na qual a protagonista, Libed, se ri da situação contada pela amiga, a qual é vítima de queixas por fazer *topless* numa piscina municipal, onde o único cartaz que aparece é para proibir correr no local. Descontraída e sorridente, concorda com ela que se trata de uma injustiça quando existem outras regras que não são cumpridas, como é neste caso o filho da senhora que faz a queixa. A conversa acaba de um lado com a amiga nesta confusão, e do outro com a chegada de Libed à casa de um fotógrafo que vai apresentar-lhe o seu mais recente projeto. Na cena seguinte, Libed no elevador a subir para o apartamento do fotógrafo arranja constantemente o seu cabelo para transmitir boa presença e profissionalismo.

³⁵ Ferrotípiã ou ferrótípiã é um processo fotográfico que consiste na criação de uma imagem positiva sem negativo, diretamente sobre uma chapa fina de ferro revestido com um verniz ou esmalte escuro, que é utilizada como suporte para a emulsão fotográfica.

Há aqui uma elipse sob um fundo negro que dá lugar ao fotógrafo, abrindo-lhe a porta e propondo-lhe mostrar o seu laboratório. Com a sua mão enluvada fecha a porta, criando suspense. No laboratório, explica-lhe os procedimentos de revelação das fotografias, mostra-lhe alguns dos químicos com que trabalha e ela, curiosa, quer saber como o processo funciona. O fotógrafo restringe-lhe as ações em dois momentos, exercendo uma certa pressão, através de ordens que interrompem a fluidez do diálogo e criam um ambiente de tensão. A seguir, com ambos na sala onde vai decorrer a sessão fotográfica, o homem apresenta à modelo uma câmara do século XIX com a qual capta os ferrótípos. O som sofre uma mudança, pois o diálogo é distorcido como se fosse do interior de uma caixa ou cabina. A câmara toma uma perspetiva subjetiva, localizando o espectador numa posição exterior à sala onde o fotógrafo e Libed conversam e os objetos que se encontram à frente estão desfocados. Ao mudar o plano, o som torna-se diegético ao sair da cápsula e voltar para o quadro, enquanto ele convida a Libed a posar numa cadeira frente à câmara antiga, cujo eixo de apoio imobiliza a sua cabeça.

Após um corte a negro, ele mostra-lhe fotografias de mulheres com expressões de desconforto dispostas na mesa onde ela está sentada. O fotógrafo explica que através das fotografias procura expressar a vulnerabilidade das mulheres ao sentirem-se expostas ao olhar de um homem heterossexual vestido. Libed concorda com a ideia de criticar o sistema machista que coloca a mulher em situações incómodas e as humilha, no entanto quando o homem diz-lhe que seria fotografada de torso nu, duvida e tenta persuadi-lo a encontrar outro recurso, mas não há negociação possível. Após várias tentativas, o fotógrafo insiste e ela acaba por aceitar ser fotografada mostrando os seios.

Na sala, o fotógrafo prepara o *set*, deixando apenas uma luz acesa que incide no rosto de Libed. Retira-se para procurar as placas, enquanto esta começa a despir a t-shirt, com um olhar de dúvida e apreensão. Ao regressar, prepara a câmara e começa a dar indicações à rapariga em tom muito assertivo sobre o que fazer, até pedir-lhe que retire as mãos dos seios, que ela procurava tapar. De costas para o espectador, ela obedece, sendo ele o único que consegue vê-la de frente. Libed aguenta uns segundos sob o olhar fixo e ameaçador do fotógrafo, até que quebra a tensão ao voltar-se para o outro lado.

Um corte a negro de 4 segundos em silêncio aumenta o suspense, o espectador não sabe se ela foge ou é apanhada. Finalmente, o quadro abre por corte direto com um plano fechado de Libed, agora com lágrimas nos olhos e assustada. Por trás dela está o fotógrafo, sendo apenas visível a sua silhueta como referência, pois o ponto de vista é de Libed. Ouve-se sua respiração e em

câmara lenta volta a vestir a t-shirt, pede para se ir embora e dirige-se à porta de entrada, a qual se encontra trancada. Ela tenta abrir, mas não consegue; treme. Um ligeiro *zoom-in* cria confusão e antecipação, como se alguém estivesse a aproximar-se, novamente de uma perspectiva subjetiva. No entanto, o fotógrafo aparece no quadro e abre-lhe a porta. Após um curto diálogo, Libed sai. Com o mesmo enquadramento do início, mas agora com a camisola na mão, ela desce no elevador, nervosa e envergonhada.

Na cena seguinte, Libed chega à piscina pública onde está a sua amiga, agora com a parte de cima do biquíni vestida. A amiga olha para ela com uma expressão resignada. No entanto, Libed tira a roupa, ficando apenas em cuecas e após sorrir para a amiga, mergulha na piscina e exhibe com orgulho o seu peito dentro de água, visto em grande plano. O título da curta metragem *Ferrotipos* aparece pouco a pouco no quadro, enquanto ela sai do mesmo.

1.1.3 Aspetos dramáticos

Elementos da dramaturgia de Bertolt Brecht como a mobilização do espectador perante um tema a partir da contradição de três personagens com pontos de vista diferentes sobre o mesmo, constituem uma fonte de inspiração, segundo as palavras da realizadora deste filme, Nüll García, entrevistada para esta investigação:

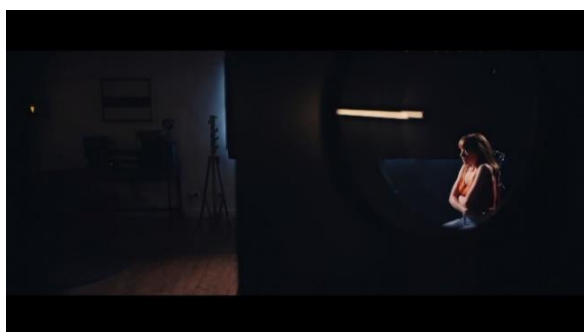
Interessa-me muito a dramaturgia de Bertolt Brecht, e na minha companhia de teatro, temos investigado muito sobre ele, e para mim estava muito presente essa contradição, a estranheza, estava presente na realização, na escrita do argumento, poder levá-lo a cinema. É por isso que existem três personagens que representam três momentos diferentes respetivamente ao tema. Brecht foi inspiração pela sua maneira de pensar e de construir narrativas (Segmento da entrevista com a realizadora Nüll García, tradução minha).³⁶

Isto revela-se na sua construção cinematográfica, nomeadamente no tratamento da luz e na conceção de um espaço quase teatral; com uma fotografia em função de revelar um ato de violência contra a mulher, neste caso, de abuso de poder, representado através da composição

³⁶ “*Me interesa mucho la dramaturgia de Bertolt Brecht, y en la compañía de teatro que tengo, hemos investigado mucho sobre él y para mí estaba muy presente esa contradicción, el extrañamiento, estaba presente en la realización, en la escritura del guion, poder realizarlo a nivel cinematográfico. Por eso que haya tres personajes que representan tres momentos distintos con respecto al tema. Brecht fue inspiración por su manera de pensar y de construir narrativas*”.

fotográfica, do *staging*³⁷, e performance das personagens, onde a vítima aparece sempre sentada e o possível acoassador de pé.

Existe uma preocupação real pelo trabalho de iluminação, estabelecendo uma espécie de jogo de luzes e sombras, especialmente na cena da sessão fotográfica. Há um conceito de enquadramento ou composição visual intencional: de um lado a “vítima”, a mulher de seios desnudados e fragilizada, e do outro o suposto “agressor”, com o seu olho crítico. Ela, sempre bem focada, recebe a fonte de luz direta, o que tem um sentido simbólico, pois está sempre exposta. A sua performance consegue transmitir a ansiedade da personagem e a preocupação pela sua imagem, mas num sentido de vergonha e não de vaidade. Há um cuidado com as ações que a montagem acompanha (Figs. 1 e 2).



Figuras 1 e 2. Libed tira a t-shirt em plano geral, seguindo-se um corte para um plano médio que tapa o busto da personagem.³⁸

Ao mesmo tempo, os elementos da *mise-en-scène* colocam o espectador no lugar de presumível testemunha de uma agressão em diferentes instâncias do filme. A mudança constante de perspectivas ou pontos de vista narrativos através da câmara subjetiva, assim o comprovam. Esta passa duma personagem à outra e ao espectador, obrigando-o a ser cúmplice. O plano sequência da cena da sessão fotográfica começa com a imagem invertida de Libed através do lente da câmara fotográfica. Através de um corte invisível, sai do interior desta para fazer um *dolly* circular à volta da personagem principal (Figs. 3 e 4), o que adquire um significado especial do ponto de vista de montagem do tempo da cena, pois obriga o espectador a presenciar um ato de suposta violência em tempo real. Especificamente, esta cena contrasta com a manipulação do tempo fílmico, pois este decorre numa parte do dia, compactado através de elipses temporais.

³⁷ De acordo com Bordwell (2020), o termo *staging* refere-se à posição dos elementos (pessoas, animais, objetos ou formas), o seu movimento no quadro fílmico, assim como a performance dos mesmos.

³⁸ Todas as imagens da análise correspondem ao filme *Ferrotipos* (2019) e foram retiradas do arquivo fornecido por cortesia do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival* e reproduzido com autorização do mesmo.

No entanto, nesta cena o plano sequência cria a sensação de suspense, o que alonga psicologicamente o tempo na imagem para o espectador (e para a jovem modelo).



Figura 3. Libed posa frente à câmara fotográfica, com a imagem invertida.

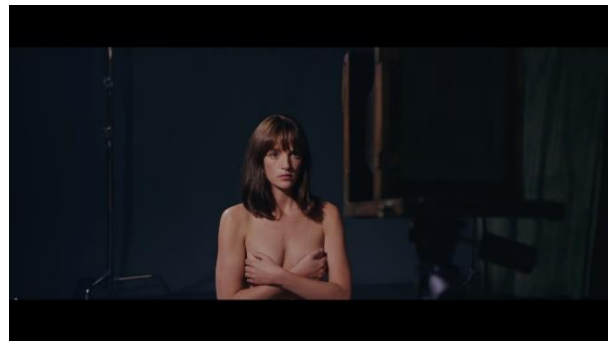


Figura 4. Libed esconde os seios com o olhar fixo na câmara.

Igualmente, o som distorcido de um piano em fundo sonoro, combinado com abruptos a negro, cria expectativas que, segundo a realizadora, são indícios para motivar ao público a refletir. Na sessão fotográfica, o som transmite o estado de aflição da personagem principal, representado através do seu suspiro interno, ouvido pelo espectador como um gemido afogado que serve de preâmbulo ao seu movimento brusco para romper a tensão, quando olha para o lado. A nível de montagem, há um corte a negro, seguido de um plano fechado da protagonista em câmara lenta, no qual o som enclausurado representa o ponto de vista de Libed, mesmo que na cena apareça também o fotógrafo.

A partir da *mise-en-scène*, apresentam-se dois cenários contrários. Por um lado, a realidade da amiga concebida com luz natural, cores claras, espaço aberto (piscina), que transmite um ambiente moderno, motivado pela videochamada, cheio de liberdade, tom coloquial, descontraído e de comédia. Por outro, o mundo arcaico do fotógrafo, representado através dum espaço escuro, fechado, austero, onde prevalecem as linhas retas para expressar autoridade, equipamentos antigos como a câmara fotográfica, placas, ferrótipos ou retratos que representam o sistema patriarcal revelados no laboratório (Figs. 5 - 8). Este contraste é reforçado na caracterização do fotógrafo como personagem, um artista empenhado em provar a vulnerabilidade feminina, através da sua obra artística e que na prática o que provoca é tudo o contrário.



Figuras 5 e 7. A conversa de Libed com a sua amiga que representa a luz e a modernidade.

Figuras 6 e 8. O mundo arcaico do fotógrafo, representado por tons escuros e linhas retas.

De acordo com Bordwell (2020), existem quatro significados principais que podem ser encontrados e analisados em qualquer filme narrativo: o referencial, o explícito, o implícito e o sintomático. Neste caso, o referencial aponta à atualidade espanhola, onde uma jovem modelo participa numa sessão fotográfica, na qual tem de mostrar os seios. Ela foge do fotógrafo quando sente a sua integridade agredida, como se de uma violação simbólica tivesse sido vítima. A nível explícito, a curta representa uma mulher que procura tomar parte num projeto feminista e é confrontada com a atitude machista do fotógrafo. Após negar-se, foge exterior do prédio, num ato de liberdade, e mostra os seus seios em público onde e quando ela própria o decide. A nível sintomático, através do filme, identifica-se e questiona-se o sistema patriarcal espanhol que continua a ser uma realidade, apesar das tentativas feministas e de luta pela igualdade de direitos da mulher. Implicitamente, é sabido que as convenções são mais fortes do que as intenções para mudá-las. Apesar de este profissional pretender criar uma obra de arte com uma “intenção feminista”, o método para materializar esse projeto representa precisamente o oposto. A construção cinematográfica aponta este facto: o próprio *zoom-in* sem interrupção no momento em que Libed quer sair, é associado ao perigo e o espectador, por causa das convenções do cinema clássico americano, espera o pior (Figs. 9 e 10). Isto responde ao critério de Bordwell (2020) sobre a forma fílmica de criar expectativas que, desmentidas, provocam confusão ou uma sensação de curiosidade pelo que acontece a seguir.

Depois do clima de tensão psicológica gerado, o espectador espera por violência física, mas é surpreendido com a aparição do fotógrafo no enquadramento, entrando em campo para abrir a porta e deixar a rapariga sair.



Figuras 9 e 10. Libed tenta fugir, a porta está trancada. O fotógrafo entra em campo e abre-lhe a porta.

A observação é um elemento recorrente ao longo do filme, as personagens femininas são observadas constantemente como objeto de crítica; a *mise-en-scène* está sempre alinhada com esse objetivo: tudo o que aparece em quadro motiva tensão; os próprios elementos físicos do laboratório, as luzes de néon, o *set*, a estrutura do encosto de cabeça em ferro assim como a linguagem corporal do presumível agressor.

Cada vez que a Libed quer tocar nalgum objeto do laboratório, é repreendida. A nível de *staging*, consegue-se representar a relação de poder entre as duas personagens, onde prevalece a atitude insinuante e dominante do fotógrafo perante a jovem (Figs. 11 e 12). Para este efeito, ele aparece sempre por cima ou por trás dela, numa atitude desafiante; não a deixa opinar nem expressar o seu critério, tudo é um diálogo impositivo em tom de superioridade.



Figura 11. O fotógrafo propõe o seu projeto a Libed.



Figura 12. Após mostrar a câmara, o fotógrafo dá indicações de maneira dominante.

Quando o fotógrafo verifica o enquadramento através da câmara, com o pretexto de fazer a fotografia, Libed deverá permanecer imóvel encostada a apoio de cabeça em metal grosso durante 12 segundos. Na cena do plano sequência, o movimento de câmara em panorâmica

serve para explorar o quarto, como se fosse um rápido *scan*. Faz gerar tensão numa situação incerta, na qual o “agressor” tem todo o controlo e a “vítima” encontra-se totalmente exposta.

A repetição de cenas semelhantes acontece no elevador: primeiro quando vemos Libed feliz, talvez nervosa, a subir para o apartamento do fotógrafo, onde vai decorrer a sessão fotográfica; e depois quando, assustada e humilhada, no mesmo cenário, desce à procura da saída. A diferença de atitude é perceptível e lógica (Figs. 13 e 14).



Figura 13. Libed sobe no elevador com uma cara otimista.



Figura 14. Libed desce no elevador, humilhada.

A nível de unidade, a curta metragem começa e acaba com a mesma ideia: há uma procura de liberdade e emancipação feminina representada pelas novas tecnologias, a linguagem coloquial, a desinibição, a naturalidade das jovens para resolver problemas, em contraste com o pensamento analógico, machista, claustrofóbico, representado pelo ambiente, espaço e atitude do fotógrafo que assegura querer denunciar a vulnerabilidade da mulher perante a masculinidade heterossexual.

Comparar o princípio e o fim do filme ajuda a perceber o que mudou, fazendo-nos refletir em tudo o aconteceu para existir essa mudança, e se esta foi efetivamente alcançada ou não. Em *Ferrotipos*, há uma variação marcada entre o princípio e o fim, pois apesar de que ambos os momentos representam o diálogo feminista entre as duas jovens, no início existe uma contenção por parte de Libed, que aconselha à amiga a tapar os seios para evitar problemas. No fim, após ter experienciado momentos de tensão provocados pela “agressão” do fotógrafo, é Libed quem se liberta das atitudes machistas, ao tirar a roupa e mergulhar na piscina.

1.1.4. Legendagem no quadro fílmico

O ritmo de fala das personagens coincide com a entrada e a saída das legendas respetivas, pelo que a sua leitura e perceção são fluídas. A sincronia é palpável, e acompanha a montagem do filme. É interessante como a entrada e a saída das legendas parecem, de certa forma,

personalizadas de acordo com cada personagem: o fotógrafo ao ser um homem mais velho, tem um ritmo de fala um pouco mais lento e arrastando as palavras, pelo que as “suas” legendas refletem este facto, têm mais tempo de exposição na imagem, e em várias ocasiões acabam com três reticências, o que provoca suspense. As falas de Libed são mais rápidas, vívidas inclusive, pelo que as legendas entram e saem ao seu ritmo, notando-se assim uma diferença de tom, através da legendagem. A montagem introduz várias elipses no filme, representadas por meio de quadros a negro, nos quais o espectador tem acesso apenas ao que ouve, seja o diálogo das personagens ou a música.

No entanto, as legendas, com os caracteres em branco, contrastam com o fundo negro e a sua entrada e saída surpreendem na perceção do quadro, o que faz com que o espectador esteja sempre alerta ao argumento, enquanto reflete sobre a cena anterior (Figs. 15 e 16). Este aspeto apoia a montagem, pois os cortes abruptos a negro procuram impactar o espectador, e as legendas reforçam isto ao aparecerem juntamente com o som que entra, sem aviso prévio.



Figura 15. A legenda acompanha o ritmo da fala do fotógrafo.

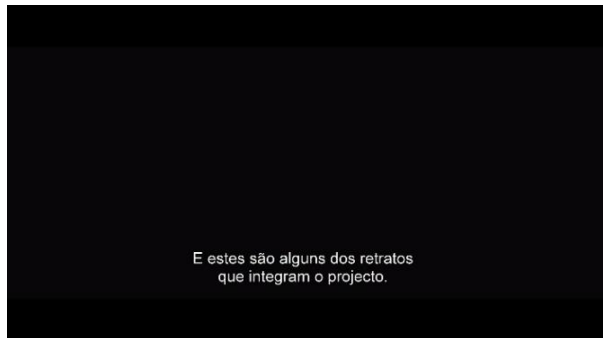


Figura 16. No quadro a negro, a legenda com caracteres brancos surpreende o espectador.

A convenção do travessão no início da legenda para indicar a ordem das falas das personagens ocorre neste filme. Dependendo do momento, a saída das legendas respeita os cortes, especialmente aqueles que têm uma importância para a cena. Por exemplo, quando o fotógrafo apresenta a câmara a Libed, passa-se da câmara subjetiva de um plano do interior do escritório para o *set* onde ambos falam. Aqui o som parece abafado e dá a sensação de que o espectador ouve como se estivesse dentro do escritório a espreitar o que as personagens fazem e dizem. Através de um corte direto, o espectador volta ao *set* com as personagens em plano médio, e o som corresponde ao som ambiente da sala, ou seja, novamente é diegético de acordo com a situação física das personagens na sala. Nesta instância, as legendas desaparecem antes do corte, como se a leitura do “mundo” anterior ficasse para trás, e portanto, o *set* é o novo contexto (Figs. 17 e 18).



Figura 17. A legenda apresenta o diálogo entre o fotógrafo e Libed.



Figura 18. A legenda desaparece acompanhando o corte por montagem.

Mesmo quando a legenda tem tempo suficiente e é mais curta para ser lida, está personalizada ao ritmo das personagens. Novamente, o fotógrafo fala, e mesmo que a legenda tenha sido lida, fica uns quadros a mais com o objetivo de respeitar narrativamente a personagem. As pausas na fala são perfeitamente segmentadas na legenda, criando um equilíbrio da linha de cima com a de baixo. Na cena do escritório, quando o fotógrafo refere que Libed é perfeita para o seu projeto, a linha de cima da legenda é mais longa que a de baixo, porque apoia a pausa do discurso e assim, cumpre o objetivo de respeitar o ênfase do original, para uma melhor segmentação da mensagem que responde à intenção de criar tensão no ambiente (Figs. 19 e 20).



Figura 19. A legenda cumpre a convenção de a linha de cima ser mais curta.

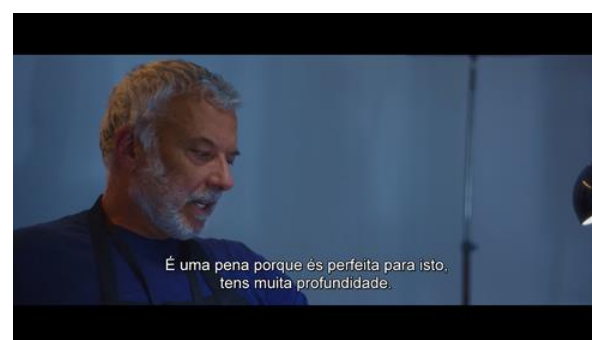


Figura 20. A exceção deliberada que respeita a mensagem original.

As reticências adquirem uma grande importância na legendagem, pois transmitem a dúvida do que será dito a seguir. No caso de Libed, para dar a sua insegurança; no caso do fotógrafo, para criar desconforto. Em ocasiões, por convenção, os três pontos no fim da legenda, aparecem novamente no início da próxima, o que dá continuidade ao discurso e à ideia do que se está a dizer (Figs. 21 e 22).



Figuras 21 e 22. Reticências que respondem a uma pausa da fala de Libed.

Sempre que possível, a mensagem transmite-se numa linha de legenda, para não tapar nem sujar demasiado a imagem, especialmente nos planos fechados, nos quais há maior carga emotiva e devem ser lidas as expressões das personagens; neste caso de Libed, nervosa pela proposta de mostrar os seios. Portanto, a legenda fica mais em baixo, o que faz com que a fotografia fique mais livre de texto para apreciar a interpretação da atriz.

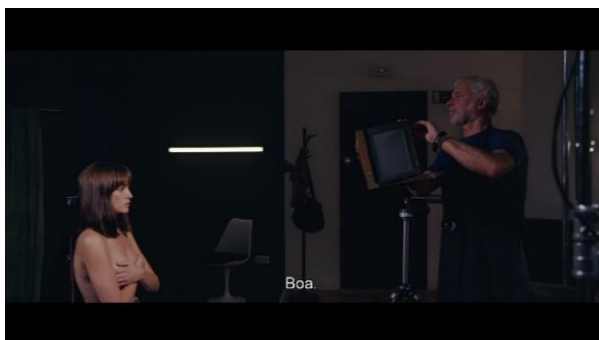
Referente à duração da legenda na imagem, esta respeita fielmente o que é dito. Mesmo quando há cortes, ela mantém-se o tempo necessário para transmitir a mensagem. Quando as falas são curtas, a legendagem está pensada para incomodar o menos possível. Prova disso é quando deixa na mesma linha de legenda duas repostas que na fala original têm pausa; para evitar aparecerem ambas intermitentes e seguidas, ficam na mesma linha mais tempo de exposição e assim não é preciso a sua intervenção em separado.

De facto, na cena do escritório, a câmara passa por trás do fotógrafo para mudar o ângulo e a perspetiva (Figs. 23 e 24); criando uma nova relação de campo/contra campo, que é acompanhada pela legenda o tempo suficiente para o movimento ser feito, sem provocar um salto de eixo por montagem.



Figuras 23 e 24. As legendas acompanham as falas e o movimento de câmara.

O corte invisível da imagem invertida da personagem dentro da câmara no plano sequência transmite continuidade e fluidez. Com este movimento de câmara circular ao redor da personagem, encontramos-a pela primeira vez quase totalmente exposta, pois esconde os seus seios com as mãos, com o olhar fixo na câmara escura do fotógrafo, que lhe dá ordens, estas materializadas e expostas nas legendas. É palpável a contradição e o paralelismo das personagens, seja nos espaços, seja no *staging* das mesmas no quadro. A legenda, centrada, encontra-se no meio de ambas, como se ainda pudessem mediar a situação, o que é interessante a nível semiótico. As legendas, como significantes, são elementos gráficos que participam da fotografia do filme, mas pelo significado na narrativa própria do mesmo e na forma fílmica, tornam-se cúmplices do momento, pois contribuem para que o espectador que as lê seja testemunha de um ato de beleza a nível de imagem, mas violento para a história em si. A sua colocação simétrica no meio do quadro apoia a intenção da mensagem sem perder a estética da fotografia. No plano sequência, a legenda divide ambas as personagens, por um momento, encontram-se no mesmo meio delas. A primeira legenda “Boa”, aparece entre a “vítima” e o “agressor”, quase como se mediasse o seu relacionamento. O mesmo acontece com a segunda, “Vamos começar”, enquanto a protagonista continua com as mãos nos seios a escondê-los com vergonha (Figs. 25 e 26).



Figuras 25 e 26. Em plano sequência, o fotógrafo prepara a câmara para começar a sessão.

No geral, as legendas aparecem para sujar a imagem, no entanto, neste caso, a sua posição no quadro cobre ou protege o torso da personagem. A terceira legenda mais longa, “Vais ter de tirar as mãos”, pela primeira vez “toca” na atriz, ocultando uma parte do seu busto, quase como uma tentativa de cobri-la enquanto pode, até que inevitavelmente, desaparecem do quadro, assim como as mãos da personagem, descobrindo os seios, ocultos ao olhar do espectador e que só o fotógrafo consegue ver. A quarta legenda, “Isso...”, ainda tapa um pouco mais a personagem, mas desaparece depressa, e reticências correspondem à pausa do fotógrafo que fica ali a olhar para ela por um longo tempo (Figs. 27 e 28).

De facto, as legendas contribuem para a montagem criar suspense neste momento incómodo, o que faz com que o tempo real pareça passar devagar.



Figuras 27 e 28. As legendas tapam os seios de Libed tal como ela faz com as mãos.

A quinta e sexta legenda, “Tens um olhar lindo” e “E frágil”, fazem com que este facto seja ainda mais reforçado. Ele inspeciona-a como se fosse uma presa, e a protagonista por sua vez treme com lágrimas nos olhos, num plano médio, em *chiaroscuro* que evoca a pintura de Rembrandt num desenho de luzes intencional, até não aguentar e voltar-se para outro lado, levando a um fundido a negro que cria suspense. A imagem volta: ela está a vestir-se e o homem ao seu lado, um pouco mais atrás e ligeiramente desfocado, diz-lhe qualquer coisa que não é compreensível, pois ouve-se a respiração da protagonista, do seu ponto de vista narrativo (Figs. 29 e 30).



Figura 29. Libed veste a t-shirt e as legendas não traduzem o que o fotógrafo diz.



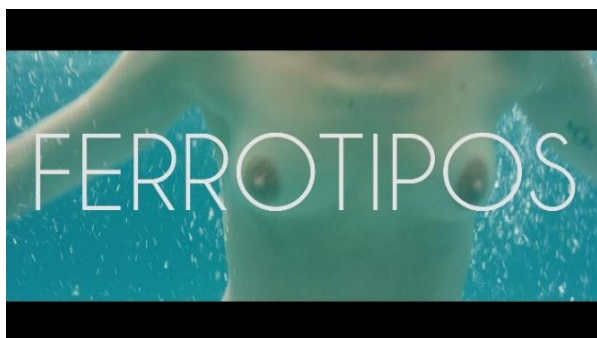
Figura 30. Perante a insistência do fotógrafo, Libed afirma que quer ir-se embora.

O espectador está com ela, pelo que as legendas respeitam este facto e não aparecem enquanto ela veste novamente a parte de cima. O momento é tão traumático a nível de relato, que as legendas não aparecem para interferir.

O *design* do genérico de fim adquire significado de acordo com a sua apresentação e em função do tema central do filme. Ironicamente fecha no mesmo lugar onde começou (a piscina) com sentido de comédia.

Descomprime a tensão e remete para diferentes imagens semelhantes a seios femininos. Os seios reais da protagonista, que não foram apresentados ao espectador ao longo do filme, aparecem mesmo no fim quando Libed decide mostrá-los.

Do ponto de vista gráfico, resumem de maneira irónica o tema deste filme, e para este efeito, são apresentadas imagens com música de ópera totalmente contraditória: figuras, objetos e imagens que aludem à liberdade feminina (Figs. 31 e 32).



Figuras 31 e 32. O genérico de fim reforça a mensagem de liberdade feminina.

1.2 Análise fílmica de *Black Mamba*

Black Mamba (2017) é uma curta metragem de ficção com 20 minutos, escrita e realizada pela tunisina Amel Guellaty. O filme foi premiado como Melhor Curta Metragem na Competição Geral de Curtas Metragens da 6ª edição do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival* (2019).

1.2.1 Sinopse

Sarra, uma rapariga tunisina sonha em ser pugilista profissional numa sociedade dominada pelo machismo e pelas regras religiosas do Islão. Apoiada pelo irmão mais velho, sai de casa à noite para ir combater num local clandestino, sob o pseudónimo de “Black Mamba”, com o qual ganha um combate decisivo. No dia em que vai casar, chega uma carta que indica que foi selecionada para os Jogos Olímpicos desse ano. Vestida de noiva, foge num autocarro que a levará ao seu destino.

1.2.2 Enredo

À noite, apenas uma lâmpada ilumina o quarto onde Sarra atende uma chamada no seu telemóvel e avisa a pessoa que está do outro lado que já vai sair. Abre as janelas e desce pela fachada do prédio, às escondidas, com uma mochila às costas. Quadro do título *Black Mamba*. A cena seguinte começa com um plano fechado do rosto de Sarra, mostrando um olho negro, que ela cobre com maquilhagem. Sarra aplica batom e notamos um ferimento no seu lábio inferior. Vemos claramente o seu rosto, envolto numa *shayla*³⁹, como parte da indumentária islâmica. Segue-se o plano de uma senhora mais velha (a mãe) a perguntar se o Mahmoud lhe batera de novo. De volta ao plano do espelho na casa de banho, Sarra decide lavar a cara com água da torneira e desce pelas escadas do prédio.

No exterior, Sarra já não aparece maquilhada. Entra numa aula de costura, passando pelas colegas e senta-se no fundo; as outras raparigas falam dela, baixinho. Ela ouve esses comentários até que entra um homem negro e senta-se ao lado dela. Notamos que há simpatia entre eles. Sarra pergunta-lhe se chegou correio para ela, ao que o homem responde que não. Sarra mantém-se séria e olha lá para fora, ficando o seu olho magoado em primeiro plano na

³⁹ Consiste em um lenço que cobre a cabeça e é cruzado nos ombros.

imagem. Sarra e o homem negro falam e fumam no exterior do prédio do ateliê de costura. Pelo diálogo, o espectador descobre que a mãe de Sarra quer casá-la com Mahmoud.

O homem, aparentemente homossexual, reconhece que também terá de casar contra a sua vontade e pergunta a Sarra se ela não prefere morar com o irmão na casa dele. Sarra está decidida a casar-se, desde que o marido a deixe fazer o que ela quer; ainda não sabemos o que é. Sarra retira-se ao som das notas provenientes de uma caixa de música, cuja melodia evoca um ambiente infantil, o que antecipa a próxima cena, onde a vemos a correr à beira mar.

Esta cena começa com um plano dela de costas. A câmara segue a sua corrida e gira à sua volta, ao som da música. Sarra está feliz e rodopia livremente a céu aberto. Corte a negro na imagem. Na cena seguinte, Sarra está a dormir na penumbra; alguém abre e fecha a porta depois de comprovar que ela está lá, e o plano escurece novamente. Assim que ouve outra porta a bater, Sarra acende a luz de um candeeiro e procura uma pequena chave que abre o cadeado de uma mochila que está escondida debaixo da cama. Esta contém uma peruca e almofadas que Sarra coloca na cama, puxando o cobertor até acima, para sugerir que continua deitada. Frente ao espelho, Sarra apanha o cabelo num nó e coloca a *shayla*, olhando o seu reflexo. *Flashback* para as palavras da mãe, aconselhando-a a aceitar o compromisso com Mahmoud. De volta ao quarto, Sarra desce pela janela e entra num carro que está à sua espera. Um homem conduz o automóvel enquanto Sarra olha pela janela do veículo. Estabelecem uma conversa, durante a qual percebemos que o homem é o irmão dela. Ele saiu de casa após a morte do pai, deixando a mãe e a própria Sarra. Esta, zangada, responde-lhe que não tem controlo sobre a sua vida, pelo facto de ter nascido mulher.

Chegam a um local afastado, escuro, onde há um clube clandestino com um ar marginal; um segurança deixa-os passar ao pronunciarem um código: “Black Mamba”. Lá dentro, na penumbra, a música é diferente (violinos ou baixo, instrumento de corda), mais grave, anunciando violência e tensão. Sarra abre umas portas duplas e vemos um ringue de boxe e várias pessoas a gritarem pelos pugilistas. Ela sorri e começa a fazer movimentos de combate até que o irmão a leva para fora dali. Numa sala iluminada apenas por uma luz zenital,⁴⁰ Sarra faz *shadow boxing*⁴¹ enquanto se prepara para ir combater. O som ambiente desaparece e só se

⁴⁰ Relativo a zénite, ponto da esfera celeste situado na vertical de um lugar ou de um observador (ex.: ângulo zenital; iluminação zenital vinda da claraboia).

⁴¹ *Shadow Boxing* é uma prática de bater no vazio enquanto está em movimento e usando técnicas de boxe. Muitos pugilistas praticam “boxe sombra” para se aquecer, melhorar as suas capacidades de combate ou manter sua musculatura e condição física.

ouve a respiração e os movimentos dela a golpear o ar. O silêncio invade totalmente a cena, interrompido depois pelo irmão a chamar por ela.

Os dois têm uma discussão, na qual Sarra prevê o seu futuro se não a deixarem praticar pugilismo após casar. Reconhece igualmente que não o aprovariam mesmo que ela fosse campeã. Diz com lágrimas nos olhos, que não é boa em nada, apenas no boxe. O irmão apoia-a, dando-lhe uma lição de vida: não se trata só de dar murros e pontapés, também é preciso saber dançar e perder combates quando for o caso. Oferece-lhe de seguida um roupão de pugilista, e diz-lhe que os campeões precisam de um, que ela deveria libertar toda a sua cólera no combate. Ela reza com as mãos em posição de oração muçulmana. Entra no ringue; as pessoas gritam indistintamente por ela, “Black Mamba”, e por “Ginger Head”, a sua adversária no combate. Tudo fica em silêncio, o espectador volta a acompanhar a perspectiva sonora de Sarra, que está concentrada.

O som da campainha interrompe o silêncio e os batimentos do coração de Sarra. A luta começa, com troca de golpes entre as pugilistas. Sarra é cabeçada pela adversária e sangra muito do nariz. Na pausa, o irmão limpa-lhe a ferida e incentiva-a a lutar. A seguir, Sarra é esmurrada várias vezes no rosto, até que numa dessas vezes cai ao chão, em câmara lenta. Nesse momento, surge uma imagem dela própria vestida de branco, maquilhada e arranjada para casar, o que constitui uma contradição com a sua imagem ensanguentada e prestes a desmaiar. O som desaparece novamente, sendo dado da perspectiva da protagonista. A imagem dela vestida de branco e maquilhada volta a aparecer por mais alguns segundos, e finalmente, Sarra levanta-se ao som de violinos e da contagem decrescente do árbitro. Numa sequência que alterna efeitos de câmara lenta e acelerada, o tempo do combate é manipulado ao ritmo dos golpes de Sarra, que acaba por recuperar e vencer o combate.

Por corte direto, a próxima cena mostra Sarra vestida de noiva no seu quarto. Respira com dificuldade e olha para as suas mãos a tremerem; vê-se nas suas palmas um círculo, que alude ao *hamsá*⁴². Ouve-se o som de sinos ao fundo, interrompidos pelo amigo negro, que abre a porta, deixando entrar o som da festa. Ele traz-lhe a carta de que ela estava à espera. O cabeçalho diz Comité Nacional Olímpico Tunisino. A carta confirma a seleção de Sarra para participar na competição do Rio em 2016. O momento feliz é interrompido pela mãe, que a chama. Sarra

⁴² Termo que significa “cinco” em árabe; representa os cinco pilares da fé islâmica: oração, caridade, fé, jejum e peregrinação. Também é conhecido como a mão de Fátima, pois era o nome de uma das filhas do profeta Maomé, a qual se dizia que não tinha pecados. Por esse motivo, Fátima é um modelo para as mulheres muçulmanas.

apressa-se e foge, enquanto o amigo aguenta a porta. Sarra sai pela janela com o roupão de pugilista “Black Mamba” que lhe fora dado pelo irmão e as luvas de boxe, enquanto olha o amigo, que fica de lágrimas nos olhos a vê-la partir. Ela pede-lhe que diga à sua mãe que a perdoe.

Na cena seguinte, Sarra corre pela rua vestida de noiva, com as luvas ao pescoço e o roupão nas mãos, até que apanha um autocarro. Quando um homem intrigado olha para ela, Sarra pergunta-lhe se já viu tudo. Olha pela janela com uma mistura de alegria e tristeza no rosto. A música é novamente delicada, como se fosse infantil, acompanhando-a no seu caminho.

1.2.3 Aspetos dramáticos

A curta metragem *Black Mamba* localiza o espectador na Tunísia (2016), onde uma jovem apaixonada por boxe foge à noite de sua casa para ir combater num recinto clandestino. Tendo em conta o lado mais abstrato de acordo com o critério sintomático da forma fílmica proposto por Bordwell (2020), a curta transmite valores universais como a coragem e a perseverança para superar obstáculos e conceções de identidade de género, representadas pela voz feminina de Sarra, uma jovem num contexto social dominado pelo machismo e pelo Islão, os quais são uma ideologia e um estilo de vida em alguns países muçulmanos. Explicitamente, Sarra representa a mulher islâmica, destinada à vida doméstica e a casar com um homem que vai decidir o seu destino. No entanto, guarda um segredo: pratica boxe, com o seu irmão como treinador e aguarda uma resposta do Comité Olímpico de Pugilismo (Figs. 33 e 34).

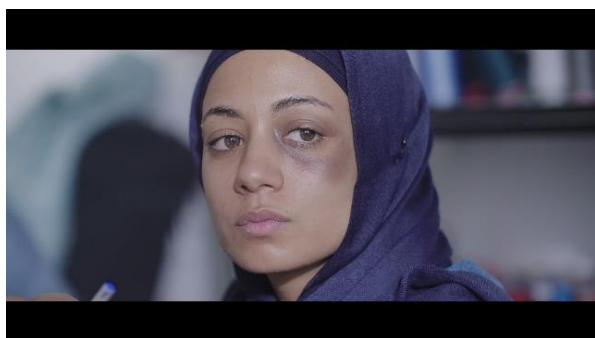


Figura 33. Sarra no ateliê de costura, infeliz.⁴³

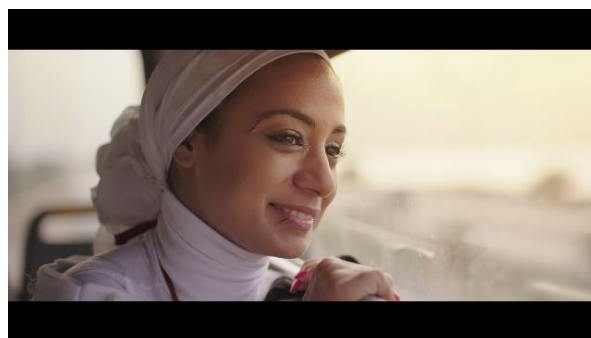


Figura 34. Sarra no final do filme, a fugir no autocarro.

Implicitamente, trata-se da luta de uma mulher para concretizar os seus sonhos, apesar dos desafios para alcançá-los, incluídas as convenções, preconceitos e estereótipos a nível social e

⁴³ Todas as imagens da análise correspondem ao filme *Black Mamba* (2017) e foram retiradas do arquivo fornecido por cortesia do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival* e reproduzido com autorização do mesmo.

ideológico. A presença das mãos de Sarra no ecrã por diversas vezes, e a alusão a elas, cumpre a função de reconhecer o seu esforço e vontade de lutar pelo seu destino. Metaforicamente, estas representam a sua força interior como mulher, a sua paixão pela profissão que deseja ter, os seus medos, as crenças, obrigações e decisões.

Para transmitir esta ideia, o filme recorre ao vestuário e à maquilhagem, identificando Sarra como a protagonista, sempre em função da mensagem a transmitir explícita e implicitamente. Estes elementos representam o contexto social e cultural que obriga Sarra a viver uma dupla vida: como mulher frágil, sensível e supostamente alvo de maus tratos domésticos, e como a pugilista que sofre as marcas da profissão. As figuras 35 e 36 representam um contraste, não é só a nível cromático, mas também de mudança de atitude da protagonista.

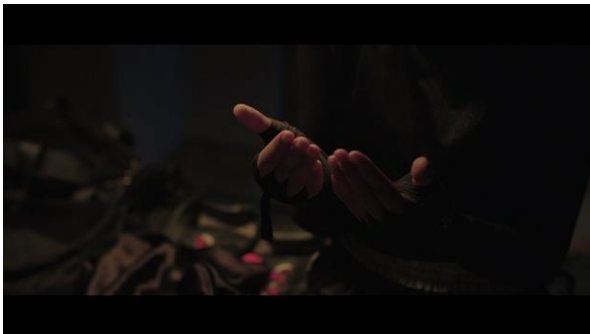


Figura 35. Antes do combate, as mãos de Sarra, em oração, estabelecem uma relação com o divino.



Figura 36. À espera de casar, Sarra olha para as mãos com horror.

Cada noite que sai às escondidas para ir combater, Sarra realiza um ritual, assinalado no filme pela semelhança de situações e planos. Do ponto de vista de *staging*, a interpretação da atriz reforça esta intenção, conseguida através de uma montagem quase coreográfica. As duas cenas que mostram como se prepara para fugir de casa repetem-se, quase exatamente; a essência é a mesma e dá a sensação de que aquilo aconteceu muitas vezes e durante muito tempo. Na cena, ouvem-se os passos de alguém a afastar-se e uma porta a fechar. Desta maneira é construída a expectativa de que ela vai fugir, o que responde à tensão criada do ponto de vista narrativo, por resolver até ao final do filme.

A tensão também é mantida através da repetição de cenas em *flashback*, onde aparece a mãe a falar com ela sobre o seu futuro esposo, Mahmoud, a sua relação com ele e as exigências que Sarra deverá cumprir como mulher perante a sociedade (Figs. 37 e 38). A repetição de planos e cenas, quase da mesma forma, pretendem representar a frustração e a impotência da protagonista perante a sua realidade.



Figura 37. Sarra olha para o seu reflexo no espelho.



Figura 38. A mãe pergunta se Mahmoud, o noivo, lhe bate.

Nesta curta metragem, o vestuário e a maquilhagem representam propositadamente as duas vidas de Sarra, implicando um contraste. Assim, as “personagens” que ela veste ganham vida: a rapariga obediente durante o dia e a pugilista ousada à noite. Sarra sofre os preconceitos dos cânones estabelecidos pela sociedade onde vive, tanto no seio familiar quando é aconselhada pela mãe a casar com um homem que não ama, como quando é criticada pelas mulheres do ateliê de costura, ou no autocarro, quando vestida de noiva com as luvas de boxe ao pescoço sente o olhar inquisidor e machista de um homem (Figs. 39 e 40).



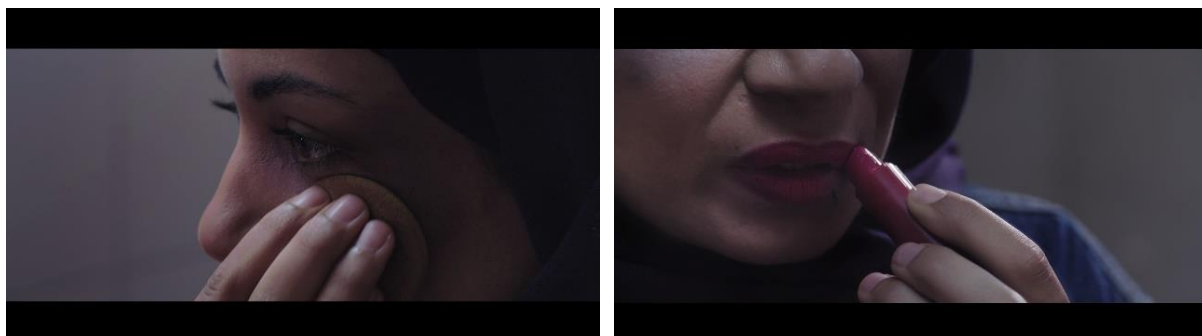
Figura 39. O olhar de desagrado do homem.



Figura 40. O ar de força de Sarra.

Existe uma Sarra que se revela profissionalmente como “Black Mamba”, admirada e aclamada pelo público masculino, a desportista que, ao descobrir-se no ringue, se questiona sobre quem é e o que quer fazer com sua vida. A protagonista é a mesma do princípio ao fim, no entanto há uma mudança na sua atitude, uma superação espiritual, emocional e física, materializada na tomada de decisão final quando recebe a carta da comissão de pugilismo para participar nas Olimpíadas. Este momento quebra a tensão mantida ao longo do filme, vê-se a alegria no seu rosto, apesar das dúvidas e temor do desconhecido, e revela a unidade ideológica da história. Logo depois de ser apresentado o título do filme, aparece um plano de pormenor do rosto de Sarra, onde sobressai a maçã do rosto magoada e o olho negro, como se ela tivesse recebido um murro. A *mise-en-scène* foca-se nesta duplicidade da personagem: a ideia que ela deve projetar

de si e aquela que tem de esconder da sociedade. De facto, constitui um elemento de “motivação” para contar a história, pois através deste, é revelado o estado da personagem (Figs. 41 e 42).



Figuras 41 e 42. Sarra maquilha-se para esconder a vida dupla que tem.

É interessante como, pouco a pouco, nesta cena da casa de banho, um mistério é construído, deixando ao espectador um caminho de pistas para desvendar a verdadeira identidade de Sarra. Esta não é vista completamente até que aparece o seu reflexo no espelho, num plano mais aberto. Aí há uma mudança de foco num plano fixo: o foco passa de um primeiro plano de Sarra, de costas, para o seu reflexo no espelho, de frente, mostrando com nitidez o seu rosto maquilhado que esconde as nódoas negras. O *shayla* constitui um elemento do vestuário que revela a procedência da personagem, assim como o contexto social ao qual ela pertence e que é reforçado pelo *staging* ou comportamento dentro do quadro, ao revelar que a preocupação de Sarra em manter uma aparência condiz com as normas sociais.

A forma fílmica cria uma certa expectativa sobre a vida da protagonista ao longo do filme, que se prova ser falsa. Aqui acontece um fenómeno explicado por Bordwell (2020), no qual existem narrativas que procuram enganar e confundir o espectador para levá-lo por caminhos interpretativos que depois contêm surpresas, o que cria interesse cognitivo. A iluminação é verosímil, tanto nas cenas de dia, através da utilização da luz natural em espaços abertos, como no desenho do ambiente noturno. Por exemplo, a luz projetada de maneira zenital sobre a silhueta de Sarra ao treinar antes do combate transmite metaforicamente o estado de concentração dos desportistas profissionais antes de uma competição (Figs. 43 e 44).



Figura 43. Sarra a fazer *shadow boxing*.



Figura 44. O estado de concentração de Sarra.

Mas a iluminação também tem um sentido expressivo que acompanha a protagonista; por exemplo, na cena do carro, a mudança da cor das luzes do semáforo refletida no rosto de Sarra acompanha os seus diferentes estados emocionais. O reflexo vermelho coincide com o momento em que ela desabafa, contrariada, com seu irmão sobre a sua incapacidade de tomar decisões próprias por ter nascido mulher. A seguir, o fim da conversa coincide com o reflexo da luz verde no seu rosto, o carro prossegue o seu curso enquanto ela acalma e olha pela janela (Figs. 45 e 46).



Figura 45. A luz vermelha do semáforo incide em Sarra irritada.

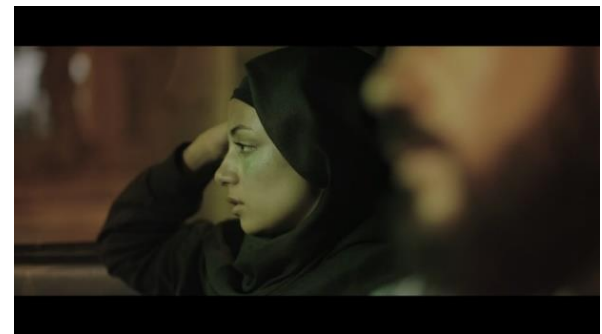


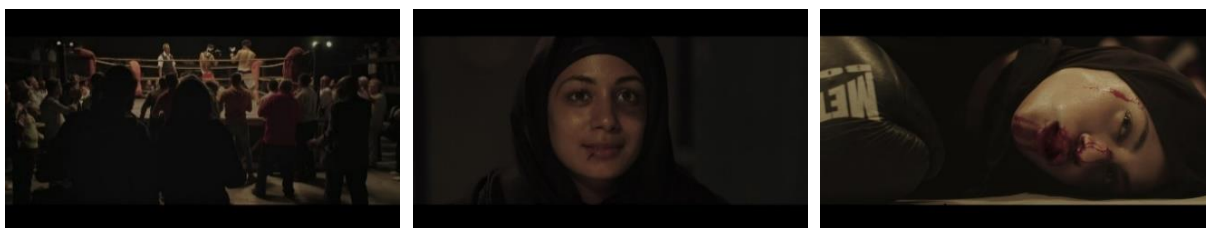
Figura 46. O semáforo muda para luz verde assim que Sarra acalma.

É interessante ver como a luz acompanha as decisões de Sarra, a qual sempre sai às escuras para os combates de boxe, e no fim, após conhecer a sua admissão para as Olimpíadas, foge pela mesma janela em plena luz do dia, o que representa um ato de liberdade e rebeldia, que remete para os momentos do treino à beira-mar. Nessa cena do treino sozinha durante o dia, a câmara segue os seus passos, dá voltas em seu redor em círculos, por vezes perdendo o foco devido à rapidez dos movimentos. No entanto, não incomoda o espectador, pois os movimentos seguem o ritmo da música, criando uma cena onírica, como um sonho, onde ela se mostra livre e feliz. As próprias cores pastel, do pôr-do-sol, as tonalidades cor-de-rosa e branco do seu vestuário transmitem suavidade e leveza. Esta cena é totalmente oposta a qualquer ideia de violência, representada pelos locais onde ela pratica boxe. O contraste é reforçado pela banda sonora: as notas de uma caixa de música extradiegética, que acompanha também a cena final

do autocarro que Sarra apanha quando decide ir à procura do seu próprio destino, representam a sua ingenuidade e autenticidade como ser humano, mas também a sua coragem (Figs. 47-52).



Figuras. 47, 48 e 49. Sarra treina, à beira-mar, e cai ao chão de tanto rodopiar.



Figuras 50, 51 e 52. Sarra, no clube ilegal de boxe, antes e depois do combate, até que cai ao chão.

A composição visual do quadro fílmico vai desvendando o segredo do filme e, para isso, a câmara tem um olhar objetivo — procurando captar pistas através dos planos próximos de Sarra, sempre no centro do quadro — em contraste com os seus sentimentos mais íntimos. O facto de a sua imagem aparecer refletida no espelho, a maquilhar-se com base ou a pintar o lábio, não por vaidade, mas sim para esconder a sua “verdadeira” identidade, revela a ansiedade da protagonista como inconformada com os cânones sociais aos quais está sujeita como mulher. O gesto de Sarra de remover a maquilhagem com água na casa de banho, num ato de protesto e rebeldia, é parte do *staging* criado para transmitir esta intenção.

Na montagem, a elipse torna-se o recurso de preferência da realizadora, resumindo certas ações e imprimindo dinamismo ao filme, o qual vai contra a existência fossilizada das mulheres nestes países muçulmanos. Por outro lado, esta aceleração formal responde à intenção de representar o arco da personagem e a sua resolução drástica em apenas 20 minutos de filme. Durante a cena do combate, a par da troca de golpes com a sua adversária, vemos, em montagem alternada, imagens de Sarra vestida de noiva, memórias da mãe, imagens do irmão a gritar por ela junto ao ringue, do público masculino no ambiente de apostas, dela própria a cair em câmara lenta. Tudo isto contribui para a sensação de repetição criada pelo filme e faz com que este adquira um ritmo próprio, onde o tempo é manipulado com um efeito artístico que expressa a dor física e psicológica desta jovem até conseguir vencer o combate.

Nos instantes anteriores ao combate, o som representa o mundo interno de Sarra; o espectador só consegue ouvir a sua respiração e os movimentos dos seus braços até que o silêncio reina sobre tudo. Esta cena representa o estado de concentração da desportista que deixa de ouvir o que acontece à sua volta, antes e durante o combate, quando há alternância dos sons diegéticos do local com os do íntimo da protagonista, concebidos a partir de uma focalização interna. O espectador assume o ponto de vista da protagonista, ao ouvir o seu universo sonoro interior, reforçado pela ausência de legendas neste preciso instante.

1.2.4 Legendagem no quadro fílmico

Nesta curta metragem, a legendagem acompanha o ponto de vista narrativo a partir do qual a história é contada. Há momentos subjetivos, onde as legendas estão estruturadas para chamar a atenção do espectador e prepará-lo para entrar no mundo interior da protagonista. Esta intenção é percebida quando Sarra está a treinar os seus reflexos (*shadow boxing*) e o irmão está frente à câmara a falar-lhe e ela não reage. O conteúdo do que ele diz não é traduzido nem representado através de legendas, porque estas respeitam a voz interior de Sarra, interrompida apenas pelo grito do irmão que a faz voltar à realidade objetiva. A legenda “Sarra!” chama a atenção da protagonista e tira-a do seu estado de concentração, voltando a haver som diegético na cena (Figs. 53 e 54).



Figuras 53 e 54. O irmão chama Sarra, mas ela, concentrada, não o ouve logo.

Após este momento, no qual o irmão a incentiva a lutar, o som extradiegético de violinos acompanha Sarra pelo corredor escuro até à arena de boxe. A câmara segue Sarra de costas, passa pelo público até enquadrar a protagonista de frente em direção ao ringue de boxe, onde todo o combate é montado com base na alternância de planos, câmaras lenta e acelerada e elipses que modificam a duração da luta, e por conseguinte, do filme.

As legendas identificam os gritos do público a puxar pelas pugilistas: “Black Mamba” e “Ginger Head”. Embora o som procure representar o universo interior da personagem, as legendas voltam a aparecer no ecrã para traduzir as palavras de alento e apoio do irmão, ditas ao seu ouvido, de grande importante para ela nesse momento e de relevância para o espectador. Desta maneira, mais uma vez, a legendagem respeita as intenções dramáticas do filme. Este momento é filmado em câmara lenta, o que provoca um efeito de isolamento acústico da protagonista e reforça o som diegético, que é substituído pelos batimentos do coração de Sarra; até que a campainha interrompe o momento e o árbitro indica as regras do combate (Figs. 55 - 58).

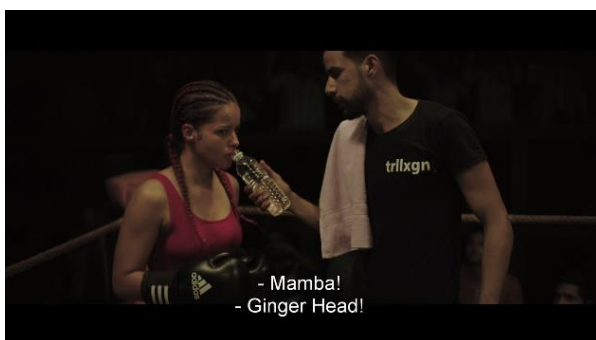


Figura 55. Gritos do público.

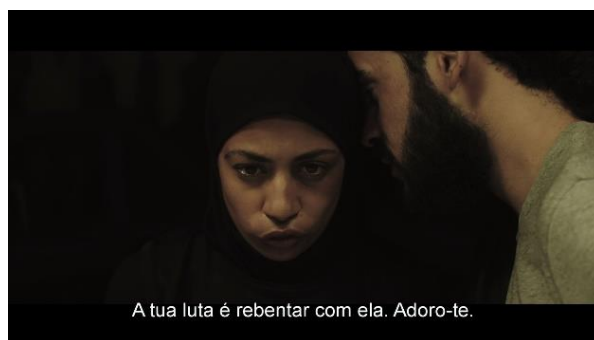


Figura 56. Irmão encoraja Sarra a lutar.

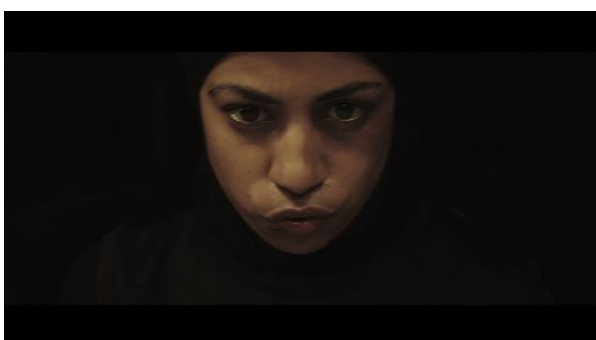


Figura 57. O estado de concentração de Sarra, sem legendas.



Figura 58. Árbitro a indicar as regras do combate.

No combate, o som ambiente desaparece, a história é contada novamente do ponto de vista de Sarra, pois se ouve o impacto das suas luvas na adversária e não os golpes desta. Do mesmo modo, os golpes que Sarra recebe da adversária são ouvidos em primeiro plano sonoro mas com a imagem em câmara lenta. No momento em que Sarra recebe o golpe que a derruba, o som desaparece e quando ela está no chão entramos no seu ouvido através de uma mudança de frequência para acompanhar a sua queda em câmara lenta. Vemo-la cair duas vezes, a partir de diferentes ângulos de câmara, alternando com imagens do possível dia do seu casamento, pois Sarra aparece maquilhada e vestida de noiva, o que representa uma premonição do que lhe pode

vir a acontecer se perder o combate (Figs. 59, 60 e 61). Isto incentiva-a a levantar-se e continuar a lutar até vencer.



Figuras 59 e 60. Sarra cai ao chão após receber um golpe da adversária.

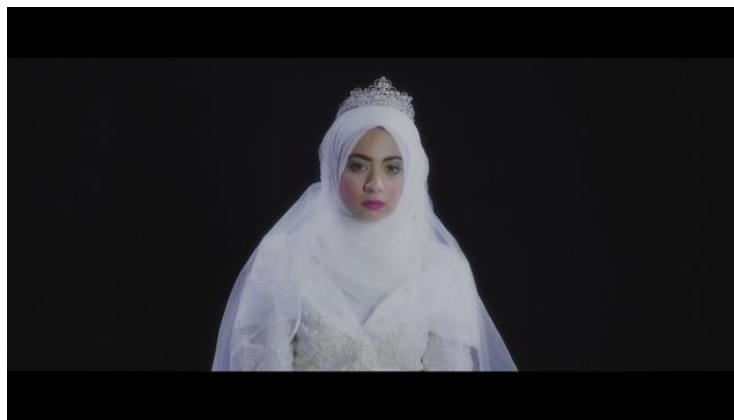


Figura 61. Sarra tem uma premonição do seu destino se desistir.

A presença habitual de um narrador diegético que conta de fora o que acontece àquela personagem em particular é substituída neste filme “pela forma” de *flashbacks*, sonhos e alucinações, que servem para que o espectador “identifique” o que vai dentro da cabeça da protagonista. Quando Sarra está deitada no chão do ringue, quase a desmaiar, a câmara assume a sua focalização externa (o seu ponto de vista literalmente inclinado), alternando com o ponto de vista do irmão. A imagem fica por instantes desfocada, dado o estado de inconsciência de Sarra. As legendas não aparecem para traduzir nada neste momento. A nível dramático, há uma intenção: não é importante o que se diz, mas sim a dor de Sarra, que não ouve nada. Neste momento do filme em que as legendas vão “contra” o som, elas provam a sua maior eficácia precisamente por estarem ausentes, pois o seu propósito é respeitar o ponto de vista da personagem principal. Não aparecem no ecrã para representar o som do público e do seu irmão a gritar por ela, mas sim para seguir o estado de inconsciência de Sarra; comportam-se “diegeticamente” apenas quando voltam a aparecer para contar o que realmente está a acontecer a nível da história.

A propriedade visual das legendas é demonstrada, pois num momento tão intenso como este, a emoção é salvaguardada e não interrompida por texto. O tempo é dilatado em câmara lenta, e a tensão domina a cena, o espectador receia o pior. A câmara volta ao subconsciente de Sarra onde aparece a sua imagem vestida de noiva a olhar para a câmara (para ela própria, portanto) o que pode ser interpretado como uma premonição do que a sua vida seria se não lutasse por seguir o seu sonho. Isto fá-la levantar-se em câmara lenta ao som dos violinos. As legendas reaparecem agora para sinalizar a contagem decrescente, indicando que, ao nível da história, o espectador volta à realidade objetiva, na qual é expectável ver traduzidas e localizadas as falas das personagens. As legendas passam a respeitar novamente as mudanças narrativas ocorridas na acção. Segue-se uma alternância de imagens para criar um ritmo, onde tudo acontece de maneira coreográfica até ao fim do combate, que Sarra vence (Figs. 62 e 63).

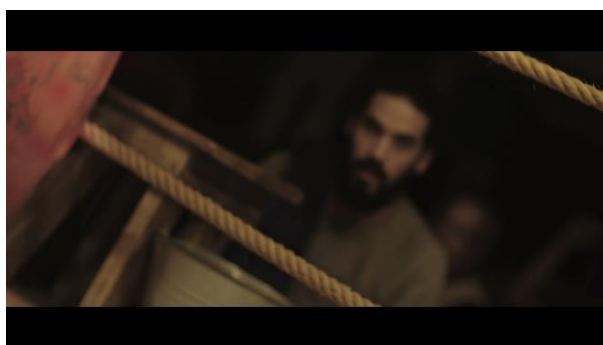


Figura 62. Ponto de vista subjetivo de Sarra, deitada no chão.

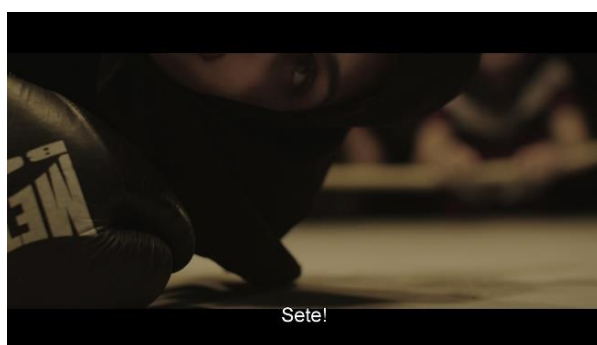


Figura 63. Quando volta a si, as legendas reaparecem para acompanhar o som diegético.

No resto do filme, as legendas têm em conta os cortes e as pontes sonoras (*sound bridges*) para sublinhar os estados emocionais da protagonista, sem antecipar nunca a própria narração visual contida no ecrã, o que faz com que o seu tempo de exposição seja respeitado para a compreensão da mensagem por parte do espectador.

Neste filme de 20 minutos, a legendagem cumpre parâmetros técnicos preestabelecidos para projeções em salas de cinema, os quais correspondem aos estudados nesta dissertação a partir das ideias de Ivarsson e Carroll (1998), assim como de Díaz Cintas e Remael (2014). Um deles consiste em respeitar a sincronia entre o texto traduzido e os diálogos, as imagens e a banda sonora, bem como o tempo que a legenda permanece no ecrã, permitindo ao espectador lê-la comodamente. Na maioria das legendas cumpre-se a regra da fragmentação da mensagem em duas linhas (até 40 caracteres por linha), divididas de acordo com unidades gramaticais ou semânticas, onde a de cima é quase sempre mais curta do que a de baixo, e nos casos de aparecer só uma legenda, tenta-se dar ideia completa, mesmo ultrapassando os 40 caracteres, com o objetivo de não intervir demasiado no quadro.

Por exemplo, na cena onde Sarra e o amigo conversam e fumam no pátio do ateliê de costura, o novo espaço é apresentado através de um plano geral e as legendas aparecem por baixo do mesmo. A legenda além de cumprir com a convenção estabelecida de ter exatamente 40 caracteres, aparece numa só linha, apesar de poder ser dividida semanticamente em duas linhas. Porém, assim ocupa o mínimo espaço do quadro fílmico e mostra a beleza fotográfica, o que prova que sua concepção e localização está pensada em função conteúdo e forma do filme (Figs. 64 e 65). Neste caso as legendas até "caem" na zona preta, o que mancha ainda menos a imagem.



Figura 64. Sarra e o amigo conversam fora do ateliê.



Figura 65. Sarra confessa com ironia o afeto que sente pelo noivo.

O momento da chegada e leitura da carta do Comitê Nacional Olímpico Tunisino a informar que a Sarra fora selecionada para a Qualificação para as Olimpíadas Rio 2016 não só revela o mistério do filme, mas também prova uma vez mais ao espectador que o ponto de vista narrativo é coincidente com o universo interior da personagem principal, pois as legendas não aparecem em itálico como convencionalmente aparecem quando são lidas em voz alta por um narrador onnisciente. Neste caso, a legenda não está em itálico, pois Sarra lê a carta para ela própria e não a ouvimos em voz *off* (Fig. 66).



Figura 66. Sarra lê a carta do Comitê Nacional Olímpico Tunisino.

Black Mamba é um filme que foi concebido a partir do som, pois este é o elemento cinematográfico que transmite a focalização subjetiva. A personagem do irmão de Sarra é necessária para o próprio desenvolvimento da protagonista, pois representa o elemento de variação do ponto de vista dramático. Como treinador de boxe decide desafiar o estabelecido socialmente para apoiar a sua irmã a concretizar os seus sonhos. A mensagem desta história resume-se nas suas palavras: “Sabes que a vida é como um combate de boxe, é preciso saber dar pontapés e rolar com os golpes. Mas, mais importante que tudo, é preciso saber dançar. Se não souberes dançar, não podes vencer!”⁴⁴.

⁴⁴ Tradução original de Margarida Silva Dias, tradutora-legendadora do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival*.

1.3 Análise fílmica de *Tuk-Tuk*

Tuk-Tuk (2021) é uma curta metragem de ficção com 26 minutos, baseada numa história verídica do realizador egípcio Mohamed Kheidr, que escreveu o argumento junto com Sherif Abdel Hady. O filme foi multipremiado a nível internacional e participou na secção “Travessias” da 8ª edição do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo - Women’s Film Festival* (2021).

1.3.1 Sinopse

Walaa é uma mulher egípcia que vive com o marido e dois filhos pequenos na pobreza. O marido deixa-a para emigrar ilegalmente com outros homens para a Europa, pagando muito dinheiro pela viagem. Walaa transforma-se no único sustento da família, que inclui uma mãe doente e um irmão paralítico, preso a uma cadeira de rodas após sofrer um acidente enquanto conduzia o seu tuk-tuk (táxi). Walaa, que fora ensinada pelo irmão a conduzir, decide comprar um tuk-tuk para trabalhar como condutora e sustentar a família. O dono do negócio concorda em vender-lhe um táxi a prestações se ela assinar umas notas promissórias e diz-lhe que se ela não pagar, a manda prender; ela aceita. Walaa começa a conduzir o tuk-tuk, ao princípio sofrendo discriminação por parte dos condutores homens, mas tem êxito entre as clientes mulheres, o que provoca a inveja de um dos condutores que está interessado nela. Como Walaa rejeita os avanços do jovem condutor, que ela suspeita de ser o causador do acidente do irmão, este, num ataque de raiva, deita fogo ao tuk-tuk de Walaa, deixando-a com uma dívida que ela não consegue pagar e que a levará à prisão.

1.3.2 Enredo

O filme começa com som ambiente referente a um lugar público. Dois homens conversam num café e um deles, chamado Rady, propõe ao outro um negócio que os fará ricos. Fundido a negro. Uma mulher escova o cabelo da filha, enquanto o outro filho lhe pergunta como se escreve uma palavra, ao fazer os trabalhos da escola. Nesse momento, o telemóvel começa a tocar. Ela responde com um ar preocupado e diz que vai imediatamente. Fundido a negro. Vê-se novamente o plano dos dois homens a negociarem, quando o telemóvel de um deles toca e ele atende. Após responder, diz ao Rady que se vai embora porque a sua sogra está a morrer. Despede-se dele e o Rady lembra-lhe que tem uma semana para cumprir o seu acordo: angariar seis homens para saírem do país, aparentemente de maneira ilegal. Fundido a negro e surge o título do filme: *Tuk-Tuk*, “baseado numa história verídica”.

Na cena seguinte, o homem, chamado Mahrous, e a mulher, Walaa, chegam a casa com a mãe dela, que agradece aos dois pela atenção e por a deixarem ficar. A filha insiste em provar que o marido está preocupado com ela, no entanto, o espectador compreende que ele está contrariado pela presença da sogra e por ter deixado a sua cama para ela. A seguir, Mahrous sentado noutra quarto, olha para uma rapariga a dançar no ecrã do seu telemóvel. Nesse momento, chega Walaa que o reprende pela sua atitude hipócrita e recorda-lhe que a sua mãe o ajudou no passado, assumindo empréstimos em seu nome. Ele insiste em que os tempos mudaram e que não há dinheiro, mesmo que ele faça vários biscates. Inclusive, acusa a sogra de mentir sobre a sua condição médica e sugere que pode ser Amer, o irmão de Walaa, a tratar dela. A protagonista, irritada, diz-lhe que após o acidente com o tuk-tuk, o irmão não consegue fazer as coisas sozinho; Mahrous acusa-a de ter amaldiçoado o tuk-tuk por ter aprendido a conduzi-lo. Walaa responde-lhe que a maldição é de ter um homem em casa durante semanas sem fazer nada, apenas *sexting* e enviar imagens nuas a estrangeiras por telemóvel. Ele, para acabar a discussão, convida-a a sentar-se ao seu lado e tratar dele como as mulheres fazem com os maridos num programa de televisão que está a ver. Ela não aceita e ele manda-a dormir, assim como rezar por riqueza para ele poder ter uma segunda esposa.

Por meio de corte direto, aparece um homem a vigiar o exterior do café, onde se encontram Mahrous e Rady com mais seis homens. Ali conversam, sentados em círculo, sobre a preparação da saída ilegal do país e os receios desta viagem. Mahrous convence-os a irem ao dizer que os acompanhará. Rady pensa que Mahrous tinha dito aquilo só para enganar os outros mas Mahrous afirma que está decidido a ir-se embora para Itália, onde supostamente está a rapariga estrangeira com quem ele fala.

Em casa, Walaa ajuda o filho a fazer os trabalhos da escola sobre religião. Ela ri junto da sua mãe e da filha, que não quer estudar inglês com o pai. Quando Mahrous ouve isto aparece na sala a criticar e a exigir que seja reconhecido por ser ele quem sustenta a família, paga a escola... Walaa admite que casou por amor e que, ironicamente, continua de olhos fechados. A conversa acaba em discussão e com a saída da mãe de Walaa, que os aconselha a acalmarem-se e a jantar juntos, mas Mahrous sai para ir ao café. Por meio de encadeado, aparece Walaa a chorar sozinha às escuras.

À noite, Mahrous, com uma mala ao ombro, despede-se dos filhos, que dormem, e sai de casa, deixando uma carta a Walaa, que ela lê na manhã seguinte. Esta carta é ouvida na voz de Mahrous, que liberta Walaa do seu casamento; ele diz-lhe, literalmente, que se divorcia dela.

Ao mesmo tempo aparecem imagens dele a entrar e a sair de um autocarro com os homens do café e a esconder-se numa garagem abandonada.

Após um breve corte a negro, vemos a Walaa e a mãe dentro do tuk-tuk de Sayed, o suposto responsável pelo acidente do irmão dela. Aparentemente, vêm do médico e Sayed está a desejar saúde à senhora, e a tentar cativar Walaa, que o rejeita constantemente e ainda o responsabiliza pelo que aconteceu ao irmão.

Na cena seguinte, Mahrous e os outros homens são obrigados pelo traficante a tirar parte da roupa e a entregar os pertences junto com os passaportes, pois o barco não pode atracar no porto e eles terão que nadar até apanhá-lo. Quando interrogado, o traficante responde que a polícia, supostamente, está em alerta. Um dos homens, que é anão, diz não saber nadar e é-lhe dado um colete salva-vidas, enquanto o resto entrega algumas das roupas que levam vestidas.

De dia, Walaa leva comida ao irmão, que está numa cadeira de rodas. Ao conversarem, Amer sugere que se Walaa fosse homem, poderia conduzir um tuk-tuk e sustentar a família. Isto faz Walaa pensar até que decide falar com o dono da loja de tuk-tuks e convence-o a vender-lhe um novo. Ela assina 35 prestações de mil libras cada e ele avisa-a que se ela incumprir no pagamento, ele a denunciará à polícia e ela será presa. Frente ao espelho, no interior da sua casa, Walaa tenta parecer um homem (pintar um bigode ou cortar o cabelo), mas não consegue. Decide aceitar a sua condição de mulher, veste a roupa do marido e apanha o cabelo num lenço para sair a conduzir o tuk-tuk.

Na rua, encontra o seu primeiro cliente, mas um condutor convence o senhor a ir com ele, pois “homens vão com homens”. A seguir, uma senhora sobe para o tuk-tuk de Walaa, pensando que esta é um homem e fica contente ao descobrir que ela é uma mulher. Conversam sobre este facto e a senhora afirma que seria muito bom para evitar assédios por parte dos homens; a partir daquele momento, “as mulheres iriam com mulheres”. Numa sequência de imagens, os filhos de Walaa pintam o tuk-tuk de cor-de-rosa e ela decora-o com fotografias de atores e atrizes; vêm-se chamadas telefónicas feitas a partir de telemóveis de mulheres para o número de Walaa, que as vai buscar e as leva.

Walaa cria clientela e com o dinheiro ganho, compra uma camisa ao irmão e começa a pagar as prestações. Com o tempo, é aceite pelos outros condutores; só Sayed continua a olhá-la com uma expressão maliciosa. Numa noite, ele surpreende Walaa, ameaça-a com uma faca e diz-lhe para sair do tuk-tuk. Ela atribui a Sayed a responsabilidade pelo acidente do irmão, o que ele continua a negar. Sayed pede-lhe um beijo e ela diz-lhe que só quando ele guardar a faca.

Entusiasmado, ele guarda-a e Walaa aproveita para lhe dar um pontapé nos testículos e deixa-o no chão. Sobe novamente para o tuk-tuk e vai-se embora.

Na cena seguinte, Walaa conversa com uma amiga no seu tuk-tuk e admite ter saudades de Mahrous. Após deixá-la em segurança, Walaa fica pensativa no exterior da casa, na escuridão. Fundido a negro. No plano seguinte, Walaa vai a pé pela rua quando Sayed a apanha pelo caminho e a encosta à parede. Têm uma discussão na qual ele a acusa de ter perdido a magia como mulher e de não ter testículos como os homens.

No café, um homem oferece a Rady dinheiro para emigrar também. Nesse momento, no televisor, passa a notícia de um naufrágio onde morreram afogados homens que tentavam fugir. Vê-se o anão, que foi o único sobrevivente por ter colete salva-vidas; entre os corpos reconhece-se o de Mahrous.

Walaa está novamente frente ao espelho, em casa. Ela tira o *hijab*⁴⁵, começa a maquilhar-se e a dançar à procura da sua feminilidade. Entretanto, lá fora, Sayed rega o tuk-tuk de combustível e incendeia-o. Estas imagens alternam com os últimos momentos do naufrágio quando os homens estão a lutar por sobreviver no meio da tempestade. A voz *off* de Walaa faz uma apresentação de quem ela é e o que lhe está a acontecer, ao mesmo tempo que vemos as imagens do incêndio do tuk-tuk e pessoas a tentarem apagá-lo. Walaa é uma delas, que chora desesperadamente de joelhos, enquanto a mãe dela abraça-a por trás também com lágrimas nos olhos. Intertítulos fecham o filme para fazer referência às estatísticas de mulheres egípcias endividadas a cumprirem pena de prisão por dívidas e refere-se a existência de instituições que angariam fundos para pagar essas dívidas; no entanto, o valor é muito superior.

1.3.3 Aspetos dramáticos

O filme *Tuk-Tuk* localiza o espectador no Egipto atual, onde uma mulher de 34 anos, vítima de machismo, violência e discriminação, é condenada à prisão por dívidas que não consegue pagar. Explicitamente, a protagonista, Walaa, é abandonada pelo marido, que morre na tentativa de emigrar ilegalmente para a Europa, pelo que ela tem de enfrentar novos desafios e responsabilidades destinadas aos homens naquela sociedade, nomeadamente conduzir um tuk-tuk, comprado a prestações, para sustentar a sua família. Implicitamente, Walaa representa a força e a coragem feminina perante as adversidades num ambiente hostil e corrupto, dominado

⁴⁵ “Hijab” tem origem na palavra árabe “hajaba” cujo significado é esconder, ocultar-se dos olhares. Consiste num véu que se coloca em redor da cabeça, cobrindo orelhas, pescoço e cabelo; pode ser enrolado da forma que a mulher preferir, como parte da vestimenta preconizada pela doutrina islâmica.

pela impunidade social dos homens sob as leis da religião islâmica. A história de Walaa é um pretexto para denunciar a injustiça sofrida muitas mulheres egípcias, condenadas à prisão perante a impossibilidade de pagar elevadíssimas dívidas.

Porém, a própria hostilidade e crueldade do meio representado provoca a frustração de todos os sonhos, tanto de quem tenta fugir e encontra a morte no mar, como daqueles que ficam a trabalhar dignamente e que vão para a prisão pelo motivo mais absurdo; no fundo não há saída, as duas personagens principais “morrem” na tentativa de sobreviver. A *mise-en-scène* cria um espaço verosímil que representa fielmente o contexto económico, social e ideológico do Egipto atual, especificamente dos cenários urbanos, onde personagens credíveis interagem com casas degradadas, interiores escuros, ruas cheias de animais domésticos e crianças a brincarem, o que denota falta de higiene e abandono (Figs. 67 e 68)⁴⁶.



Figura 67. Walaa vai a caminho de casa pelas ruas do seu bairro.



Figura 68. Os ambientes e o vestuário dão informação cultural sobre a localidade.

A falta de iluminação, o vestuário e a maquilhagem, e até o próprio *staging*, comunicam aos espectadores as necessidades que levam os moradores a procurar outros destinos, especialmente os homens, pois as mulheres, objeto de submissão, dependência e desejo sexual, não têm direito nem sequer a emigrar. O uso da luz natural é recorrente para enfatizar a escuridão da sociedade egípcia, sendo isto não só um símbolo da pobreza na qual as personagens vivem, mas também do próprio obscurantismo promovido pela religião islâmica dominante. O vestuário é representativo: o uso de *hijab* por parte das mulheres muçulmanas responde aos preceitos do Alcorão como prova de castidade.

Através da fotografia os espectadores conhecem os *décors* onde decorrem as ações, mas a imagem é maioritariamente em planos fechados para transmitir as emoções que as personagens experienciam no filme. Destaca-se o uso de planos das mãos de Walaa a contar o dinheiro e a

⁴⁶ Todas as imagens da análise correspondem ao filme *Tuk-Tuk* (2021) e foram retiradas do arquivo fornecido por cortesia do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival* e reproduzido com autorização do mesmo.

assinar os cheques das prestações, com uma intenção de reiterar uma ideia que vai motivar o fecho da história.

Em *Tuk-Tuk*, o início é diferente do fim, mas o fecho da história confere-lhe uma unidade, mesmo que esta não seja circular. O marido de Walaa morre no mar, o tuk-tuk é incendiado e ela vai para a prisão. O filme assenta em dois pressupostos: a ideia de regularidade, patente numa sociedade com costumes férreos e hábitos arraigados, e na ideia de diferença, expressa na própria personagem de Walaa que ousa desafiar os cânones, ainda que por necessidade. A variação desta curta metragem está representada pela personagem de Walaa como a única mulher que conduz um tuk-tuk no meio de tantos homens; segundo Bordwell (2020), isto provoca mudança. Igualmente, a aceitação e o apoio das outras mulheres a Walaa contribui para a diferença de atitude, pois escolhem-na como condutora, desafiando toda a tradição machista (Fig. 69).



Figura 69. Walaa entra na loja de tuk-tuks para propor ao dono que lhe venda um a prestações.

A repetição é representada através das imagens dos ecrãs de telemóveis das clientes a ligarem para o número de Walaa, da contagem do dinheiro que esta vai ganhando, das viagens no tuk-tuk, das subidas e descidas de mulheres do veículo, no qual passam momentos felizes. A alternância destas imagens tem um carácter episódico; a repetição dá a sensação da passagem do tempo e da progressão narrativa, seja a nível laboral, seja a nível económico. É precisamente na repetição, que sentimos que as coisas avançam, que há uma progressão da história (Figs. 70, 71 e 72).



Figuras 70 e 71. Progresso e independência económica.



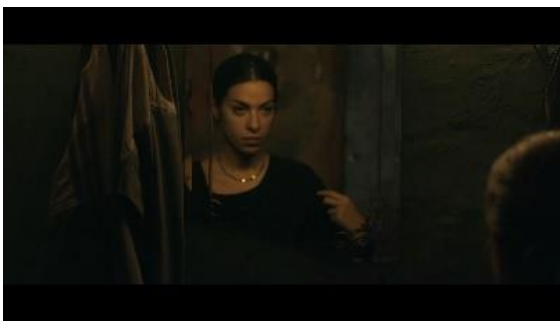
Figura 72. Satisfação feminina.

Como única mulher condutora de tuk-tuk na sua localidade, Walaa decide conscientemente personalizar o seu veículo. Para este efeito, junto com os filhos, pinta-o de cor-de-rosa e decora-o com fotografias de atores e atrizes. Esta ação implica uma mudança de atitude e prova a sua criatividade e sensibilidade como mulher, pois no início, ela tentara cortar o cabelo e pintar um bigode para passar despercebida e ser aceite como condutor. Ao não fazê-lo, prova que preferiu manter a sua identidade, com isso ganhando a confiança e preferência das outras mulheres, que se transformaram na sua clientela. O seu tuk-tuk cor-de-rosa representa uma atitude feminina desafiante perante a sociedade machista. Nele, longe dos comentários sexistas dos homens, as mulheres são felizes, cantam, falam de cinema e sentem-se protegidas por ir com ela. Desta maneira, Walaa consegue não só alcançar os seus objetivos económicos, mas também como pessoa.

O realizador não pretende fazer de Walaa uma mártir, símbolo de feminismo abstrato, mas sim humanizá-la pelos sentimentos que ela tem pelos filhos, aos quais dedica carinho e tempo a ensiná-los; a mãe, que a leva às consultas médicas e de quem toma conta; o irmão paraplégico, que ela própria veste e alimenta. Por outro lado, Walaa é também representada como uma mulher apaixonada e que tem saudades do seu marido, apesar de ele a ter abandonado. Walaa veste as camisas de Mahrous para ir trabalhar porque quer sentir o cheiro dele, como ela própria diz em conversa com uma das suas clientes.

Também Mahrous é humanizado. Ao sair de casa, dizendo em voz em *off* o conteúdo da carta que deixa a Walaa para despedir-se e ao ir à cama dos filhos beijá-los, antes de sair às escondidas na escuridão da noite para não enfrentar a família; ao procurar a sua fotografia com eles no ecrã do telemóvel e logo aparecer a Walaa a chorar, revelam que é um ser humano, que apesar de cometer erros, tem sentimentos. Já a personagem de Sayed responde à necessidade de denunciar a impunidade e a maldade do ser humano, que é capaz de cometer atos de vandalismo com graves consequências para os outros por inveja e vingança. No entanto, mesmo esta personagem representa um daqueles meninos criados sozinhos na rua, cujas atitudes são resultado da má formação que receberam e dos traumas que sofreram.

A música acompanha a protagonista e antecipa o seu destino, pois a interpretação da atriz e o *staging* fazem com que nos identifiquemos com Walaa nos momentos mais difíceis e importantes da narrativa. Por exemplo, quando ela está sozinha, seja fora de casa, seja frente ao espelho no interior, é sempre acompanhada por uma música que remete para a sua cultura, as suas origens, o lugar ao qual pertence mesmo que não seja feliz nele. O próprio filme tem um tema musical personalizado para ela: “Walaa Instrumental”, concebido de propósito a pensar na protagonista. Na cena em que ela olha o seu reflexo no espelho enquanto dança, a música é contraditória, pois transmite sedução ao mostrar uma Walaa feminina, graciosa, delicada, em contraste com a imagem que projeta durante todo o filme, de mulher forte e corajosa. O vestuário também reforça esta ideia: o facto de Walaa retirar o *hijab* é como se tirasse o pesado fardo que carrega (Figs. 73 - 76).



Figuras 73, 74 e 75. Walaa frente ao espelho percebe o seu lado sensual, que tanto reprimiu.

Figura 76. Sayed incendeia o tuk-tuk de Walaa.

Nessa cena, enquanto Walaa dança para ela própria, Sayed está no seu momento mais masculino e, portanto, mais machista, inclusive cruel, pois faz “justiça” pelas suas próprias mãos, importando-lhe pouco se destrói a vida de Walaa e da sua família, como supostamente fizera com o irmão dela. O fósforo que acende para queimar o tuk-tuk é, simbolicamente, a punição que as mulheres sofrem nesta sociedade patriarcal. É como se fosse uma vingança por não possuir a Walaa que, frente ao espelho, vai contra o Islão como religião e contra a sociedade representada, onde as mulheres pertencem a alguém e servem para alguma coisa, não sendo admitidas recusas. No momento que ela se liberta, o fogo da sensualidade contrasta com o fogo da destruição. O reencontro de Walaa com ela própria como mulher desvanece pela alternância com imagens em câmara lenta do tuk-tuk a ser incendiado e do naufrágio onde morre o marido, sendo a música determinante para dar um sabor agridoce ao momento que é, de facto, o clímax do filme.

A nível de focalização, a história é contada de um ponto de vista objetivo. É uma narração omnisciente, na qual o espectador sabe mais do que as próprias personagens, e onde é construída uma certa ansiedade que só é quebrada na cena final com a voz *off* de Walaa, a dar a conhecer o seu destino: “O meu nome é Walaa Abdelrahman Hassanein. Tenho 34 anos. Tive de comprar um tuk-tuk para poder sustentar os meus filhos. E tomar conta da minha mãe, que não tem mais ninguém. Assinei 35 promissórias cada uma de mil libras. E não faço ideia como vou pagar esta dívida.”⁴⁷ Na cena final há uma procura ideológica, graças à ordem em que os planos aparecem e ao som que os acompanha. É impactante ouvir a própria Walaa a dizer a sua sentença em voz *off*. A conjugação com o plano do dono dos tuk-tuks a sair do local do incêndio sem olhar para ela, e de seguida o aparecimento dos intertítulos, apresentando as estatísticas de mulheres egípcias que vão para a prisão por dívidas, conspiram para dar um fecho ainda mais dramático à situação, baseada em factos reais, pois nalguma prisão do Egipto, está esta Walaa (com o mesmo nome ou outro qualquer), vítima das ações absurdas dos homens, representando milhares de mulheres na mesma situação, o que prova a posição política do realizador. Portanto, os intertítulos ao fazerem parte do filme e descreverem no fim a credibilidade desta história, adquirem relevância do ponto de vista emocional, levando o espectador a reanalisar à luz dos mesmos tudo o que viu no filme.

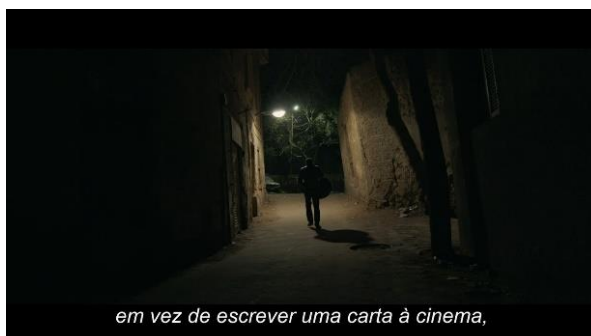
Os intertítulos acrescentam um valor ideológico ao resto da imagem que, sozinha, não consegue expressar. Através da mesma mostram-se ações e ideias, mas não é fácil que tenham tão bem

⁴⁷ Tradução original de Sara David Lopes, tradutora e coordenadora geral do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival*.

gravadas em primeira instância a opinião de quem as produziu, neste caso o realizador Mohamed Kheidr. Como afirmam Gaudreault e Jost (1995) no seu livro *El relato cinematográfico*, a partir do exemplo do filme *The Birth of a Nation (O Nascimento de Uma Nação, 1915, D.W.Griffith)*, os intertítulos não só cumprem uma função ideológica, mas também ficam ao serviço da eficácia narrativa do filme. Em *Tuk-Tuk (2021)* reafirmam estatisticamente as consequências do machismo para as mulheres egípcias, porque no fim, a história de Walaa não é mais do que um pretexto para denunciar esta realidade.

1.3.4 Legendagem no quadro fílmico

O filme estabelece um jogo com a natureza do próprio cinema enquanto sistema de convenções. Quando Mahrous foge e se reúne aos outros homens que vão sair do país as imagens estão sobrepostas à sua voz *off* (Figs. 77, 78 e 79). As legendas surgem em itálico, respeitando a convenção da legendagem e o conteúdo linguístico das mesmas. Mahrous diz a Walaa que teria gostado de falar-lhe em vez de “escrever uma carta à cinema”, facto que está a acontecer irónica e literalmente quando aparece a imagem de Walaa a ler a carta e a chorar.



Figuras 77, 78 e 79. Uma carta “à cinema” vista no cinema.

Durante todo o filme, as falas nem sempre correspondem às personagens vistas no enquadramento, mas sim ao modo como essas reagem perante o que dizem os outros. As legendas sobrepõem-se assim às imagens de ouvintes e não de falantes e neste caso não aparecem em itálico pois tanto uns quanto os outros estão presentes como parte do mundo diegético nessas cenas.

É o caso da cena em que Walaa ajuda os filhos a fazer os trabalhos da escola e as crianças não querem estudar com Mahrous. Este responde, zangado, que é o pai de família e o seu sustento económico. (Figs. 80 e 81).



Figuras 80 e 81. As legendas traduzem as queixas de Mahrous. No entanto, é o rosto de Walaa que aparece na imagem.

Numa segunda instância, no plano dele a olhar-se ao espelho, as legendas correspondem inicialmente à fala de Walaa e só no fim coincidem com a sua imagem para reforçar a ironia do seu comentário, pois aparece de olhos abertos falando de que o amor é cego (Figs. 82 e 83).

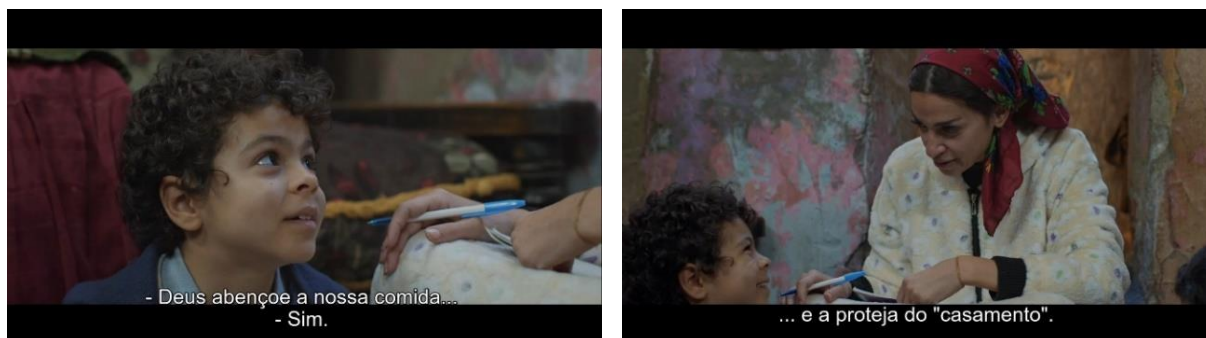


Figuras 82 e 83. Walaa afirma que ainda ama o Mahrous, mesmo que ele não tenha sido uma boa escolha.

As legendas têm a capacidade de identificar o carácter das personagens. Por exemplo, Mahrous representa a arrogância machista; as suas atitudes e as respostas ignorantes que dá transmitem comicidade, acentuada pela interpretação do ator. Na cena no café em que ele confessa a Rady que vai embora para ir ter com a rapariga com quem às escondidas fala por Internet, aquele pergunta-lhe o nome da cidade onde ela está, se é Roma ou Milão, ao que Mahrous responde “Itália!”.

As reticências incluídas nas legendas constituem um elemento que marca o ritmo interno dos diálogos e contribuem para a mensagem do filme. Quando o filho de Walaa repete os versos do Alcorão, as legendas partilham-nos com hiatos, tal e qual como ele memoriza o que estuda. Por um lado, as legendas marcam o ritmo da fala do menino e por sua vez, da aprendizagem dos versículos; por outro lado, o realizador expõe, de forma crítica, o método de aprendizagem da

doutrina religiosa do Islão, baseada na repetição e memorização dos preceitos religiosos (Figs. 84 e 85).



Figuras 84 e 85. Walaa ensina o Alcorão ao filho, que entende tudo ao contrário.

Mas é no final que as legendas melhor correspondem ao conteúdo ideológico do filme. De um modo geral, a legendagem neste filme cumpre com o acordo de 60 a 70 caracteres por legenda, distribuídos por duas linhas. A sincronia das legendas com as falas das personagens e os seus tempos de entrada e saída no quadro é respeitada ao longo do filme. A exceção é a cena final, onde há uma legenda com uma linha de 42 caracteres, no entanto, ao ser a de baixo, não “suja” a imagem do ponto de vista fotográfico e pode ser lida comodamente, cumprindo-se o tempo de exposição requerido. Em termos dramaturgicos, este aspeto é importante, pois trata-se de um momento trágico do filme, pelo que não deve ser interrompido por mais texto (Fig. 86).

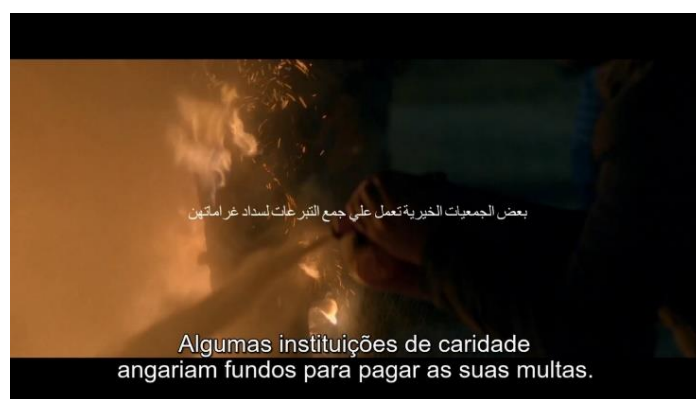


Figura 86. Pessoas a tentarem apagar o tuk-tuk incendiado, com intertítulos bem visíveis no centro da imagem.

Coincidência é que esta também é a única cena do filme em que legendas não coincidem com os intertítulos, em termos rítmicos. Esta assincronia a nível gráfico, segundo o conceito de Mayoral (1988), pode causar alguma confusão no espectador. No entanto, dado que a língua portuguesa é mais sintética que a árabe, as suas legendas aparecem menos tempo no ecrã, o que, por sua vez, transmite um ritmo interno diferente aos diálogos, impactando o espectador para além do conteúdo das próprias legendas (Figs. 87 e 88).

Em termos formais, isto não só contribui para a compreensão da mensagem, como também do desgarrado e trágico momento. Por este motivo, a aparição das legendas neste momento para traduzir os intertítulos é a chave da compreensão dramatúrgica do filme.



Figuras 87 e 88. Legendas dos intertítulos finais sobre o drama humano de Walaa.

Conclusão

A análise da relação entre as legendas e os filmes a nível dramático e técnico como tema desta dissertação de mestrado permite abrir um campo de investigação eventualmente inexplorado até o momento. Com efeito, a legendagem nas três curtas metragens escolhidas teve em conta parâmetros técnicos a cumprir como parte do trabalho de inserção das legendas, porém, o mais interessante foram as relações que estas conseguiram estabelecer com a dramaturgia dos filmes em questão sobressaindo como forma de contar histórias com um estilo autoral.

Em *Ferrotipos* (2019) provou-se que as legendas apoiam a protagonista a nível de imagem e estabelecem um diálogo com o seu corpo, enquanto a fotografia é construída para falar sobre a hipocrisia da sociedade ocidental dos nossos dias no que diz respeito aos direitos da mulher. Em *Black Mamba* (2017), as legendas apoiam também a protagonista, tendo em conta a focalização ou ponto de vista narrativo com o qual as diferentes cenas são contadas. As legendas sobressaem precisamente pela sua ausência nos momentos chave. Finalmente, em *Tuk-Tuk* (2021) as legendas respondem ao conteúdo ideológico do filme através da relação que se estabelece com os intertítulos finais, os quais provocam no espectador uma reação emotiva perante a história verídica que contam.

Com tudo isto, provou-se a importância da legendagem na apreciação do filme como um todo e a sua necessidade industrial, da qual se queixam com frequência os realizadores pelo facto de “sujar” a imagem. Creio que ficou provado que a legendagem faz parte dos códigos gráficos da linguagem cinematográfica, juntamente com os tons, as cores e os aspetos estilísticos do conteúdo semântico, indispensáveis na comunicação audiovisual, e sem a qual o espectador não conseguiria compreender a história. Por outro lado, ao longo desta dissertação comprovou-se que a imagem é um significante cujo significado está sujeito a diversas interpretações, e que a legenda impressa nela é também um significante com um significado dentro da construção imagética da linguagem cinematográfica, da qual passa a fazer parte. É possível afirmar que a conceção (linguística e estilística) das legendas, a sua localização no tempo e no espaço das imagens que decorrem no ecrã, a sua sincronia com a construção sintagmática (a montagem) como parte do facto fílmico, constituem uma tomada de decisão constante e, portanto, um ato de criação em si mesmo.

Surge assim a necessidade do estudo no âmbito cinematográfico do diálogo entre realizadores e tradutores-legendadores neste seguimento criativo a favor do filme, que comprova a intenção

de ambos de salvaguardar a ideia e forma fílmica original em função do espectador, independentemente da sua idade, estrato social e nível cultural. Este propósito poderia igualmente ser complementado com uma investigação mais aprofundada do impacto da formação profissional do tradutor-legendador que não só deve dominar a língua a traduzir, mas também saber interpretá-la num contexto cultural; deve conhecer o mundo audiovisual, compreender o que é a produção cinematográfica, a construção dos sentidos, o significado de uma imagem e a sua relação com a legenda, o tempo que esta deverá estar no ecrã, etc.

O processo criativo da legendagem para festivais de cinema prova que o filme não acaba com a pós-produção e que a conceção e inserção das legendas está sujeita não só a parâmetros técnicos e de projeção em sala, mas também ao intercâmbio de experiências entre realizadores e tradutores-legendadores, o que revela uma responsabilidade maior do que noutras circunstâncias de carácter comercial. Para este efeito, desenvolver a análise de outras amostras fílmicas de festivais de cinema e eventos similares, realizados dentro e fora de Portugal, que contribuiria para uma maior reflexão e consciencialização sobre o impacto da legendagem na receção artística do filme por parte do espectador.

Bibliografia

Aumont, Jacques. *La mise en scène*. Bruxelas: De Boeck Supérieur, 2000.

Barthes, Roland e Duisit, Lionel. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

Bogucki, Łukasz. “The Constraint of Relevance in Subtitling”. *The Journal of Specialised Translation*, 2004. https://www.jostrans.org/issue01/art_bogucki_en.pdf. Última consulta no dia 23/7/2022.

Bordwell, David, Kristin Thompson, Jeff Smith. *Film Art: An Introduction*. Twelfth edition. Nova Iorque: McGraw-Hill Education, 2020.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge, 1992.

Código dos Direitos de Autor e Direitos Conexos.
https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=484&tabela=leis&so_miolo=
Última consulta no dia 16/09/2022.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Tradução de Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1983.

Díaz Cintas, Jorge. *La Traducción Audiovisual: El Subtitulado*. Salamanca: Almar, 2001.

Díaz Cintas, Jorge. *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel, 2003.

Díaz Cintas, Jorge. 2010. “Subtitling”. *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. Y. Gambier and L. Van Doorslaer, eds. Amsterdão: John Benjamins, 2010. 344-349.

Díaz Cintas, Jorge e Aline Remael. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Nova Iorque: Routledge, 2014.

Gambier, Yves. *Screen Translation, Special Issue, The Translator – Studies in Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003.

Gambier, Yves. “The Position of Audiovisual Translation Studies”. *The Routledge Handbook of Translation Studies*. C. M. Bartina e F. Bartrin, eds. Londres: Routledge, 2013.

Gaudreault, André e Jost, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1995.

- Gibbs, John. *Mise-en-scène: film style and interpretation*. Londres: Wallflower, 2003.
- Hardy, Barbara. “An Approach through Narrative “. *Towards a Poetics of Fiction*. Mark Spilka, ed. Bloomington e Londres: Indiana University Press, 1977.
- Ivarsson, Jan e Marie Carroll. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit, 1998.
- Izard Martínez, Natalia. “Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica”. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Miguel Duro, ed. Madrid: Cátedra, 2001.189-208.
- Lei nº 2027 de 18 de fevereiro da Presidência do Conselho. *Diário do Governo* n.º 39/1948, Série I de 1948-02-18.
- Lucena, Luiz Carlos. *Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção*. São Paulo: Summus editorial, 2012.
- Mayoral, Roberto. “La traducción cinematográfica: el subtitulado”, *Sendbar Boletín de la E.U.T.I.*, N°4, 1993: 45-68.
- Metz, Christian. *A significação do cinema*. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.
- Metz, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1980.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Tomo II. Éditions Universitaires, 1965.
- Orrego Carmona, David. 2013. “Entrevista a Jorge Díaz Cintas”, *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, N°2: 549-560.

Filmografia

Black Mamba. Realização de Amel Guellaty. Atlas Vision. 2017. Arquivo fornecido por cortesia do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival*. 6ª Edição (2019).

Ferrotipos. Realização de Núll García. Huaorani Films, Flower Power Producciones, S.A. e The Other Film Production. 2019. Arquivo fornecido por cortesia do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival*. 8ª Edição (2021).

Le voyage dans la Lune. Realização de Georges Méliès. Star Film.1902. Lobster Films.

Psycho. Realização de Alfred Hitchcock. Shamley Productions. 1960. Panasonic Disc Services Corporation.

The Jazz Singer. Realização de Alan Crosland. Warner Bros. e The Vitaphone Corporation 1927. Warner.

Tuk-Tuk. Realização de Mohamed Kheidr. YT Productions, BUTTERCUP ENTERTAINMENT e KHEIDR.COM FILMS. 2021. Arquivo fornecido por cortesia do festival internacional *Olhares do Mediterrâneo – Women’s Film Festival*. 8ª Edição (2021).

Uncle Tom’s Cabin. Realização de Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company.1903. YouTube. 12/05/2021.

Apêndices

1. Entrevista a Rosário Valadas Vieira, diretora-geral de Sintagma Traduções, Lda.

Local: Sede da empresa *Sintagma Traduções*.

Data: 25/11/2021

Laura: Antes de mais, obrigada pela oportunidade desta entrevista, pois sei que aqui há uma dinâmica de trabalho constante e precisamente é uma das questões pelas que vou começar. Como disse a minha orientadora, sugeriu-me algumas empresas que se dedicam a este mundo da tradução e da legendagem, principalmente aquelas que têm uma preocupação real pela qualidade do seu trabalho. Isto faz parte do assunto que quero tratar na minha tese de mestrado. Formei-me em montagem cinematográfica, onde como sabe cria-se um produto audiovisual a partir de filmagens, da mistura de imagens e som com o objetivo de contar uma história e transmitir uma mensagem ao espectador. Daí que temos muitos pontos em comum. Então, a partir desta introdução e da informação que consultei na vossa página, especialmente do vídeo de apresentação, tenho algumas perguntas a fazer-lhe: *Sintagma Traduções* destaca-se no mercado pelo seu serviço de excelência. Qual é o segredo deste sucesso?

Rosário: “A intenção é em primeiro lugar o respeito pelo espectador, do público em geral, de qualquer idade, estrato social. Há que ter atenção de que nem todos têm o mesmo nível cultural ou de alfabetismo, nem toda a gente consegue ler palavras mais difíceis ou legendas mais rápidas, nem toda a gente acompanha de igual maneira; daí que a preocupação é precisamente sintetizar o discurso do filme, o melhor possível dependendo da sua velocidade, embora não seja para simplificar, mas, por vezes, é bom escolhermos formas verbais mais curtas, evitar advérbios de modo como particularmente, especificamente... Todas essas palavras que são muito cumpridas e ocupam quase uma linha de legenda, provavelmente, pelo que convém omitir outras, aquelas que menos falta fazem, no sentido da mensagem que se pretende transmitir. Portanto, a minha preocupação, quando comecei a empresa há 28 anos, sempre foi a defesa da língua portuguesa, evitar escrever com erros ou não deixar passar erros nem modismos e por modismos eu entendo expressões que se usam agora, sendo em qualquer face, é dizer, agora usa-se isto, toda a gente diz isto e vamos a pô-lo nas legendas. Não, nós temos que ver como se escreve uma boa peça literária, devemos escrever e traduzir usando o melhor vocabulário, sem erros, sem gralhas e bem traduzido como é óbvio. Portanto, as fontes onde vamos a procurar as palavras para as nossas traduções têm que ser fidedignas, não podemos ir

buscar informação, por exemplo, sei lá, num blogue escrito não se sabe bem por quem, embora haja alguns muito bem escritos.

Devemos buscar em dicionários de Porto Editora, Webster, Oxford... que no início eram em papel e depois passaram a ser *online*, mas nem por isso deixam de ser importantes em defesa da língua portuguesa, ao contrário, evitam usar modismos como um dos mais usados hoje em dia: “o suposto”, resultante duma má tradução feita por alguém que sabia inglês e resolveu dizer que “*it’s supposed*”, “era suposto”, e como este há uma série de colagens ou contaminação da língua estrangeira que vêm invadir a língua portuguesa.

Laura: Sem ânimo de interromper, só para adicionar, basicamente vocês preocupam-se com a defesa da língua para manter viva a sua história, o que acho muito interessante, especialmente quando pensam nas novas gerações, porque independentemente que as crianças, ao não ter desenvolvido ainda a escrita, comecem por consumir audiovisuais dobrados, conceber a legendagem em função da defesa do português é essencial neste empenho.

Rosário: “Sim, sim, embora neste processo as crianças comecem pela dobragem, pois a escrita não estará desenvolvida até mais tarde, e só vão adquirir capacidade de leitura a partir dos sete, oito anos; é de grande importância na legendagem ter em conta a velocidade de leitura que neste caso é medida pelo *software* a contar 13-14 caracteres por segundo para crianças, enquanto para um adulto é de 18-20. No entanto, há pessoas que não respeitam este parâmetro porque não têm formação em legendagem, fazem a tradução num *software* e que acontece, que vemos muitos programas de televisão nacional em que as legendas parecem que voam no ecrã e ninguém consegue lê-las, provavelmente lê-se a primeira linha e a segunda já passou. Isto é sinal que quem fez a legendagem não teve uma boa formação. Eu na formação que dou, tanto na faculdade como aqui, sou extremamente rigorosa neste aspeto. Os tradutores, não podem ter uma velocidade de leitura superior àquela que eu determino ao início quando dou os parâmetros para configurar o *software* a partir do que exija o público ao qual está dirigido o audiovisual. Se está dirigido a uma faixa etária de crianças, por exemplo, dum programa infantil, obviamente, a sua velocidade de leitura é muito baixa e corresponde-se à sua necessidade de só letrear ou ler devagarinho. Há um vídeo que posso partilhar consigo que fizemos este ano, precisamente sobre a velocidade de leitura, e que explica isto muito bem.”

Laura: Excelente! Vou tê-lo em conta para a investigação porque em parte estou mais concentrada na legendagem para cinema do que para series de televisão.

Rosário: “É muito importante no cinema, o realizador, o produtor e em geral, os que criam o filme, terem o seu produto, é dizer os seus textos, diálogos, traduzidos como deve ser e com uma velocidade de leitura aceitável para que as pessoas possam usufruir bem do mesmo. Em caso de que seja um realizador português, cujo filme vai ser traduzido ao francês ou inglês, eles querem ver o seu filme bem traduzido e com tempo suficiente para ler as legendas porque senão o espectador vai perder o sentido do mesmo, não vai ver o texto na sua íntegra.”

Laura: A Rosário praticamente já revelou o segredo do êxito que consiste na defesa da língua e na preocupação com o espectador.

Rosário: “Quando trabalhamos traduções ao inglês, francês ou outras línguas, o cuidado é igual, recorremos a revisores nativos que vão verificar se realmente a língua foi bem escrita e sua tradução respeitou as regras. Tudo o que sai daqui, sejam series, filmes, sejam trabalhos corporativos para empresas, tudo passa por quatro mãos: o tradutor, que traduz e legenda, sendo tradutor-legendador, e a seguir o revisor, que assegura a parte técnica, ou seja, que a legendagem respeita os parâmetros indicados e vai ver também se a tradução está bem feita ou se falhou alguma expressão idiomática, se houve algum engano ou troca de sentido. Este tipo de correção é para isso, ouvir muito bem e verificar se a tradução está correta. Esta tem sido sempre uma das minhas, das nossas preocupações, aqui dentro, e por isso tento transmiti-la aos meus colaboradores e aos revisores externos que trabalham conosco, que nestes momentos são muitos.

É muito difícil de encontrar revisores porque isto pressupõe que tenha experiência como tradutor-legendador antes de passar a ser revisor. Eu normalmente gosto de trabalhar com revisores que foram nossos tradutores durante bastante tempo porque já sabem como nós gostamos das coisas, nomeadamente, modismos como os ‘supostos’, os ‘quão’ que são quase uma tradução literal do ‘*how*’ em inglês e que também agora estão de moda.

Hoje de manhã eu estava a ler uma revista em português, onde o titular era uma tradução literal do inglês: ‘*Quão bom é entrar em casa de alguém e sentir um cheiro agradável*’ Para quem sabe inglês, isto é do inglês puro, ‘*how good!*’ Mas para quem não sabe, como a minha mãe, diria: ‘O que isto?’ Uma coisa é a evolução da língua, eu gosto e aceito palavras novas que nós não tenhamos e que temos de abraçar, e outra coisa é utilizar literalmente uma estrutura duma pergunta da língua inglesa como ‘*how good is*’ para descrever uma ação em português que podemos dizer assim: Não é bom entrar numa casa que cheira bem?”

Laura: Essa é uma das características que gostaria de ver. Eu fiz legendagem na universidade, onde as pessoas não tinham conhecimentos de línguas e conseguia traduzir e legendar nos próprios programas de montagem audiovisual. Uma das questões que tinha e que estou a corroborar agora é que para fazer a tradução e legendagem audiovisual não basta com saber a língua, temos que interpretá-la, vê-la num contexto, e temos que saber falá-la. Além disso, estar dentro do mundo audiovisual, compreender o que é a produção cinematográfica, a construção dos sentidos, que significa uma imagem, quanto tempo deve estar no ecrã, esse pulso que conseguia como montadora, tentava aplicá-lo à legendagem. Então a nível de velocidade de leitura, vai ser muito útil ver esse vídeo e adorei que me explicasse, pois o pulso que eu dou à legenda não é nesse sentido, através de um *board*, mas pelo tempo que está no ecrã ou que deve estar no filme. Quando a legenda está num filme de ação, cujo ritmo é muito rápido, não implica que tenha que ir também ao mesmo ritmo. Eu gostaria de investigar o tempo que está a legenda no ecrã pelo tempo que está no filme.

Rosário: “A legenda não tem que ir ao mesmo ritmo, mas tem de respeitar os planos. A legenda não pode ficar no ar quando o plano já mudou e, em vez de estarmos no interior, já estamos no exterior, a legenda não pode continuar lá. ‘Ah, a gente não leu’, então se não há tempo para ler, temos que reduzir em termos de palavras. O que a legenda tem de fazer é reduzir, por exemplo, imagina, temos seis palavras, mas não temos tempo de leitura para passar ao plano seguinte, não, temos que reduzir a três palavras, tem de se sintetizar passando a mesma ideia. Temos que sintetizar utilizando outras palavras e por isso é muito difícil.

Eu estou a dar este conteúdo a duas turmas diferentes do curso de legendagem e de facto é interessante ver como ao fim da segunda ou terceira aula, os alunos olham para mim e dizem: mas isto é tão difícil. Pois é, mas vocês quando estão em casa, sentados num sofá é muito mais fácil, e queixam-se que isto não cabe, tem que puxar pela cabeça e arranjar o mesmo sentido com menos palavras, procurar sinónimos, expressões, pesquisar, pesquisar... E isso ajuda obviamente à dinâmica do filme, porque o filme faz uma montagem, corta aqui, corta ali e até aquela cena que se calhar tinha um minuto e trinta, imaginando, vai ficar só em um minuto e menos e ali não consigo pôr tantas legendas com eles a falar, e por tanto, vou ter que pôr menos legendas respeitando sempre os planos que tenho.”

Laura: Eu estou a defender o papel das legendas no filme e como influi tanto a sua presença como a sua ausência neste. Esta inquietude surgiu-me vendo um audiovisual, onde a legenda não estava, mas era propositada a intenção.

Rosário: “Isto acontece quando, por exemplo, há uma referência ou diálogo numa língua estrangeira.”

Laura: Neste caso trata-se do gálico na série de televisão *Outlander*, onde a protagonista faz uma viagem através do tempo e chega à Escócia na época em que fala-se o inglês gálico. Achei muito interessante o facto de que ao não estar a legenda, não se explicava o que diziam as outras personagens, fazendo-nos apenas partícipes, porque não compreendemos como acontece com a protagonista a nível de legendas, e de uma maneira muito discreta. Isto tem uma grande influência do ponto de vista dramaturgico, não é apenas formal, e muito menos trata-se de um erro, tudo o contrário; há uma construção cinematográfica onde a legenda está a respeitar a intenção do audiovisual original, adquirindo um papel dramático. Daí que gostaria que me falasse sobre o processo criativo da legendagem, onde intervêm diferentes profissionais, o que revela a sua essência multidisciplinar e prova como o audiovisual não acaba com a pós-produção, ao contrário, só quando o filme está a ser passado na sala de projecção, quando termina o processo criativo da tradução e legendagem do mesmo, ou seja, continua convosco.

Rosário: “O processo criativo continua com a legendagem e seria muito, muito importante que o cinema tivesse isto em consideração e que a produção, nomeadamente, a equipa de realização valorasse a legenda como parte do processo, o que muitas vezes não existe e o torna completamente impessoal. Já estive a trabalhar com várias pessoas do cinema e são poucos os que ficam contentes de vir ter comigo aqui para ver o filme deles e discutir as legendas segundo as intenções do mesmo num processo enriquecido por ambas partes, como: essa solução está ótima, é mesmo o que eu quero...Ou seja, a legendagem não tem que ser um ato isolado, tem que fazer parte do processo criativo e da pós-produção do filme. Quando o cineasta termina o seu trabalho e dá para nós o filme, temos que finalizá-lo como parte do processo criativo. Portanto, é muito importante, principalmente para o cinema; eu acredito que para as series televisivas, pela sua dinâmica de produção seja quase impossível, esse diálogo conosco. Um documentário ou um filme deve forçosamente acompanhar o processo criativo da legendagem.”

Laura: Essa era precisamente a pergunta: Do ponto de vista criativo, considera que este serviço forma parte da pós-produção do audiovisual ou apenas da distribuição do mesmo? Eu sinto que quando produção traz o filme para traduzir e legendar só com o objetivo de distribuí-lo, este processo torna-se muito impessoal.

Rosário: “Quando isto acontece é impessoal totalmente. Já nós fizemos a tradução e legendagem dum documentário sobre um palhaço francês e foi muito importante ter contato e falar com o seu realizador.”

Laura: Eu sofro muito quando estamos a trabalhar nesta área e vemos um audiovisual, seja um documentário, um filme de ficção e percebemos que algo anda mal. Eu gosto de ouvir a língua original e isso não quer dizer que seja contra da dobragem, inclusive cresci com os desenhos animados dobrados ao português e adorava, já não assim com os dobrados ao espanhol. Eu gostava da dobragem ao português porque tinha expressões idiomáticas com as que me sentia identificada e aprendi muito, mas prefiro sentir a língua original porque a mim acontece-me muito isto, eu estou a ler a legenda e esta vai por outro lado, estou a perceber o original e não há uma sincronização, o que faz com que o filme confunda e perca o sentido da sua mensagem, o que é pior para o espectador.

Rosário: “A sincronização entre o que diz a personagem, a tradução e legendagem é muito importante, mas, atenção, às vezes a tradução tem que ser algo diferente. Quando estamos traduzindo ao português não sempre conseguimos colocar toda a informação nem o número de palavras em outra língua, seja, inglês, espanhol, francês...e temos que arranjar, às vezes, maneiras de dizer as coisas, não com diálogos completamente diferentes, mas sim temos de nos socorrer a outros vocábulos para sintetizar, outras palavras que não são ditas no original e que as pessoas que sabem as duas línguas vão sentir a diferença.

Eu acostumo dizer que nós não fazemos legendas para quem fala o original, nós fazemos legendas para quem só sabe o português e portanto quem fala as duas línguas, vai sentir a diferença porque quando estamos a fazer legendas estamos a fazê-las para quem não sabe inglês, e portanto, o português é a língua que tem que estar bem perceptível.”

Laura: E o mesmo acontece em outras línguas.

Rosário: “Eu estou a falar do português porque é a língua base da nossa tradução.”

Laura: Precisamente que estamos na área dos filmes de ficção, os documentários, as séries que passam por diferentes meios... Vocês, até que ponto, classificam os projetos de tradução e legendagem, a partir dos géneros ou dos meios? Trabalham numa maneira diferente quando é para um documentário ou quando é para uma série de televisão?

Rosário: “Normalmente, quando é para um documentário, dependendo da área, escolhemos o tradutor. Por exemplo, se é um programa sobre animais, vamos escolher alguém que tenha

conhecimentos sobre o tema e que tenha dado provas de que sabe. Tal e como se vier alguma tradução de tipo científica, vamos a procurar a pessoa mais capacitada na área das ciências para fazê-lo.

Normalmente, o documentário é visto assim, o que já não acontece com as séries, a não ser que tenha um género muito, muito específico, por exemplo, no caso de series como *A Guerra dos Tronos*, vamos à procura de quem goste de ciência ficção; obviamente que vou dar a uma pessoa que costuma fazer este tipo de tradução e que tenha conhecimentos de história, que saiba por exemplo, o que é Excalibur, etc. Eu já vi um filme que foi traduzido por Excra livre e ficamos assim admirados que a pessoa não saiba. Portanto tentamos, a partir do género, atribuir o filme ou a série à pessoa que, aparentemente, tenha conhecimentos para fazer a tradução.

Agora, quando é um filme, é mais difícil porque não sabemos os temas que vão ser tratados durante 90 minutos. Por isso, às vezes, no meio do filme aparece um tema que o tradutor não percebe e então aí é preciso pesquisar, consultar, nós temos mais experiência e fazemos um intercâmbio entre todos os colaboradores até encontrar as melhores soluções.”

Laura: Então pode dizer-se que é um trabalho multidisciplinar e multiprofissional?

Rosário: “Sim, é um trabalho multidisciplinar e multiprofissional porque há muito intercâmbio, mas isto não se passa nas atuais empresas *Languages Services* que são gigantescas e onde não existe essa proximidade entre as pessoas que trabalham com plataformas como Netflix, onde vão lá e escolhem os filmes que querem fazer.

Também fizemos um trabalho para a Fundação Oriente, um filme sobre Eça de Queiroz chamado *O Nosso Cônsul em Havana*, lançado o ano passado. Eu legendei a tradução ao mandarim que fez um senhor de Madrid e confesso que tive algumas dúvidas. O senhor veio cá duas vezes e foi muito interessante esse intercâmbio; lá está, o trabalhar em conjunto é para mim sempre o melhor porque num filme de autor, é muito importante a legendagem estar de acordo com o que o realizador quer e com o que sente. Neste caso, o mandarim ficou um pouco fora do meu alcance porque eu não consegui perceber, mas no caso do inglês-português, em que eu percebo as duas línguas, ou francês-português, ou espanhol-português, ou italiano, eu consigo perceber se o que está escrito nas legendas está de acordo ao que está a ser dito, e isso é muito importante.”

Laura: Então acha que no caso de cinema de autor, o facto de ter um contato, um diálogo com o realizador-produtor é benéfico para a legendagem do seu filme? E até que ponto conhecer a

sua trajetória cinematográfica, o que costuma transmitir esse diretor também influi na tradução e legendagem do filme? Por exemplo, Darren Aronofsky, diretor de *The Wrestler*, *Black Swan*, independentemente que vejamos um filme ou o outro, há uma linha, uma mensagem universal a transmitir, embora a história mude e as personagens sejam outras. Podemos dizer que é um cinema de autor porque há uma identidade por trás de cada filme, um ponto de vista, a câmara é dessa maneira, o som vai por aquele caminho que vai identificá-lo como tal. Igualmente acontece com Woody Allen, onde o sarcasmo, a comédia estão presentes em todas as suas histórias, embora sejam diferentes. Tendo isto em conta, se o processo criativo da legendagem ou da dobragem também formasse parte do processo de realização do filme, e por tanto, tivesse a oportunidade de ser feito em contato direto com o realizador, acha que o trabalho consegue ter outra qualidade tendo em conta que vai ser transmitida a mensagem às outras culturas?

Rosário: “O objetivo da legendagem e da dobragem é transmitir a mensagem para outras culturas de língua portuguesa; neste caso: Angola, Moçambique, Brasil, embora neste não se perceba o português, é um caso perdido, eles não nos entendem. Quando nós falamos depressa, eles não nos conseguem entender, o que é natural porque não nos ouvem e nós ouvimos aos brasileiros desde 1975 com o 25 de Abril. A partir daí começamos a ter novelas como *Gabriela*, *Cravo e Canela*... eu vi todas, não perdia uma, agora é que não tenho tempo porque tenho outras coisas para fazer; lembro-me de *A escrava Isaura* que era na rádio... portanto, nós ouvimos aos brasileiros há 50 anos, eles não nos ouvem e como não nos ouvem, não nos percebem e precisam de legendas para perceber os nossos programas, o que é um bocado triste.”

Laura: Então esse é um dos seus públicos? Pergunto.

Rosário: “Não, na minha experiência, eu nunca legendei programas portugueses para o português do Brasil, isso nunca fiz. Nós trabalhamos ou traduzimos para o português de Brasil programas ingleses, franceses... O que estou a dizer é que eles precisam de legendas para perceber nossos programas em português. Mas o nosso objetivo na legendagem é estar o mais próximo possível da língua original, o que já não acontece igual na dobragem que tem uma maior liberdade porque o som original não se ouve, e como não se ouve, há uma maior liberdade na tradução. Nesse caso, a tradução de segmentos, por exemplo, é totalmente alterado do original para o português por uma questão de sonoridade, ou porque os lábios têm que condizer com as palavras que estão a ser ditas, e portanto, como existem essas restrições, muitas vezes mudam-se as traduções. Quando nós recebemos textos traduzidos da dobragem para fazer legendagem, é impossível porque estão completamente alterados e muito longe do original. Por

isso acabamos por não fazê-lo, porque não dá; é como interpretar algo que já está mal feito. Nós temos de estar o mais próximo do texto original e a dobragem não, muitas vezes foge disto por uma questão de conveniência e na legendagem devemos estar perto do que é dito. Ou seja, quando fazemos legendagem, imaginemos que a frase ou discurso ocupa três legendas, acontece que podemos ter a tendência ao traduzir de pôr o que é dito na primeira no fim; acontece, isto não está mal, mas o espectador vai estranhar. Por exemplo, vai ouvir o nome da pessoa ou alguma outra coisa fácil de identificar, e não o vê escrito, quer dizer, está na segunda legenda e não na primeira. A pessoa fica baralhada, daí a necessidade de não fazer grandes alterações na composição da frase e manter, mais ou menos, por cada legenda, aquilo que é dito no original. Não fugir muito, apesar de ser três legendas continuadas, as quais têm que coincidir, mais ou menos, com o que é dito na língua original. Na dobragem, nada disso existe.”

Laura: Fiquei com uma dúvida sobre como funciona este processo a partir do facto de não ouvir o original, ao fazer a dobragem, ou seja, como funciona a tradução na dobragem, onde não se ouve o original, e o trabalho com os atores?

Rosário: “Na dobragem, existe um tradutor que traduz o guião original para dobragem, e o ator, que vai para o estúdio com esse guião, onde o texto está distribuído por falas. Portanto, o ator vai fazer sozinho todas as suas falas do filme, logo vai outro, que faz as suas, e assim sucessivamente até que depois o responsável do som faz as misturas. Por vezes, os atores que trabalham num filme, nem se cruzam porque vão dias diferentes ao estúdio. Portanto, isso tudo depois é montado e até pode haver necessidade de refazer algumas falas, embora normalmente não é preciso. A tradução na dobragem, às vezes, é alterada no ato de gravação, dependendo das necessidades da própria montagem; por isso é um processo criativo, onde há certa liberdade, cujo resultado deveria ser revisto pelo realizador antes de chegar ao público porque podem haver mudanças que podem desvirtuar a sua intenção, especialmente porque todos são criativos, incluindo os atores, que podem aportar a sua subjetividade. O ideal seria que na temporalização ou distribuição destas tarefas houvesse espaço para o intercâmbio com o realizador antes e depois da mistura ou pós-produção de som. Num filme, quando estamos a fazer parte desse processo criativo, temos contato com o montador audiovisual, mas numa série é impossível porque a velocidade com que se montam os episódios é tal que não dá para ter esse intercâmbio. Quando há um filme para publicidade ou um documentário, em que temos proximidade com a equipa de pós-produção, especificamente com quem faz o som, conseguimos que o nosso *designer* de sons trabalhe em conjunto com o realizador, inclusive quando acaba o seu trabalho, este vai revisar ou ajustar detalhes que respondem aos seus interesses. Aliás, há dois anos

recebemos um prêmio pela pós-produção de som da série *Herdeiros de Saramago* que foi feita em conjunto com a realizadora Graça Castanheira, que trabalha por sua vez com Pedro Freitas, responsável pelo som e portanto, tudo é em coordenação e criação dela. Então isso mostra que uma coisa que é preciso salvaguardar é o tempo: não se pode dedicar muito tempo só para a edição de imagem e esquecer-se que depois vem a pós-produção de som e já não há tempo porque senão o técnico tem que fazer noitadas e noitadas e trabalhar quase 24 horas seguidas porque o prazo de entrega é muito curto, sempre, sempre é assim porque para a legendagem e pós-produção de áudio, já ninguém pensa neles.”

Laura: Se a Rosário tem essa opinião, imagine nós. Nas filmagens cometem-se erros e sempre se diz, não se preocupem, isso arranja-se em pós-produção, ou, logo o montador apaga. Muitas vezes quando vemos os atores receber prêmios pela sua interpretação, não nos lembramos do trabalho do montador, quem dá o melhor tempo de atuação deste e não necessariamente corresponde com o seu melhor tempo de interpretação na filmagem. O montador é quem lhe dá esse tempo, esteja ou não. É engraçado pensar nisto porque quando se premia o trabalho do ator deveriam premiar também ao montador porque foi quem deu esse tempo ao ator. Isto tudo prova que é um trabalho conjunto e salvaguardar esse conceito é muito importante para a própria saúde do filme, saber que é uma equipa multidisciplinar, onde participam muitos profissionais e artistas pois é um ato de criação, desde a concepção da ideia original, a realização, a pós-produção, a tradução e legendagem ou a dobragem, até a projeção do filme.

Rosário: “Eu considero que a legendagem bem feita é um arte, sempre disse isso, aliás escrevi um artigo há muitos anos a dizer logo isso: o ato da legendagem tem que ser visto como uma arte porque nem toda a gente tem queda para o fazer, nem toda a gente consegue, é preciso muita prática, ter uma grande cultura geral, é preciso muita pesquisa, muita paciência, ficar a andar para atrás e para frente com o filme, até a legenda ficar no sitio certo, tudo isso é muito importante.

Frederico Custódio é o realizador do documentário do palhaço: *Ramelho de Amor (Brin d'Amour)*. Este é um exemplo de filme onde trabalhamos a legendagem em conjunto com o realizador e de acordo com o tipo de português que ele queria, o que eu acho fundamental se queremos um trabalho perfeito. Claro, isto não pode ser para todos porque obviamente, então não tivéssemos tempo para mais nada; eu perdi, ou melhor, dediquei horas e horas a este projeto, investi e ganhei em conhecimento. Há pessoas que são muito focadas no dinheiro, mas eu sou

o contrário, quando uma coisa me dá gozo, está bem feito e quero que fique bonito, tal e como está no original, eu ajudo, colaboro, invisto.”

Laura: Isso é excelente. Então, para terminar, qual é o perfil profissional de quem trabalha nesta empresa: linguistas-tradutores, artistas, montadores audiovisuais, programadores-informáticos?

Rosário: “Nós trabalhamos fundamentalmente com tradutores, pessoas que vêm da área da tradução que aprendem a legendar, quer dizer, aprendem a ser *legendadores*. Na realidade, eu trabalho com pessoas que fazem formação comigo; ao longo dos anos, fui dando formação e depois vou buscar pessoas que vão trabalhando comigo, não quer dizer que venham todas, muitas vão trabalhar para outros sítios ou trabalham também para outros. Mas duma maneira geral, todos meus colaboradores foram formados comigo ou recebem formação com os formadores que estão a seguir esse legado. Esses tradutores-legendadores, investiram em cultura geral, em *softwares* profissionais, porque nem todos querem investir nesses programas, podem ser muito bons profissionais mas o problema é que há muitos que continuam a trabalhar com *softwares* gratuitos e isso acabou por os diferenciar porque nós para fazer revisão, nos anos mais recentes, somos obrigados ao nível técnico a ser muito exigentes e os *softwares* gratuitos não permitem fazer esse tipo de legendagem tão perfeita e tão tecnicamente exigente. O que acontece é que esses acabaram por ficar um bocadinho de lado, são bons tradutores mas como não quiseram investir, eu tive pena sinceramente, mas tive de dispensar entre aspas porque realmente não acompanharam os tempos nem o rigor técnico exigido pelas plataformas de tradução e legendagem ou de *streaming* atuais. E portanto, como não puderam acompanhar essa evolução, por circunstâncias variadas, acabaram por ficar um bocadinho para atrás.”

Laura: Então, acha que ter uma experiência cinematográfica, o compreender como é a linguagem audiovisual ajuda aos profissionais que colaboram com vocês?

Rosário: “Sim, claro que sim, eu acho que sim, ajuda muito, dado que não estão aqui, trabalham remotamente desde as suas casas, eu penso que essa cultura, essa noção é adquirida individualmente porque trabalham muito tempo com filmes e porque vão pesquisando e vendo como deve ser. Por outro lado, sempre nos têm aqui a fazer relatórios e sugerir de como fica melhor, quer dizer, estamos cá na retaguarda para ajudar no que podemos e há um intercâmbio técnico e cultural que enriquece o trabalho.

Enquanto à montagem ou edição é feita a pós-produção no nosso setor de áudio e portanto, todo o som é editado, obviamente, montado e misturado e se precisar de saber, já isso não é comigo.

O Pedro Freitas poderia dedicar uma hora para explicar-lhe qualquer dúvida. Se quer preparar algo em relação à parte de pós-produção de som, ele trabalha com a Graça Castanheira e outros realizadores e pode dar alguma noção, embora sem qualquer compromisso da minha parte. Eles fizeram juntos muitos trabalhos, como *A pedra não espera*, outro filme da Graça em que o áudio foi feito por nós.”

Laura: Fiquei com uma curiosidade, então trabalham também com plataformas de *streaming* como a Netflix, HBO...

Rosário: “Sim, trabalhamos com umas diretamente, com outras através de *Languages Service*, aquelas empresas gigantes ou mundiais, trabalhamos com a Netflix e com outras diretamente.”

2. Entrevista a Sara David Lopes, diretora, curadora e chefe da equipa de tradução e legendagem do festival internacional de cinema *Olhares do Mediterrâneo - Women's Film Festival*

Local: A residência do entrevistado.

Data: 6/12/2021

Sara: “Porque comecei muito cedo, eu tenho uma experiência que duvido que alguém no país tenha a nível de amplitude, de formatos diferentes de trabalho e de funcionamento de coisas. Há muita gente que tem mais experiência numa área ou noutra, que trabalhou duma maneira ou doutra, são pessoas mais velhas que ainda trabalharam na televisão com o harmônio. Depois trabalhei na televisão e no cinema, no vídeo, e em várias televisões, e como ainda sou nova e versátil nesse aspeto, trabalho em plataformas, portanto há toda uma forma de procedimentos diferentes de trabalhar que apanhei, que não acredito que haja muita gente que tenha.

Eu sei quem são essas pessoas que estiveram a trabalhar no cinema e até começaram antes de mim, portanto têm uma experiência mais antiga que a minha, mas não estão nem chegaram ao ponto em que estou agora; não têm este arco de formas diferentes de trabalhar, de procedimentos diferentes, porque é assim: a legenda, fazê-la, é sempre a mesma coisa; não o é, mas vamos admitir que sim, pegas aqui, traduzes e pões; mas o formato, a forma, o programa que utilizas, toda essa linguagem que tem a ver, se é cinema, se é vídeo, se é daqui ou acolá, tudo isso é sempre diferente. E por isso, eu acho que nesse aspeto, realmente tenho esse arco muito completo que eu duvido muito que aqui em Portugal haja alguém tenha”.

Laura: E como chegou a esta área? Afinal disse que estudou licenciatura em Antropologia.

Sara: “Sim, porque sempre gostei muito de tradução, de línguas, desde miúda. Gostei muito, mas gosto de línguas duma forma um bocado orgânica. E por isso, pensei ‘que curso me interessa’, e depois ‘quero estudar uma coisa que dê dinheiro, mas ok, quero estudar uma coisa que me apaixone e logo vejo como ganho dinheiro’. E por isso é que fui para Antropologia, porque na altura então aí é que não se ganhava mesmo dinheiro com nada; fui estudar Antropologia porque gostei; mas como gostava da tradução quando tinha quinze anos, o meu pai tinha uma amiga numa editora e arranjou-me uns livrinhos do *Snoopy* para traduzir. E eu fiquei muito contente. Depois traduzi mais um livro, e quando tinha para aí uns dezanove anos, a minha mãe vivia na Holanda nessa altura, ela era jornalista, tinha um programa de rádio para

os portugueses, num grande grupo de rádio lá, não sei se ainda existe, e havia um projeto que era *Europa TV*; a ideia era fazer uma televisão para a Europa toda. No fundo, uma *Netflix*. Eles queriam pegar num filme, tinham um canal, e depois tinham as legendas em várias línguas para o mesmo filme. Claro, isto era quando tinha dezanove anos e agora tenho cinquenta e seis. Foi mesmo há muito tempo”.

Laura: Ainda não havia *streaming*.

Sara: “E em Portugal não havia sequer a SIC, nem a TVI, apenas haviam dois canais, com horários limitados. Se chegavas às onze e meia da noite, ou assim, já não haviam mais transmissões. E então, a minha mãe, sabendo que eu gostava de tradução, houve a oportunidade de trabalhar nesse projeto. À distância, estava aqui ou estava lá. E consegui traduzir umas coisas, uns documentários sobre a vida selvagem ou não sei o quê...portanto aquilo depois cada país tinha uma pessoa, para liderar o projeto que estava sediado na Holanda, daqui era a RTP, era o único sitio onde se fazia legendas em Portugal, para o cinema. O cinema era um bastião completamente inalcançável, haviam dois ou três tradutores que faziam os filmes todos. Era muito pequenino e também haviam poucos filmes na época.

Então essa senhora saiu da RTP para liderar aquilo, e voltou para Portugal, numa altura em que a RTP alargou a emissão e precisavam de mais conteúdos, pelo que tinham aberto uma espécie de concurso para aumentar os tradutores. Eu não entrei pelo concurso, e ela disse-me: vamos formar um grupo de tradutores, entre dez ou doze, se quiser, vá lá ter comigo e pode fazer parte. E assim foi, comecei a trabalhar na RTP como *freelancer*. Formação não posso dizer que tivemos, ensinaram-nos mais ou menos, pronto, aquilo depois era ‘meia bola e força’”.

Laura: Naquela época era só tradução ou também fazia as legendas?

Sara: “Também fazia a legendagem”.

Laura: Tradução para quais línguas?

Sara: “Na altura, quase só haviam coisas em inglês. Portanto, eu traduzia do inglês. E traduzi muita coisa. Eu às vezes encontro pessoas que têm cinquenta, e que dizem: ‘Tu é que és a Sara David Lopes? Eu julgava que eras velha porque eu vejo desenhos animados feitos por ti desde que nasci!’ Mas, eu tinha dezoito, dezanove, bastava que eles tivessem doze ou treze, e vissem desenhos animados”.

Laura: Mas eram os desenhos animados com legendas, não eram dobrados?

Sara: “Não, eram desenhos animados com as legendas. A dobragem era muito cara, agora é que se faz mais dobragem. Na altura tínhamos a dobragem brasileira, ou quase não havia porque não havia meios para dobrar”.

Laura: E continua a ser, e mais caro inclusive.

Sara: “E então foi assim que comecei, havia um grupo, pilha de coisas para traduzir, ela distribuía. A gente organizava-se, ia legendar lá; traduzia em casa, mas legendava lá porque era um equipamento que era impossível ter em casa. Os filmes ainda eram em moviola. Portanto, começámos ainda com a película, com os rolos, depois passaram para as cassetes *Zoomaticks* que não é exatamente a mesma coisa que *Betacam*. Portanto, tínhamos um armário onde púnhamos o material, os guiões em papel, depois íamos lá, a máquina de *Zoomatick* estava ligada à televisão, víamos o filme. A certa altura chegámos a ter *VHS*, que podíamos trazer para casa e poupar tempo da deslocação. Mais tarde, sai a RTP, há uns dez anos ou doze, imagino que entretanto, se calhar, ainda apanhei a parte em que começaram a mandar filmes digitalmente. Entretanto, comecei a trabalhar para a TVI, entrei no grupo das pessoas iniciais porque não havendo nada, vai-se buscar onde há. E onde havia, era na RTP, portanto, quem estava a começar a TVI foi buscar tradutores da RTP. Eu entrei na TVI, na SIC não, porque só trabalhava com empresas. Então tive alguns colegas que formaram empresas para ter os contratos da SIC, onde só trabalhei por interposta.

Entretanto, comecei no cinema, porque um amigo que era produtor e um dos sócios duma empresa de distribuição gigante de cinema independente que se lançou em Portugal, começou a fazer coisas cá, e eu traduzi o primeiro filme deles porque já trabalhava na área. Depois em relação ao cinema, portanto, entrei nesse mundo numa fase que era impossível entrar. Eu consegui porque era uma empresa nova, e porque ele era meu amigo. Depois aos bocadinhos comecei a trabalhar para outras distribuidoras já mais conceituadas. Começou a haver mais filmes, os velhotes também começaram a ser velhotes demais, pouco flexíveis, pouco adaptados às novas formas de funcionar, e a minha estratégia para trabalhar foi sempre responder que sim. Quando telefonam a perguntar se posso, eu digo sempre que sim, e depois é que pergunto para quando é que é, para quando é que precisas. E portanto sempre consegui, acho que essa disponibilidade e essa flexibilidade foi o que me conseguiu também manter-me sempre um bocado na crista da onda a esse nível. Depois entretanto, começou a Internet; a nível tecnológico, isto tem um arco que nunca mais acaba. Porque no cinema ainda trabalhei com lápis, a marcar as legendas na película”.

Laura: A professora Fátima Chinita também esteve nessa época.

Sara: “Sim, eu conheci a Fátima nessa altura. Não havia ligação da moviola ao computador. O que nós fazíamos era que víamos o filme, traduzíamos, aquilo ia lá para as datilógrafas, tinha que pôr o número da legenda, ia às datilógrafas, elas escreviam nesse programa ou sistema qualquer de tipografia que não tinha acesso, depois elas com uma régua mediam a legenda, fisicamente, estás a ver? Mediam-na e marcavam a entrada e, aliás, eu marcava a entrada com o lápis e elas marcavam a saída.

Se eu queria marcar uma saída em particular, imagina, porque acabava o plano, havia um corte, eu punha ali o risco para dizer que não queria que a legenda passasse para lá do risco e depois ia lá, isto tudo levava imenso tempo, elas depois diziam: ‘esta legenda tem que ser mais curta’; porque com a medição não cabia, tinha que ter menos não sei quantos caracteres, depois eu dizia ‘então olha, escreve assim’. E depois introduziam erros, erros que eu não fazia, porque copiavam, portanto, depois aos bocadinhos aquilo começou a ser mais integrado, e haver uma ligação entre o suporte da imagem e o computador, com uma tecla que eu carregava e a legenda entra, portanto a partir daí, as coisas também foram andando.

Alguns serviços deixaram de ser necessários, essas datilógrafas deixaram de fazer sentido, agora estamos com tudo completamente digital; o processo agora é muito mais desinteressante. O trabalho é diferente, tens várias etapas, estás a ver o filme, estás a apreender, estás a traduzir e a rever o filme, a gente vive com um filme durante, sei lá, dois dias, e o espectador vê numa hora e meia, mas uma pessoa durante algum tempo anda ali com o filme, estás a traduzir, noutra suporte, depois vai-se legendar noutra suporte, e agora é tudo no mesmo suporte. Agora é tudo no computador. É só teclas e ecrã, mais nada. É uma seca”.

Laura: Nesse sentido, penso que sim, mas e o processo criativo da legendagem?

Sara: “Claro, esse processo, entretanto, as ferramentas foram desenvolvidas para ajudar às pessoas a legendar numa forma mais adequada talvez, ao que é preciso, e ganha-se dum lado, e perde-se do outro. Mas se fosse hoje, eu nunca tinha conhecido a Fátima, porque nós encontrávamo-nos no laboratório; essa parte de ir ao laboratório e fazer algumas coisas ou ir à RTP legendar, depois só tínhamos dois ou três legendadores, tinha que se marcar numa folha, marcava-se o tempo que precisava... Depois ia lá não sei que, tipo, estava quase a acabar, faltavam dez minutos, vinha o próximo a dizer ‘olha, desculpa...’, ‘dá-me dez minutos só para acabar!’, ‘não, não, pode ser ou sim poder ser...’”.

Laura: É como o trabalho de *Script*, por exemplo, que para tema filmagem, estresso-me muito estar nas filmagens e *take one, take two...* Mas, curiosamente, é contraditório, gosto muito do trabalho de *script*, ou seja, estar na filmagem mas com esse objetivo de ver a continuidade, marcar... Isso eu gostava tanto por isso que estava a dizer, pela adrenalina, porque a montagem tem um pouco isto, a montagem é tecla, corta, pega... Tudo no computador e antes era... E o *script* é o que mais ou menos se relaciona, mas continua a ser com essa adrenalina, é uma área que também gosto realmente.

Sara: “E eu também trabalho muito com produtoras portuguesas que querem fazer as legendas em francês, espanhol, italiano, alemão, ou o que for, para pôr em festivais. Basicamente para os portugueses porem em festivais, ou agora já há portugueses em plataformas. Também já há filmes portugueses e séries portuguesas em plataformas. Eu também tenho essa parte, e curiosamente, nos filmes portugueses, é onde há interação, aquilo que estavas a falar há bocado, uma pessoa se desenvolver na produção dum filme, é onde isso é possível. Porque como é óbvio, não consigo ter esse envolvimento com filmes estrangeiros, quer dizer, tenho um envolvimento com a pessoa que me dá o trabalho, que pode haver mais ligação, ou menos, e pode ser um trabalho mais de equipa ou mais ‘toma lá o filme, dá cá o filme’, ou pode haver mais interação. Agora, nos portugueses é que há isso. Estou a trabalhar agora no filme do João Canijo, que é um realizador português muito conceituado”.

Laura: Ainda estou a conhecer muitos nomes daqui.

Sara: “Pronto, mas o filme do João Canijo que é português, estive a fazer para trabalhar as legendas em inglês e agora estou a trabalhar nas legendas em francês e aquilo anda muito para cá e para lá. É mais mal pago porque eu gasto muito mais tempo a fazer a coisa do que com o outro que é ‘dá cá o filme, toma lá o filme’. Mas eu gosto mais, porque podemos conversar sobre aquilo, embora não haja muita conversa direta entre mim e ele, há uma interação porque envio as legendas, ele manda comentários, anda um bocadinho assim. Às vezes há realizadores que estão mais desligados dessa parte e confiam que vou fazer bem e portanto, também não se metem. Há outros que querem estar mais acima da coisa... Essa parte tem piada, ou seja, é mais mal pago, mas eu gosto mais porque pelo menos dá um pouco mais de pica, do que ser só mais um título traduzido”.

Laura: É uma das questões que estou precisamente a investigar. O facto de que trata-se de partilhar o conteúdo em diferentes línguas para que chegue à maior quantidade de pessoas, é basicamente esse o *goal*, ou seja, essa é a meta e não há essa relação com o diretor. Ou seja, eu

compreendo que falar com o diretor Aronofsky, seria impossível... Mas por outro lado, quando somos do cinema, sabemos como é a produção, como é a linguagem, vemos que há erros e questões que podiam ter-se melhorado se tivesse tido em conta esta área desde o início.

Sara: “Olha, essa é uma questão que me debato com muita frequência, porque com algumas produtoras portuguesas com que trabalho, com que tenho mais relação, às vezes falo nisso. E quando estou a legendar, dou por isso numa maneira muito chata, para pôr as legendas e cortares no plano, para não deixar as legendas escorregar quatro fotogramas para o plano a seguir...”

Laura: Pode ter sido essa a intenção...

Sara: “Não, mas aquilo é não pensar na legendagem. É o que tu estás a dizer, eles não pensam na legendagem”.

Laura: Não, eu estava-me a referir, por exemplo, numa cena que a legenda deveria continuar, embora houvesse um corte, mas a legenda deveria continuar porque o sentido vai com ele, ou porque precisa continuar...a professora Fátima tinha-me dito, os britânicos são...

Sara: “Horríveis. Aquilo uma pessoa está a ler as legendas, aquilo está em soluços”.

Laura: É terrível porque se há um corte a outra cena, mesmo que a personagem continue a falar, a legenda já não pode estar no outro plano.

Sara: “Depende dos sítios, mas há empresas que têm essa coisa. Mas às vezes é mesmo três ou quatro fotogramas, que o som escorrega. Portanto, aí não acredito que haja uma intenção, é mesmo não pensarem nisso. O som acompanha e eu acho que isso um filme devia, concordo contigo, que uma pessoa que está a fazer um filme devia pensar que o filme vai ser legendado e ter em consideração certas coisas, nomeadamente, essa. Uma vez num intercâmbio com um realizador português muito conceituado havia um grande plano numa personagem a dar um berro (gritar) a dizer o nome numa pessoa. E eu tinha que pôr a legenda quando ele estava a gritar e ele não queria que eu sujasse o fotograma com a minha legenda. Eu disse: ‘eh, pá, mas o que queres que eu faça? Posso não pôr nada, mas se ele dá um grito e as pessoas não percebem o que é que está a dizer...’”

Laura: Não, é que há uma parte, que ainda não decidi ou ainda estou na investigação, mas vou falar disso também. Há muitas pessoas que têm problemas, são surdas, e não ouvem. Então a legenda ajuda a essas pessoas a perceber o que está a acontecer.

Sara: “A legenda é um mal necessário, desvia a atenção do espectador da imagem. A nível de imagem pura, desvia. Só que por isso eu acho que a legenda deve ser feita, deve ser a mais perfeita possível, para que isso a pessoa nem tenha essa noção, como tu dizes. A pessoa está a ler a legenda, para mim uma legenda bem-feita, é uma legenda que tu nem percebeste que leste. Não é uma legenda que fica com uma coisa para trás, ou uma palavra que ficas assim tipo...E que há um soluço, tipo...Ah quê? Já perdi as três legendas a seguir”.

Laura: Ou foi muito rápida e não conseguiste ler.

Sara: “Portanto, uma pessoa tem que conseguir ler aquilo numa forma integrada e quase os olhos estão a olhar para aquilo mas não estão bem a ver, estão a ler ali em baixo assim sem dar por isso. Eu acho que isso é inevitável porque a alternativa a isso a nível de imagem é a dobragem. E a dobragem desvirtua a voz. Porque não é um ator, o trabalho de voz é importante. Portanto, não é que uma pessoa que possa dizer ‘não faz mal, a gente arranja outro ator para dizer em espanhol ou para dizer em chinês’. Eh, pá, não é a mesma coisa”.

Laura: A mim aconteceu-me com um filme de desenhos animados que tive de fazer a tradução de outra tradução, é ainda pior. Era um desenho animado que já vinha dobrado ao português do Brasil. Aquilo já era uma interpretação, uma tradução do original.

Sara: “Sim, eu trabalho muito assim com línguas. Às vezes tem que ser com línguas que a gente não percebe mesmo. Quando eu traduzo uma série norueguesa, tenho que usar o inglês, eu traduzo do inglês. É uma tradução numa interpretação. Por quê? Porque não há tradutores noruegueses que traduzam para português. Até pode haver se calhar de literários, pessoas que sabem a língua. Agora fazer legendas não é assim, portanto, isto acaba por ser um mal necessário, a pessoa tenta que fique o melhor possível”.

Laura: Mas afinal estamos a falar disto, e por isso o tema ‘a legendagem como um ato de criação’ porque realmente é um ato de criação.

Sara: “É e até acho que deveríamos ter direitos de autor sobre as legendas”.

Laura: Essa precisamente é outra questão que devo ter em conta.

Sara: “Já nem digo para receber direitos de autor, nas Finanças devíamos estar coletados porque a propriedade intelectual só é coletada em 50%. Se fores artista, só pagas impostos sobre 50% do valor. E se fores autor dum livro também só pagas impostos sobre o 50%. E nas traduções a gente paga impostos sobre o 100% do valor”.

Laura: Incrível.

Sara: “Pois, mas é assim que as coisas estão configuradas; não é considerado um ato criativo, e em Portugal não há...”

Laura: É compreensível, mas pronto, também acontece isto, como são poucos, a carga de trabalho é para esses poucos e às vezes tanta pressão e tanto trabalho, em parte a produtividade aí curta-se um bocado.

Sara: “Às vezes há muito isso, mas também somos todos *freelancers*, não há tradutores contratados em Portugal. Somos todos *freelancers*”.

Laura: Já vamos falar do *Olhares*.

Sara: “Não, mas no *Olhares*, eu sou diretora, e depois contrato-me como responsável da tradução, mas eu sou diretora do festival todo”.

Laura: Aí tem muito trabalho, não é?

Sara: “Sim, de produção, mas eu trabalho com um rapaz que é técnico e faz parte da *Festa do Cinema Italiano*, que é um festival. Também tenho essa parte dos festivais, agora o filme que tenho que entregar em breve é um filme para a plataforma *Filmin* que vão ter um festival *online*: o *Atlântida*, já fiz o ano passado e para este ano, temos alguns filmes, e distribuo, faço um trabalho... Também não ganho nada com a distribuição, mas dá-me gozo”.

Laura: Pela sua experiência, qual é a diferença entre esse trabalhar diretamente com produtoras e fazer como serviço, quer dizer, além de que uma coisa lhe dá mais gozo, do ponto de vista técnico, qual é a diferença?

Sara: “Não há uma grande diferença tirando essa parte duma interação mais direta, por exemplo, este cliente, o João Canijo, fez uma coisa que raramente me pedem que é mandar-me o filme, uma lista de diálogos para eu partir, dividir a lista toda em legendas, *tac, tac, tac*, para depois mandarem traduzir. Isso não me acontece muitas vezes porque costumam dar-me o inglês já partido”.

Laura: E não é a Sara quem faz a tradução para o inglês neste caso?

Sara: “Eu não traduzo para o inglês. Quando era mais nova traduzia porque achava que sabia imenso e quanto mais sei, mais sei que não sei, portanto, já não traduzo para o inglês. O que eu faço com as pessoas que me pedem, que eu estava a dizer que trabalho para esse mercado

internacional com os filmes portugueses, eu peço sempre a uma pessoa da língua que traduza e depois eu transformo esse texto em legendas. Parto como entendo e se a legenda está muito grande ou se não é bem aquilo, porque eu também percebo espanhol, italiano, francês, alemão não tanto, também estudei seis anos de alemão, mas já lá vão, porque entretanto aprendi holandês e este comeu o meu alemão, mas pronto, eu aí o que faço é isso. Se eu te der um filme espanhol para traduzires para o espanhol, vou dizer: ‘não, tu não percebeste aqui esta frase, não é isto o que eles estão a dizer, é aquilo’, então a pessoa depois corrige e volta para mim”.

Laura: Aí nesse procedimento há uma maior lealdade ou conservação da mensagem original, porque estamos a ir à origem, não é uma tradução de outra tradução.

Sara: “Não, portanto quando tenho coisas portuguesas para traduzir ao inglês, francês, espanhol, trabalho com um grupo de tradutores originários da língua, faço essa ponte e apresento a legendagem em inglês, mas este cliente faz ao contrário, arranja alguém, quer que eu parta primeiro aquilo em legendas, manda traduzir, depois eu tenho que localizar as legendas no filme com a entrada e a saída já feitas, aí verifico que esticaram-se, está muito grande ou muito pequena, falta não sei o quê... Digo-lhes: ‘olha, esta frase está muito grande’. Se eu consigo, uma coisa simples que eu consigo resolver de inglês, acho que não preciso validar, eu mudo a frase, tiro uma palavra, no tempo composto, no tempo simples, não tenho problemas. Se é uma coisa que acho que pode estar errada, a tradução é daquela pessoa, não é a minha, não é? Se acho que é uma coisa que é melhor ser a pessoa a fazer, mando para trás e digo: ‘olha, estas frases têm que ser mais curtas’”.

Laura: Este é um trabalho em equipa, multidisciplinar.

Sara: “Sim, mas eu faço isso realmente com os audiovisuais portugueses que vão para o estrangeiro, portanto, de resto a nível técnico é a mesma coisa, ponho o filme a correr e marco entrada e marco saída, seja em inglês, seja em francês, não interessa na língua em que a legenda está, portanto, ouço numa língua e ponho a legenda em outra. Para responder à pergunta, não há muita diferença, há não ser a pica desse trabalho em equipa que quebra um bocado a monotonia das legendas porque é sempre igual”.

Laura: E no fim a qualidade é a mesma?

Sara: “A qualidade é igual, de uma maneira ou de outra, a forma de chegar a elas é que é diferente; mas na verdade, não sou eu quem estou a traduzir para aquela língua, estou a pôr a outra pessoa a traduzir e estou a legendar o trabalho de outra pessoa”.

Laura: É um trabalho criativo e multidisciplinar porque há um diálogo constante.

Sara: “Mas por exemplo, a língua portuguesa tem muitas ‘nuancesinhas’ que às vezes não se apanha, se eu disser: ‘Eu quero lá ir contigo ao cinema’, as pessoas que não sabem, esse ‘lá’ as desorientam, pensam que o ‘lá’ é ‘ali’, procuram e não conseguem perceber o que significa. ‘Eu quero lá’ é ‘Eu não quero ir contigo ao cinema’. Aquele ‘lá’ introduz uma negativa que não está em lado nenhum, portanto, as pessoas que traduzem para o inglês, neste género de coisas, derrapam sempre, não percebem. Eu apanho isso e digo: ‘olha, não, estão a dizer exatamente ao contrário’; por isso eu gosto de dar o exemplo do ‘lá’ porque é uma palavrinha de duas letras que muda o sentido completamente”.

Laura: É como em inglês o *it's supposed to* e é traduzido como ‘é suposto’.

Sara: “Mas isso e muitas outras coisas que são resultado de que há muita gente a trabalhar mal agora, porque também há muito conteúdo a ser produzido e considerando que não há tradutores bons para fazer tudo o que é preciso traduzir hoje para o português, para não falar que aquilo é mega mal pago. Claro que eles só apanham pessoas que estejam dispostas a qualquer coisa e estou a falar da televisão basicamente, o cinema é uma coisa à parte, que é o que te interessa. Há um cuidado na produção geral do cinema que não há na televisão e quem diz na televisão, nas plataformas todas que há agora, no formato televisivo”.

Laura: Estamos a falar na Netflix, HBO...

Sara: “Sim, nisso tudo que está nesse formato é diferente. No cinema, propriamente dito, há um cuidado muito particular que depois, inexplicavelmente morre quando o filme sai da sala. Ou seja, eu explico, o filme é traduzido para o cinema, para a sala, 24 *frames* por segundo, ecrã gigantesco com as legendinhas cá em baixo. A nossa perceção daquela legenda numa sala de cinema não tem nada a ver com a perceção da mesma legenda aqui, porque a nível de proporção não é igual. A legenda neste caso está de 1 para 20 a nível de tamanho e na televisão está, sei lá, 7 para 10, porque se a legenda a nível de proporção fosse proporcionalmente igual que a do cinema, seriam gigantescas. E portanto, há essa parte e depois a forma de como o nosso olhar apreende a legenda a uma distância muito maior porque conseguimos vê-la toda e em casa, pegamos na legenda e lêmos assim de esquerda à direita, perdemos tempo neste movimento.

Agora, por exemplo, a *Netflix* embirrou porque os americanos não traduzem, papam tudo em inglês, não valorizam a legenda; como não sabem legendar, criaram parâmetros técnicos para legendar que têm aquelas gracinhas de corte no plano, com uma data de indicadores cromáticos

nos programas, aquilo é uma seca, mas obrigam a ser cumpridos por toda a gente. A *Netflix* tem uma regra, se a legenda cabe toda numa linha, tem que ir tudo numa linha e quando estás a ler a legenda, especialmente estas que o teu olho tem que fazer um movimento de esquerda à direita; há estudos que provam que a legenda feita em pirâmide é apreendida mais depressa, são microssegundos, mas todo o tempo que tiras da leitura é bom.

Idealmente é assim, mas se for ao contrário, está estudado que a maneira como partes a legenda na linha de cima e de baixo para distribuir o texto, se for harmoniosa porque quebra nas vírgulas, se divide bem, beneficia; essas coisas estão mais que estudadas e revistas. Todo o tempo que estás a dedicar à legenda em micronésias de segundos que podes poupar, deverias poupar porque é tempo que tem o espectador para ver a imagem. Portanto, esta coisa de nos obrigar a pôr a legenda toda em baixo, não suja a imagem, mas o espectador perde mais tempo em ler a legenda assim”.

Laura: E perde o que está acontecer no quadro.

Sara: “Até porque quando estás a ler a linha de cima, já estás a ler a linha de baixo. O tempo que perdes em ler a linha de baixo não é o mesmo do tempo da que está cima. É verdade, tu olhas para a legenda e apreendes aquilo, como uma criança olha para a palavra *Coca-Cola* sem saber ler e lê *Coca-Cola*. Portanto, o nosso olhar apreende as palavras aglutinando-as por sílabas sem precisar de letrear como as crianças: ‘Pa-pe-la-ria’. Olhas para aquilo e lês logo ‘Papelaria’. Por isso é que se há palavras muito esquisitas ou palavras com erros, ali há um fluxo pequenino que o nosso cérebro perde”.

Laura: Tentando decodificar e entretanto a imagem passou.

Sara: “Exatamente. Entretanto ao nível micro, e estamos a falar da importância destes micro segundos neste caso que são importantes, há esse problema. Isto só para dizer que então, no cinema, eles põem imensa energia, imenso cuidado nos filmes que vão para as salas, mas depois vendem os filmes para todos os outros suportes sem nos pagar: televisão institucional, *Netflix*, vídeos...”.

Laura: E não acontece com as legendas que foram para sala, senão com novas feitas para essas plataformas?

Sara: “Não, depende de muita coisa, mas duma maneira geral, o que eles fazem para poupar dinheiro, pegam nas legendas do cinema, têm um programa que converte os tempos de entrada e saída de 24 para 25 porque na televisão são 25 *frames* por segundo, parece que não tem

diferença, mas num filme grande com 100 minutos poupas 5 minutos e tal, ficando em 93 ou 95 minutos para a televisão; esses 7 minutos estão em algum lado e a nível de legenda também”.

Laura: Então têm que acertá-los outra vez.

Sara: “Mas eles têm um programa que carregam numa tecla e converte, só que é assim, eu desenhei aquela legenda, construí-a para ser lida com ‘x’ tempo e aquilo que no cinema, eu pergunto: ‘Como te chamas?’ Outra legenda: ‘Chamo-me Sara’, isto para o cinema está ótimo; na televisão, fica melhor se ponho um risquinho de diálogo e isso é uma coisa que quando estou a fazer uma adaptação da minha tradução do cinema para televisão ou vídeo, para 25 *frames*, tenho o cuidado de fazer esses ajustes. Uma coisa que eu disse em três legendas no cinema, acabo por ter que dizer em duas e não é só encaixar à força aquilo; às vezes implica reestruturar a frase toda para ela cair em duas legendas. E isto é um trabalho de adaptação que não é feito. Eles agora não fazem nada disso.

Portanto, há que dizer que no cinema, pode ir até os 43 caracteres, até 44, porque o ecrã é gigante, dá para pôr muitos caracteres, mas depois na televisão não tem 43 caracteres por linha, então o que acontece? Montes de frases ficam cortadas, e de uma maneira à bruta, corta num sítio qualquer, passa e obriga às legendas com o texto que lá está porque não mexe no texto, essa parte continua. O automatismo não se aplica ao ajuste do conteúdo da legenda, só se aplica à métrica, portanto, aquilo depois passa para os conteúdos que perduram porque a versão para o cinema está na sala uma semana, um mês e logo desaparece”.

Laura: E o que mais se consome hoje é a versão para televisão ou para outros suportes.

Sara: “Exatamente, nessa passagem deviam pôr imenso cuidado e não põem”.

Laura: Como se chama o programa que adapta?

Sara: “É um conversor, há imensos, é como gravar um ficheiro em Word e logo levas a PDF, não é a mesma coisa, mas tens um programa que converte o tempo do filme, num segundo são 24 ou 25 fotogramas em mil segundos. E depois aquilo disse assim: se os mil segundos vai para 25 sai no *frame* 18, se for a 24 sai no *frame* 12 ou no *frame* 22 e foram-se 4 *frames* e aqueles 4 *frames* tinham tempo de ler, sei lá, um bocadinho mais da frase e como não deixam, aquilo desaparece e a legenda entra assim; cabia no cinema, ficava confortável, mas aqui já não, é preciso ser feito um trabalho de adaptação”.

Laura: Há pessoas que podem pensar que estão a perder capacidades intelectuais ou a ter problemas de visão por não conseguirem acompanhar as legendas na televisão.

Sara: “É um problema cuja explicação é completamente técnica. A minha filha mais nova não consegue ler as legendas. Ao princípio ainda alguns clientes pediam para fazer essa adaptação, eram mais rigorosos e queriam mais qualidade, eu por exemplo, num filme com mil legendas no cinema, na minha adaptação, comia 150 legendas, ficava só com 850 e não é porque fizesse sumir os conteúdos, eu redefinia o conteúdo para que pudesse caber, coisas como essas: ‘-Como te chamas? – Sara’, duas passa a uma. Coisas que eram três legendas meto em uma, menos uma. Esse trabalho se é bem feito, o filme tem necessariamente menos legendas”.

Laura: E respeita-se ou vai consoante ao ritmo do filme.

Sara: “Outra coisa, isto depende de quem esteja a fazer porque mesmo no cinema, nas plataformas de televisão, há programas diferentes, alguns deles têm indicadores que dimensionam a legenda como os que estão na *Netflix*, alguns já vêm com a legenda definida e legendada, e a pessoa só tem que traduzir. Portanto, aquilo já vem com o tempo de entrada e o tempo de saída, está lá escrito. Se eu quisesse colar esta legenda à seguinte ou fazer aquilo de outra maneira, há muitos programas que não o permitem. Há muitos que depois têm funções de controlo; têm indicadores cromáticos que dizem: ‘para uma legenda com estas palavras todas, precisas de x tempo para ler’, mas aquilo também se pode manipular; se é um conteúdo para crianças, podes pôr 14 caracteres por segundo, se é para adultos, se calhar 17, se é para um público muito geral tem que estar um bocadinho mais baixo, se é para um intelectual pode ir até os 20 porque são pessoas que estão habituadas a ler depressa. Esse indicador depois dá uma cor que diz: ‘estás a usar palavras a mais que não vão caber nesta legenda’, então tens que pensar a frase de outra maneira, só que isso dá trabalho; é menos trabalho traduzir tal e qual, e ainda por cima o inglês é mais sintético, queres meter aquilo em português e precisas mais de um 20% das palavras”.

Laura: Era o que lhe dizia sobre a língua de chegada e de partida.

Sara: “Exato e portanto, tens que olhar para aquilo, se está laranja e tem que estar no verde idealmente, tens que pensar em outras maneiras de dizer aquilo, outras construções. Por exemplo, muito básico, em vez de dizer ‘automóvel’, dizer ‘carro’, em vez de ‘tenho feito’, tens que dizer ‘fiz’, pronto para caber lá no índice cromático. Agora há muita coisa, alguns programas têm funções que fazem um controlo no fim e dizem, faz de conta que mil legendas, ‘33 % das legendas ultrapassaram o tempo’ e tens que ir lá e tirar; às vezes há programas que não deixam entregar o trabalho enquanto não resolves certas questões como esta. Então tens que ir novamente às legendas para ver como vais dizer aquilo de outra maneira para ficar pelo

menos cor laranja, já não digo verde, às vezes não dá. Por exemplo, quando legendas de raiz, consegues contornar isto porque juntas o fim da minha frase com a tua, em vez de ser duas frases separadas.

Os americanos inventaram esta coisa dos parâmetros, eles acham que uma legenda deve ter no mínimo um segundo e 7 *frames* e não deixam mexer nem para lá, nem para cá; então, um segundo e 7 *frames*, é muito para uma legenda, para uma palavra, por exemplo: ‘Como te chamas? Ana’, com esse tempo, fica ‘Ana’ pendurada, a outra pessoa começou a falar e não consegues começar a pôr o que ela está a dizer. Este é o problema das métricas e a minha filha que começou a trabalhar para uma empresa de traduções que fazia trabalhos para os canais de NetCabo que estavam cheios de parâmetros, e para ela que foi formada com essa história quando eu lhe pedia que me fizesse alguma coisa, sempre me perguntava quais são os parâmetros e eu lhe dizia ‘oh, Lara, eu não tenho parâmetros, meu dedo é meu parâmetro, eu tenho a legendagem na ponta dos dedos’. Isto é uma coisa que a pessoa afina, apura-se com o tempo”.

Laura: Precisamente tudo isto nasceu a partir da minha experiência a legendar como parte da montagem quando estava na universidade e honestamente, com programas desses não fiz nenhum audiovisual, eu estava a trabalhar em *Adobe Premiere*.

Sara: “O *Premiere* dá para pôr legendas, mas não é um programa de legendagem”.

Laura: Sei que passei muito para aprender aquilo, mas uma das partes do trabalho que adorava era quando vinha a diretora ou o diretor, e me dizia que isso não era o que queria dizer... ‘O filme nesta cena o que está a acontecer é isto, a nível fotográfico precisamente escolhi este ponto de vista para dar esta sensação e o que quero dizer com esse diálogo é isto’ e eu não tinha interpretado porque só vi o filme uma ou duas vezes. Ter contato com essa parte e estar dentro do meio, ou seja, como montadora, também percebia porquê tinha sentido ou não. Eu achava que era muito mais enriquecedor e acho que embora não estivesse perfeito porque a legenda se calhar ficou mais longa do que deve ser ou não cumpre os parâmetros que a Sara estava a dizer, mas pelo menos a mensagem que queria transmitir a diretora lá estava. Além disso, quando via o meu nome nos créditos sentia orgulho porque fazia parte do filme, mesmo que não o tivesse filmado ou montado.

Sara: “Não, o filme é feito por uma equipa inteira”.

Laura: Claro, é isso o que quero defender com esta tese. Quando a professora Fátima disse-me que era preciso prová-lo dentro do cinema e para isso devia escolher alguns filmes. Há muitos que posso ter e analisá-los, mas que garantia tenho que essas legendas são as originais feitas para esse filme?

Sara: “Nada”.

Laura: Não há garantia porque essa legenda pode ter sido feita por outra pessoa que viu o filme e fez a legenda. Não é o original e além disso é fazer o estudo em filmes portugueses.

Sara: “Não, mas não há original. Quando a gente recebe o trabalho, recebe o guião com as legendas, às vezes vêm os tempos de entrada e saída que eles determinaram que eu não ligo aquilo nunca porque têm outros parâmetros que não são os nossos e eu gosto mais de conseguir fazer legendas mais ricas, jogar com os tempos de entrada e de saída, e veem uma espécie de transcrição de aquilo que está a ser dito, se é em inglês, francês ou português, segundo a língua”.

Laura: Então esse ritmo vai em detrimento da própria profissão, da qualidade e apreciação audiovisual do espectador.

Sara: “Este é o mundo onde a gente vive, é assim. Por isso o melhor é tentar fazer o melhor possível, que as pessoas que estão a fazer sejam acompanhadas e pagar-lhes como deve de ser porque o que eu estava a dizer é que o pessoal que trabalha para essas empresas que produzem ‘tipo chouriço’ ganham muito mal. Pessoas como eu, mesmo que quisesse, não o faria”.

Laura: Compreendo. E um pouco para cair no festival, saber como surgiu, como foi pô-lo em prática, o facto de ser a diretora, precisamente permite-lhe levar essa política de tradução e legendagem, como funciona isso com os filmes, tem relação direta com os realizadores ou não. Se a Sara estiver de acordo com a ideia de fazer o estudo de caso com os filmes do festival, seria fantástico.

Sara: “Adorava, eu não sei quando deves entregar essa parte, mas se quiseres acompanhar essa parte do trabalho também podes”.

Laura: Quando é o festival, em novembro? Mas quando fazem este trabalho?

Sara: “Então vamos a fazer um parêntesis sobre o festival... em fevereiro abrimos a convocatória para que as pessoas nos mandem os filmes, publicamos em vários sítios e as pessoas manda-nos os filmes. Depois temos um processo de seleção, escolhemos os filmes que vêm legendados em inglês, às vezes, muito mal legendados; são submetidos pela distribuidora,

pelo produtor, pelo próprio realizador, várias possibilidades, acontecem muitas coisas. Depois, através dum *link* preenchem o formulário, mandam o *link* do filme com as legendas incluídas, a gente escolhe, depois contactamos os felizes contemplados que pode ser uma produtora. Há filmes com cujos realizadores nunca consegui falar porque todo é através da distribuidora ou da produtora; às vezes contactamos com a produtora e ela põe a realizadora em cópia. Eles mandam-nos os materiais, nós começamos o processo de tradução e depois o festival é em novembro.

Agora, como é que o festival começou? Eu tenho um casal amigo, ele é francês e ela é portuguesa e conhecem umas amigas em França que têm um festival de filmes de mulheres: *Films Femmes Méditerranée* e eles perguntaram-me se achava possível fazer tecnicamente uma extensão daquele festival aqui porque não tem nada a ver com produção; perguntaram-me se achava possível fazer essa parte de mandar a vir o filme, traduzir, os direitos dos filmes... essas coisas todas. Eu disse que sim, nunca tinha feito essa parte, nunca tinha escrito a pedir os direitos dum filme, mas eu sabia como chegar lá. Portanto, começámos como uma brincadeira. No primeiro ano andamos à procura de filmes, fomos ver do Egito, Marrocos, França...daqui, de lá, escolhemos uns filmes, contactamos as pessoas dos filmes, elas disseram que gostavam e a gente montou aquilo tudo. Eu tinha aquele meu amigo que é da *Festa do Cinema Italiano* que domina a parte técnica que me interessava para assegurar que os filmes tivessem qualidade, mas também a parte de embutir as legendas nos filmes. Fizemos o primeiro ano, quando a proposta chegou era para fazer uma vez, logo passámos a fazer para sempre; só que correu tão bem que continuamos”.

Laura: Do ponto de vista de produção sempre foi no cinema São Jorge?

Sara: “Sim, sempre no São Jorge porque uma amiga geógrafa que trabalha na Câmara conseguiu, através de programas de apoio que vão a concurso, interessar a equipa cultural pelo festival. Não deram dinheiro nenhum, mas integraram-no dentro das festas da cidade que se dão em junho, onde estão a acontecer eventos culturais. O festival esteve integrado durante os dois primeiros anos nas festas da cidade”.

Laura: Isso foi muito bom para a visualização do festival.

Sara: “Claro que foi bom, na altura foi bom. Fizemos no cinema São Jorge que na altura estava ‘às moscas’, e que agora é quase impossível penetrar. Tinha espaço e precisava de conteúdos. Então, no primeiro ano, foi assim, tivemos o cinema à borla, imprimiram também os materiais gratuitamente, o festival só pagou o papel e entrou o festival na publicidade genérica do

programa cultural das marchas do mês de junho. Mas nós fizemos imenso investimento, do ponto de vista técnico e anímico, pensar como faríamos, desenhar os materiais da parte gráfica, o programa... Nesse ano só tivemos seis longas-metragens e quatro curtas, mas custou imenso dinheiro, eu ofereci as traduções mas mesmo assim custou muito dinheiro, comprar os direitos e tudo o resto. Depois há outra parte, eu traduzia de borla, mais a parte técnica de pôr as legendas na própria imagem para a projeção e não sei quê, também tivemos que pagar, portanto, aquele primeiro ano saiu-nos do bolso a todos, éramos quatro. Tivemos que arranjar uma pessoa para a divulgação, etc. Mas depois correu tão bem, gostámos tanto que resolvemos continuar”.

Laura: Procuraram patrocinadores?

Sara: “Nunca conseguimos muitos patrocinadores. É difícil, mas a partir do segundo ano, tivemos o apoio da Câmara, deram-nos 5 mil euros para fazer o festival e começámos aos bocadinhos a tentar apoios ocasionais, com embaixadas também, depois, uns anos para cá ganhámos o apoio de INATEL, muito importante, entretanto, a Câmara passou para 7 mil e 500 euros; agora já dá apoio por dois anos. Nós temos na mesma que nos candidatar, o que é uma dor de cabeça, de dois em dois anos. Quando aprovam é por dois anos e aos bocadinhos fomos conseguindo mais apoio e no segundo ano introduzimos, porque achamos que não podíamos gastar tanto dinheiro na compra dos direitos, esta coisa de que as pessoas nos mandam os filmes para a gente escolher como um concurso”.

Laura: E quais são as bases para a seleção dos filmes, qual é o critério?

Sara: “Olha, para já, são filmes feitos por mulheres de países do Mediterrâneo, no primeiro ano eram só realizadoras, depois no segundo, alargamos para a produção, achamos que também poderiam ser realizadores homens, mas a produtora tinha que ser mulher e no terceiro ano ou no quarto, alargamos para a equipa criativa toda do filme, precisamente porque um filme não se faz só por um realizador”.

Laura: E nos temas?

Sara: “Nos temas não. O nosso objetivo é mesmo discriminar pela positiva, queremos dar mais oportunidade às mulheres para mostrar o trabalho delas. É esse o nosso pressuposto e não temos preocupação com aquilo que as mulheres queiram falar. As mulheres querem falar de muitas coisas, tal como os homens”.

Laura: Então não é a nível de temática a seleção.

Sara: “Não temos um critério temático. Temos o critério dos filmes serem feitos por mulheres”.

Laura: Aí vem implícito que o ponto de vista duma mulher sempre vai ser diferente.

Sara: “Sim, claro, há um olhar diferente para o mesmo tema, pronto. Há sempre alguma coisa, mas na verdade, a ideia mesmo é dar uma oportunidade às mulheres para mostrar o trabalho delas e depois, como é que a gente seleciona? Vamos tentar perceber quais são os temas de que estão a falar este ano, há sempre temas que se destacam um bocado mais do que outros. Depois também temos que ter uma representatividade da Bacia do Mediterrâneo, portanto, imagina, temos sempre muitos filmes de Espanha e de França, de Israel, muitos menos de Marrocos, da Tunísia, portanto, nós para escolher um filme da Tunísia, deixamos de fora muitos filmes melhores espanhóis, franceses, israelitas, italianos...porque a gente quer também mostrar o cinema do Sul do Mediterrâneo.

Depois o festival foi-se definindo, primeiro eram três dias, passámos a quatro; no terceiro ano, se não me engano, introduzimos sessões para as escolas, um bocado naquela de ver se pegava; no terceiro ano passámos para setembro, saímos das festas da cidade e foi para o 22, 23 ou 24 de setembro. Então o que a gente pensou foi, ‘vamos fazer uma programação para as escolas com os filmes do festival que já estão traduzidos’, a gente escolhe filmes que possam ser mostrados aos miúdos e vamos tentar com os nossos amigos professores, solicitando que venham com os alunos, se não temos inscrições, não fazemos, se tivermos, fazemos. E, entretanto, as sessões para as escolas foram afinando, no primeiro ano tínhamos para o secundário e talvez, para o terceiro ciclo. Este ano conseguimos ter filmes para miúdos que não sabem ler, uma sessão de 50 minutos com filmes sem legendas, em português, de animação portuguesa e filmes até décimo-segundo ano. Eram seis sessões porque uma repetiu, cinco montagens de filmes maioritariamente curtas. Portanto, com as sessões para as escolas já apanhámos quase 9 mil alunos e temos tido imensa procura e também agora vamos tentar levar os filmes às escolas, em vez de só durante o festival; durante o ano letivo também”.

Laura: Vocês ficam com os direitos para distribuir?

Sara: “Não, não podemos distribuir. Mas como estou nesta área precisamente e sou minuciosa com essas coisas, implemento certos procedimentos no festival que sei que não são comuns noutros, mas que faço questão no nosso, portanto, nós cada vez que queremos fazer uma coisa desse género, imagina... Agora vamos a Palmela a mostrar os nossos filmes, eu peço outra vez autorização para passar os filmes, digo que vamos a fazer uma extensão do festival em Viseu ou em Palmela, onde gostávamos de programar o vosso filme, autorizam ou não, e informo sempre porque eu quero pôr aquilo nas redes sociais à vontade e não quero receber um e-mail

a reclamar se estou a passar um filme sem pedir autorização. Outra coisa que também não faço é quando as distribuidoras, as produtoras ou o próprio realizador pedem mais vezes as traduções, especialmente do português para despachar o filme para o Brasil, eu nunca dou as traduções, vendo-as, aliás, está no regulamento, as traduções são feitas exclusivamente para o festival, o que eu posso fazer é pô-lo em contato com o tradutor e este se quiser dá ou vende, e temos vendido uma tradução ou outra para lá do festival, não é para nós, eu não vendo a tradução, ponho em contato ao tradutor com a pessoa que quer comprar”.

Laura: Entendo.

Sara: “Temos feito assim porque é o correto; não vou dar uma tradução que custou trabalho a uma pessoa, embora já tenha pago, porque não gosto que me façam isso, e eu não vou fazer. Portanto, a certa altura, introduzimos as sessões para as escolas, logo, a certa altura uma seção especial com filmes feitos por alunos, por exemplo, ‘onde o teu filme poderia caber, chama-se *Começar a olhar*’. No segundo ou terceiro ano, recebemos imensos filmes, coincidiu com uma fase muito negra, quando se começou a falar daquelas tragédias da migração do Mediterrâneo; criámos uma seção que se chama *Travessias* onde metemos os filmes que têm que ver com refugiados, deslocações forçadas, de agora ou de depois da Segunda Guerra Mundial, o que lhes aconteceu, para onde podiam ir quando não tinham casa, não tinham família... filmes de esse gênero cabem nessa secção”.

Laura: Se pudesse levar como uma extensão do festival para Havana, onde há filmes que falam do que acontece com a emigração cubana através do mar. É o mesmo drama, só muda geograficamente.

Sara: “Pois. E por isso temos aos bocadinhos um festival assim; tentamos dar passinhos pequeninos que é para não nos espalharmos porque a equipa é pequena, não somos muitos, as pessoas que estão mesmo a trabalhar somos poucas, por exemplo, há uma que atende basicamente as escolas. Cada um faz uma coisa ou outra, na nossa equipa até temos muitos nomes, mas trabalhar a sério não somos tantos, somos duas, agora somos três e uma delas está muito envolvida na sua profissão. O ano passado conseguimos contratar uma pessoa para a produção externa porque tivemos um financiamento internacional de 50 mil euros, candidatámo-nos e ganhámos, para criar uma rede de festivais de mulheres na Bacia do Mediterrâneo com oito parceiros e desenhámos uma série de atividades que depois não conseguimos fazer a maior parte pelo Covid, pelo que tivemos que devolver imenso dinheiro, mas pronto, fizemos algumas coisas. Assim temos o apoio da Luana, eu prefiro não receber

nada, mas se houver dinheiro pagar-lhe porque ajuda muito na área da programação. A nível da produção, basicamente, sou eu. Isto é para dizer que todas nós temos um trabalho, fazemos o festival no nosso tempo livre”.

Laura: E o dinheiro das bilheteiras?

Sara: “Sim, mas não é por aí, quer dizer, ajuda um bocadinho, os direitos não pagamos agora porque é concurso. Nós damos prêmios, temos um júri que decide qual é o melhor filme. Todos os anos procuramos pessoas relevantes, já tentei imensas vezes e nunca consegui que viesse alguém da faculdade, aliás, uma vez veio a Graça Castanheira, perguntei se queria fazer parte do nosso júri e ela aceitou. Mas este ano escrevi porque acho que para a seção dos filmes da escola *Começar a olhar* era bom que participassem e assim arranjamos júris relevantes”.

Laura: Seria interessante.

Sara: “Todos os anos pedíamos a uma ceramista que fizesse uma peça e há três anos para cá temos uma parceria com a Escola Artística António Arroio com a turma de cerâmica e eles fazem os nossos prêmios que estão de exposição no São Jorge. Este ano desenvolveram e até fizeram uma caixinha, tem um conceito; o problema é enviar porque como são pesados custam uma fortuna”.

Laura: Muito bonito.

Sara: “Este é um, mas temos imensos. Portanto, não temos um prêmio em dinheiro mas para a secção *Começar a olhar* temos um apoio dum laboratório que faz um DCP para o filme que ganhar”.

Laura: Ótimo, isso é excelente, porque o tema do DPC é em si complexo.

Sara: “Os que vêm nós fazemos o processo da legendagem, outra coisa que o nosso festival tem; a maioria dos festivais projeta as legendas em baixo e não na película porque às vezes vêm legendados em inglês, portanto, tens o ecrã e uma cartolina em baixo onde projetam as legendas e a sincronização é feita em direto, há uma pessoa a legendar em direto”.

Laura: E como é isso?

Sara: “Os filmes vêm num suporte e para meter as legendas, precisas duma cópia limpa e muitas vezes o que mandam é uma cópia com legendas; querem ter legendas em inglês, ou mesmo os que não querem, os produtores mandam a cópia com as legendas”.

Laura: E isso não se pode pedir para tirar?

Sara: “Podes pedir uma cópia limpa, mas às vezes eles não têm, nós já tivemos situações em que não têm uma cópia limpa ou não tem qualidade suficiente; então o que os festivais fazem é projetar para uma parte que não está no fotograma, mas sim em baixo, projetam a legenda em português, mas a projeção é em direto, portanto, têm uma pessoa que está com um computador a ver o filme e entra ou tira a legenda conforme os diálogos”.

Laura: Isso é muita adrenalina.

Sara: “É horrível, já fiz, odeio”.

Laura: É como uma interpretação simultânea?

Sara: “Sim, se o filme passa quatro vezes, a pessoa vai lá quatro vezes a fazer isto porque as alternativas são muito caras. Criar uma cópia de qualidade com as legendas em português, com os tempos certos sai mais custoso. A pessoa só traduz, não põe os tempos, eles podem dar a traduzir a quem quiserem, a pessoa não precisa saber legendar e depois quem está a legendar está ali sentada a meter e tirar a legenda; se esta for muito grande e eles continuarem a falar, paciência”.

Laura: Não está a traduzir no momento então.

Sara: “Não, não, isso é impossível, mas mesmo assim, é um grande stresse, é horrível. Os festivais em Portugal funcionam assim, a maioria, tirando os que são feitos pelo Adriano Smaldone da *Festa do Cinema Italiano* quem, além de ser o diretor deste evento, tem um programa e instrumentos para fazer a legendagem e arranjou uma forma: fez um DCP, primeiro no festival dele e depois nas voltas, não podia ter uma pessoa aqui, outra ali e acolá para fazer manualmente este processo e por isso desenvolveu este esquema. Eu trabalhei com ele em outros festivais e logo o contratei para o nosso. O Adriano faz assim: o filme vem, eu peço uma cópia limpa com certas características, ele transforma essa cópia numa cópia de trabalho em baixa resolução para traduzir e não ocupar muito espaço, é melhor trabalhar com uma cópia mais leve; nós trabalhamos a partir da cópia de exibição que ele nos faz, legendamos com o nosso programa.

Como nós queremos ter legendas em inglês e português, sincronizamos completamente, tens assim as quatro linhas. Não há alternativa a isso, só não ter legendas nas duas línguas, ter só em português, mas é um festival internacional e por isso tem que ter as duas é pô-las cá em baixo, tens que olhar para um sítio diferente fora do fotograma. No nosso festival as legendas estão

completamente sincronizadas, as inglesas com as portuguesas e o que acontece na maioria das vezes é que a gente recebe o inglês sincronizado, legendado ‘às três pancadas’, às vezes bem e outras mal, e o que nós fazemos é legendar bem o português e depois colocamos bem o inglês. Os outros costumam fazer o contrário, com aquela história das legendas vir embutidas em inglês e tens uma pessoa a legendar em português em direto; há uma esquizofrenia de legendas a entrar e a sair ao mesmo tempo porque é impossível sincronizar aquilo à mão como deve de ser, e portanto, o melhor é pedir a cópia limpa e fazer isso. Então produzimos um arquivo *.srt* em português e outro em inglês que são exatamente iguais. Aos meus tradutores ensinei como deviam sincronizar para pôr o inglês exatamente igual ao português. Às vezes o inglês vem muito bom e eles dizem que não é preciso fazer nada e eu aproveito o inglês, substituí-o pelo português no *.srt*, e ajusto quando é preciso ajustar. Eu prefiro apesar de tudo, pôr as minhas dentro do fotograma porque os filmes que vêm com as legendas embutidas, não consegues controlar o tipo de letra, nem o tamanho e se temos a cópia limpa, as legendas em inglês e em português são iguais pelo menos no tamanho e no tipo de letra. O Adriano pinta umas em amarelo e outras em branco para que haja uma diferença porque o cérebro ao princípio tem que ver as quatro legendas e logo ‘sincroniza’ no amarelo ou no branco.

É assim, os festivais têm esse procedimento para projetar as legendas, são um bocadinho diferentes, tem a ver com essa circunstância técnica e não lhes interessa gastar. Eu e o Adriano trabalhamos com uma intensa comunicação, os filmes estão a chegar e eu pergunto-lhe se esta cópia está em estado de exibição, se é preciso pedir outra cópia e ele faz-me uma cópia para trabalhar em baixa resolução. Ao princípio pedíamos cópias de trabalho, mas a probabilidade de não ser igual à cópia de exibição era grande”.

Laura: Sim, porque na montagem muda tanta coisa.

Sara: “Exatamente. Portanto, já me aconteceu suficientemente, fui surpreendida na altura, ao final cortavam ou mudavam alguma coisa. Eu vejo isso quando trabalho com as produtoras portuguesas. Este filme de João Canijo anda para cá e para lá várias vezes e por acaso, eles não estão a mexer na montagem, mas sim em outras coisas; quando chega a mim, já está com a montagem finalizada, mas mudam coisas, eu tenho que explicar...Eles dizem: ‘só meti quatro fotogramas no negro’ e eu digo ‘para mim é suficiente para estragar a legendagem toda’. Se pintaste de azul, não me interessa, ajustaste a cor, ok, mas mesmo o som, às vezes, metem uma voz *off*, dizendo Joana...deslocam, não se percebe, não vês a boca, e por isso tanto podes pôr a

legenda agora como no outro fotograma a seguir, onde aquilo não suja tanto, mas eu tenho que saber isso e eles não percebem o impacto que tem na legendagem.

Por acaso, nós temos tido essa discussão porque dá trabalho fazer essa sincronização entre as duas línguas e neste caso estamos a falar dum festival do Mediterrâneo, onde quase nenhum filme é falado em inglês, são falados nas línguas do Mediterrâneo, muitos em árabe, israelita, turco... e portanto, não há suporte para que as pessoas saibam essas línguas. Mas às vezes perguntamo-nos se vale a pena ter as legendas em inglês.

Eu acho que se queres ter um festival internacional, é ao contrário, até podes ter um espectador inglês, mas tens que ter legendas em inglês, mesmo que só venham portugueses porque tens que criar também um público que tem de se habituar que pode vir ao nosso festival e ver os filmes legendados em inglês e aos bocadinhos as coisas vão chegando lá”.

Laura: A tradução só fazem em julho?

Sara: “Não, nós fazemos as traduções lá para setembro, outubro...”

Laura: Nessa data é para quando tenho que discutir e a apresentação não posso dizer nada que não esteja na parte escrita.

Sara: “A nível de investigação, se quiseres pegar num filme em concreto, é melhor uma coisa que já passou”.

Laura: Poderiam ser vários ou apenas um? Qual acha mais interessante?

Sara: “Qual é mais interessante? Para mim, todos são interessantes, é difícil”.

Laura: Porque para analisar tenho que vê-los, embora seja importante o que me diga. O melhor tivesse sido acompanhar o festival, como se faz na prática.

Sara: “Sim, de qualquer forma, é assim, nós temos... deixa-me pensar, temos os *links* dos filmes com as legendas originais em inglês conforme nos mandam, que não são necessariamente aquelas que a gente depois aproveita, não é?”

Laura: Uma última questão: Também fazem a tradução ao inglês quando vêm mal ou fazem a sua própria tradução?

Sara: “Não, a maioria vêm do mundo árabe e é quase incompreensível, tens que traduzir e é difícil; não sei árabe, não percebo o que estão a dizer em inglês, vêm com erros, mas pronto, é o que me facultam. Eu uso o que me dão. Se é um erro, claro, que eu possa corrigir, corrijo-o,

mas eu não estou a olhar para o conteúdo das legendas em inglês, estou a olhar para a sincronia, interessa-me que haja sincronia que é para que o espectador, pelo menos, perceba como entram e saem e que não haja uma esquizofrenia: entra uma, sai a outra, aquela ainda está no meio, estás a ver? É muito confuso. Mas, por isso, o que nós temos já legendado, temos algumas cópias limpas que normalmente depois descartamos, estamos com oito anos de festival, não guardamos cópias, até porque cada vez que preciso para não sei o quê, eu peço uma cópia nova, peço um *link* novo, não preciso de estar a guardar porque faço tudo com autorização”.

Laura: Eu acho interessantíssimo tudo e estou entusiasmada realmente. Obrigada.

Sara: “Eu vou-te dar um catálogo para tu lewares”.

3. Entrevista a Elísio Correia Ribeiro, tradutor-legendador de filmes para cinema

Local: Casa do entrevistado.

Data: 7/2/2022

Elísio: “Eu trabalhei principalmente para cinema, a televisão veio muito, muito depois. E quando trabalhava para o cinema, as legendas eram feitas em laboratório; a película passava por um químico, eu trouxe aqui, isto era a tradução, fazia-se à máquina, e desta tradução eram feitas umas chapas e depois do bem químico, as chapas eram inseridas na película”.

Laura: Estas são as entradas?

Elísio: “Sim, são as entradas e saídas”.

Laura: Como um guião?

Elísio: “Não, estas são só as entradas e saídas, o guião tem uma descrição das cenas”.

Laura: O Senhor fazia a tradução ou só inseria as legendas nas chapas?

Elísio: “Não, isso fazia o laboratório. Eu fazia a tradução e também a legendagem, na altura chamava-se localização, era localizar as legendas, e depois eram entregues ao laboratório, era um processo muito complicado e muito demorado. Havia umas senhoras que mediam os pés de cada legenda: entrada e saída numa máquina, e depois era escrito, não tenho isso aqui, em cada legenda a entrada e a saída em pés. Depois cada legenda era uma chapa, as chapas deviam ser vistas à lupa para ver se tinham a ordem certa. Depois eram metidas numa máquina, onde se fazia a impressão. Por exemplo, se a legenda demorasse dez *frames*, contava-se um, dois...dez, pulava e recomeçava na legenda seguinte”.

Laura: Isso demorava imenso.

Elísio: “Sim, imenso tempo”.

Laura: Quando era isso?

Elísio: “Nos anos setenta e muitos, senão oitenta, a inserção das legendas fazia-se no laboratório. Depois o filme era lavado e ficava impresso. Era um banho de ácido que comia tudo menos os sítios onde estavam as legendas impressas, portanto, ficavam brancas”.

Laura: E por isso ficavam com essa qualidade, às vezes...

Elísio: “Sim, ficavam desbordadas. Esse foi o primeiro método, depois para televisão apareceu um legendador; faziam-se uns harmónios que eram metidos dentro duma máquina e à medida que o filme ia correndo, ia-se inserindo a legenda manualmente. Claro que nunca ficava bem porque se havia um engano, era uma chatice, tinha-se que parar, fazer uma ação, etc.”

Laura: E tudo era incrustado na película?

Elísio: “Não, já nesta parte, já não é. Incrustar na película é só a parte laboratorial que deixou de ser feita até porque foi proibido utilizar muitos dos químicos porque eram corrosivos e prejudicavam o ambiente, etc. Isto foi um grande avanço, este legendador, apesar de ser muito complicado porque exigia uma atenção brutal, a pessoa tinha que estar a entrar a legenda no momento em que se falava, entrava e saía, entrava e saía, mas não podia haver engano, ou seja, havia enganos, claro, e quando havia enganos podia-se voltar atrás, de repente, rapidamente, nós, não o filme, e se fosse um engano muito grande, nessa altura tinha-se que parar, fazer um *ensemble* que era a junção das duas partes, isto demorava bastante tempo. A nível químico, para voltar um bocadinho atrás, um filme demorava a legendar, para aí, depois de estar traduzido, duas, três semanas, dependia; os laboratórios tinham muito a fazer e só haviam três em Portugal, em Lisboa, e a quantidade de filmes era muito grande. Depois houve um avanço substancial a nível tecnológico quando começaram os legendadores eletrónicos e digitais. Para ter uma ideia, eu trabalhei com oito diferentes, o próprio legendador era diferente, uns eram mais aperfeiçoados do que outros; a coisa foi melhorando e hoje em dia é fabuloso, o que dá uma hipótese de fazer as coisas muito bem; a entrada e a saída é dada pelo *frame*; se a pessoa é cuidadosa, mas tem a contrapartida que como tudo é muito rápido, quando às vezes nos entregam o filme, é para ontem e a pessoa tem que dar resposta; antigamente isso era impossível. Quando entrava num laboratório tinha um fluxo de trabalho diferente. Mesmo a nível de pagamento, etc. as coisas eram completamente diferentes. Repara, quando eu comecei a trabalhar, fazia três filmes por mês e vivia como um rei, agora trabalho pouco, quando trabalhei muito, fazia oito ou dez filmes por mês, o que era uma loucura, também ganhava muito bem, mas era de loucos. Portanto, trabalhei com oito legendadores diferentes, o último é este com que se trabalha agora, o *Spot*”.

Laura: Esta entrevista está a ajudar-me do ponto de vista técnico. Já que passou por tanto e experimentou essa mudança tecnológica na qual a legenda esteve da mão; qual é a sua perspetiva em relação a essa evolução? Quais são as coisas que considera positivas e negativas?

O que se tinha mais em conta naquela época com respeito a legendagem e sua relação com o filme e quê acontece agora?

Elísio: “Isso depende, repara, eu acho que hoje em dia, numa forma geral e salvando as péssimas traduções que se veem, há mais cuidado na tradução por um lado e por outro lado, como há mais programas, especificamente, de televisão, não quero dizer mal das pessoas, mas é difícil não dizer mal; eu quase nem vejo televisão e vou pouco ao cinema porque pego verdadeiras fúrias com as asneiras que aparecem na tradução. Toda a gente comete erros, ninguém está livre, só quem não faz é quem não comete erros, agora há erros e erros crassos; há erros de distração que toda a gente pode cometer e depois, há erros de ignorância pura, mas não são do tradutor, mas sim de quem lhe dá as traduções. Vou-te dar um exemplo, há muitos anos houve um filme, onde a situação era a seguinte: um homem estava a tomar conta da mãe, que tinha certa idade e de repente pega num livro que a mãe estava a ler e vê que é *Os Três Mosqueteiros*. Na tradução falava-se do D’Artagnan. Ele começou a ler uma passagem do livro, onde falava-se de D’Artagnan e na tradução apareceu ‘Dartacão’ e sabe porquê? Havia um desenho animado e o tradutor não fazia ideia de quem era Alexandre Dumas, nem quem eram os *Três Mosqueteiros* e para ele o D’Artagnan era Dartacão, pura e simplesmente”.

Laura: Inclusive não era um dos três mosqueteiros, ele vem sendo o quarto, porque são três e mais um.

Elísio: “Sim, o verdadeiro, o único que existiu. Isto passou num festival e foi uma gargalhada geral na sala, imagine, o dono do festival ficou com os cabelos em pé e veio falar comigo que estava convidado e eu disse: ‘a culpa é tua, porque deste a tradução ao pequeno que não sabe’”.

Laura: Essa é uma questão a analisar, quando não há uma comunicação direta entre o realizador ou produtor com o tradutor-legendador como pode afetar a qualidade do trabalho de legendagem e quanto de positivo seria que houvesse essa relação ou ter em conta a tradução e legendagem dentro do processo de realização como a direção de arte, por exemplo.

Elísio: “Mas eu acho que isso não é necessário; há dois realizadores, tal vez haja mais que eu não saiba, que tinham uma equipa que reviam as traduções, o Stanley Kubrick e o Pedro Almodóvar. Eu trabalhei para os dois e as minhas legendas eram enviadas e eles revisavam e diziam se concordavam ou não, faziam sugestões, eu aceitava umas vezes e outras não; mas são os dois únicos que tinham este cuidado. Oh, Laura, eram raros os reparos que me faziam e muitas vezes, como lhe disse, não concordei e era a minha opinião que prevalecia. Tudo depende duma coisa, não é só saber a língua de origem e a língua para a qual se vai a traduzir,

é preciso muita coisa, é preciso bom senso, é preciso cultura, é preciso saber de quê se está a falar e a maior parte das pessoas não sabem. Hoje em dia, as pessoas são muito ignorantes, sabem muito dum assunto, sabem tudo sobre o assunto que lhes interessa, e logo não sabem nada sobre o resto e só se veem asneira, mas isso não é o que lhe interessa a si neste momento. A parte técnica, não sei que mais lhe posso explicar, teria que ter os aparelhos aqui para fazer uma demonstração e não tenho”.

Laura: Mas o meu interesse não é só a parte técnica, mas sim precisamente do que está a dizer, sobre a relação que se estabelece entre o tradutor-legendador e o filme, afetada pela internacionalização dos conteúdos e a velocidade do processo de tradução e legendagem visto como um serviço que vai em contra da qualidade e sem contato com o realizador.

Elísio: “Exato, e depois há outro problema, hoje em dia há muitos canais, filmes, há menos do que havia, mais enfim, os tradutores dumass coisas tendem a ser tradutores de outras; ou seja, os tradutores audiovisuais tendem alguns a fazer também cinema, só que no cinema há um rastreio mais rigoroso. Vê-se qualquer canal e às vezes apetece chorar com os disparates, portanto, a relação realizador-tradutor não é tão essencial como é a relação tradutor-cultura, é muito mais importante. Eu traduzi os filmes, quase todos até uma certa altura de Woody Allen...”

Laura: Que coincidência! Há pouco estive a analisar uma cena de *Annie Hall*, um dos seus filmes, especificamente, onde os protagonistas estão numa varanda e os seus pensamentos em forma de intertítulos não têm nada a ver com o que dizem verbalmente, daí a sua intenção de comicidade. E na cópia que tinha do filme via-se terrível porque as legendas ocupavam quase todo o ecrã e não deixavam ver a interpretação dos atores ao ser traduzidas e inseridas seis linhas de texto. É uma confusão total.

Elísio: “Mas aí o tradutor-legendador não tem culpa, o realizador é quem tem que perceber que o filme vai ser legendado em grande parte do mundo; portanto, aí, a culpa não é do tradutor. Na Bélgica, por exemplo, os filmes são traduzidos e legendados em três línguas: francês, alemão e neerlandês ao mesmo tempo”.

Laura: No seu critério isso afeta a imagem, a mensagem do filme?

Elísio: “Claro que sim, porque ocupa metade do ecrã, agora, é um país trilingue e portanto, tem que ter as três línguas. No caso de *Annie Hall*, é que muitas vezes grande parte dos realizadores estão-se nas tintas porque o mercado europeu para os americanos não interessa nada, é quase displicente, mas não se lembram que os filmes deles vão ser legendados. Fazem coisas dessas

que dão resultados nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas logo chega à Europa e é uma desgraça porque a pessoa traduz tudo ou não traduz nada ou não sabe o que vai traduzir ou então ocupa o ecrã inteiro”.

Laura: Entendo, só que também há uma questão, do meu ponto de vista cinematográfico, especificamente, como montadora, sei que às vezes, o diálogo com o realizador é um bocado difícil, mas também por estar dentro da produção audiovisual, compreendo que há intenções dramáticas e artísticas que o filme tem e um pouco preservar a mensagem original do filme deveria ser a premissa desta atividade. Estou de acordo consigo quando diz que o tradutor-legendador tem que ter cultura e tentar enriquecê-la ao longo da vida, mas por outro lado, deve compreender a linguagem audiovisual, as suas características, as intenções dramáticas e é um pouco, procurar essa harmonia.

Elísio: “O que está a Laura a dizer acho que é óbvio, só que o mercado é quem manda e não contempla certas coisas. Para fazer o trabalho como a Laura está a propor, iam ser semanas a andar com o trabalho para cá e para lá, o que interessa ao realizador pode não ser o que interessa ao tradutor, nem ao filme. Outro exemplo: há muito anos, o António da Cunha Telles, que era um realizador português, não sei se o conhece, já morreu... começou a trazer filmes russos depois do 25 de Abril, e dizia ‘não, os tradutores são todos umas bestas, não sabem o que estão a fazer, eu sou quem vai traduzir e pôr as legendas’ e então, o quê saiu? Vou dar um exemplo inventado: ‘vamos a entrar para o Kremlin’ era o que dizia a fala e o que diria a legenda: ‘não...vamos a entrar para o Kremlin’, entre parêntesis: ‘Kremlin, fortaleza em Moscovo, onde viviam os zarés...’ quer dizer, não pode ser”.

Laura: Mas essa é uma legendagem criativa.

Elísio: “Quando acabava de ler a legenda, as pessoas já tinham dito quatro coisas à frente, foi um disparate; ele estava com ilusões e partiu-as rapidamente, cá está, para vir ao encontro do que a Laura disse, o mercado não contempla nem pode contemplar e ainda por cima, os tradutores antigamente eram muito bem pagos, mas hoje em dia não são. No cinema somos melhor pagos, e graças a mim, que eu consegui porque antigamente éramos pagos à parte por dez minutos, falassem 200 legendas ou falassem 2, o preço era o mesmo e era completamente ridículo, eu insisti e estive anos a batalhar até que consegui que fosse pago à legenda no cinema. Na televisão, os audiovisuais continuam a ser à parte por dez minutos, e é muito mal pago. Para já, um exemplo, a RTP hoje em dia, que eu saiba, é das televisoras que paga melhor, fazendo as contas, paga um terço do que se paga no cinema e o trabalho é o mesmo”.

Laura: E isto é pelo volume de produções audiovisuais, a rapidez com que se faz o trabalho ou porque há muitos tradutores?

Elísio: “Houve um excesso de tradutores, de repente por causa dos canais e os laboratórios começaram a fazer uma coisa que deram o tiro no próprio pé que foi manipular os preços; ‘ele leva 20, eu levo 12’. A qualidade da legenda ressentiu-se imediatamente, vêm uns meninos saídos da faculdade, eu não tenho nada contra eles, que julgam que sabem tudo e mais alguma coisa e depois fazem asneiras; são mal pagos, mas eles próprios não se autovalorizam. Isso vem de trás, de maneira que em vez de nos juntarmos, houve várias tentativas de que as pessoas se juntassem numa frente comum, não só a nível de preço, mas a nível de maneiras de trabalhar...não durou porque vinha um sempre e destruía tudo aquilo que tinha ficado combinado. Portanto, sendo mal pago como é, não há tempo, não há disposição, não há maneira de que a pessoa seja mais cuidadosa; ainda por cima, há pessoas que têm brio profissional e outras não têm; há pessoas que são responsáveis e outras que não são. Tudo é um círculo vicioso. Repara, eu trabalhei muito para uma coisa que já não existe que era um canal europeu *Europa TV...*”

Laura: Sim, a Sara falou-me dele, a mãe dela trabalhava para lá.

Elísio: “A mãe dela estava na Holanda na altura e quem a contratou foi a diretora do canal e eu trabalhei muito, ia para lá e passava um, dois meses; e já na altura ganhava-se cinco vezes mais do que se ganhava em Portugal. Hoje em dia, acho que na Alemanha ganha-se 3,5 euros por legenda, e aqui, 0,55 cêntimos, sete vezes menos no cinema, e na televisão muito menos, depende, de canal para canal. Portanto, repara, se eu ganhasse 3,5 euros por legenda posso fazer um filme por mês; um filme tem 800-900 legendas são 3000 euros e eu estaria na maior; faria mais, como fiz. Aqui impossível, se uma pessoa quer ganhar minimamente a vida, tem que fazer o triplo do trabalho que deveria. Como vai ter tempo para pesquisar, se não tem a bagagem, e na maior parte deles não tem e estou a repetir, há uma questão de bom senso. A lenda diz: ‘este comando é verde’, e Laura olha e diz: ‘não é nada, é preto’ e toda a gente vai ver que não é verde, é preto; esta é uma questão de bom senso, mas não há, a legenda vai aparecer que é verde porque é o que lá está. Portanto, o bom senso é perceber que não se sabe tudo, ninguém sabe tudo e a maior parte dos tradutores novos não percebem que não sabem e como não sabem, saem os ‘Dartacão’ para a praça pública. Para o miúdo que traduziu aquilo, fazia todo o sentido porque para ele o D’Artagnan era o Dartacão, nunca tinha ouvido falar, cá está, falta-lhe a bagagem e a bagagem que a pessoa traz é importantíssima”.

Laura: E os revisores?

Elísio: “No cinema, principalmente, começaram a implementar as revisões das traduções. Acho que na televisão não há nenhuma que faça isso, que eu saiba, pode ser que haja. No cinema não sei que há, não se ainda há, mas nem todas as empresas distribuidoras fazem isso. Também hoje em dia são só dois ou três”.

Laura: Quando vai-se fazer a tradução e legendagem, há momentos em que o tradutor-legendador tem acesso ao argumento e também ao filme ou por vezes faz o trabalho sem ver o filme?

Elísio: “Há países como o Brasil, por exemplo, que não deixam os tradutores ver o filme, pelo menos estou a falar da minha experiência há décadas, porque depois o tradutor podia ir a contar a história aos amigos e ficavam a saber antes da estreia, portanto, as pessoas traduziam o filme só pelo guião. Há uma história célebre dum filme que era com camionistas, só que os camionistas eram todas mulheres; o tradutor não viu o filme e para ele, camionista era homem e portanto o despautério que aquilo deu não foi normal. As situações eram completamente ilógicas porque elas eram mulheres e ele traduziu como se fossem homens, já não era questão de que o artigo fosse masculino ou feminino, era toda a situação que não dava a gota com a perdigota. Pronto, mas isso cá não se passa, que eu saiba nunca se passou, passaram-se coisas; muitas vezes era, por causa das pressas e dos desalfandegamentos que demoravam porque eram pagos na última da hora, davam-nos a lista primeiro e nos diziam traduz e quando chegava o filme é que se ia legendar; portanto, traduzia-se sem ver o filme, mas acabava-se depois por ver”.

Laura: Bom, suponho que quando isso acontecia, de haver algum erro, alterava-se.

Elísio: “Repara, cinquenta por cento das legendas eram alteradas, tinham que ser alteradas porque haviam questões de espaço, tempo...se a Laura diz ‘bom dia’, isto num segundo lê-se; mas imagine que no filme diziam: ‘booom dia’, a legenda tem que respeitar isso. Não vendo o filme, a pessoa acha que bom dia é bom dia; vendo o filme, apercebe-se que não pode ser só aquilo. Dei-lhe um exemplo idiota, mas uma frase grande pode ser dita num tempo suficiente para traduzir tudo e a mesma frase noutra filme ou nas mãos de outro realizador pode ter metade do tempo de exposição e aí não se pode traduzir tudo. Outra coisa tem que ter a noção do tempo de leitura que não é o mesmo que tempo de audição; por isso é que muitas vezes a pessoa tem uma frase de vinte palavras e só pode traduzir dez, e tem que escolher o que é importante e o que não é”.

Laura: Sempre o mais perto do original?

Elísio: “Claro, com certeza. Esse problema surge, por exemplo, nas peças de teatro quando são traspostas para o cinema. No teatro fala-se muito depressa e fala-se muito; quando se traspõe o texto para o cinema, às vezes, sofre horrores, por exemplo, Oscar Wilde, quem tem um inglês fabuloso e as peças são todas espantosas e uma pessoa não pode traduzir porque senão ninguém vai poder ler, percebe? Esta já não é a parte técnica”.

Laura: Mas interessa-me também. Segundo a sua experiência acha que o tradutor-legendador deve saber de cinema? Quero dizer, para além de conhecer a língua de chegada e de partida, as suas culturas, deve ter conhecimentos de cinema ou formar parte do processo criativo do filme?

Elísio: “Não, não é necessário; o que interessa é o diálogo e para o diálogo, não interessa nada da montagem, só para o tempo de exposição da legenda, essa é a única coisa, mas isso é ver o filme”.

Laura: Mas, se está a fazer uma leitura audiovisual, será que pela sua experiência fá-lo de maneira natural?

Elísio: “Repare, eu não escolhi esta profissão, foi a profissão que escolheu-me a mim. Não era nada disto o que eu queria fazer da minha vida. A minha família tinha cinemas e distribuidoras em Portugal e quando se deu o 25 de Abril, eu que nunca tinha trabalhado até à altura, só tocava piano, tinha que começar a ganhar a vida porque as condições mudaram bastante. E como a família estava metida no cinema e eu falava línguas e tinha jeito para línguas, disseram-me por que é que não comesas e foi assim. E claro, fiz muita asneira ao princípio, logo fui melhorando, espero...”

Laura: Mas tinha uma formação cultural nessa altura.

Elísio: “Repare, comecei a trabalhar com 28 anos, já tinha lido muito, viajado muito, visto muito, vivido muito, e portanto, a minha bagagem era muito grande”.

Laura: Eu acho que vai por aí também, o facto de ter tido toda essa experiência...

Elísio: “É tudo junto, com certeza”.

Laura: Eu gostaria de saber se o Senhor sempre teve acesso a ver os filmes na sua complexidade, revê-los para poder fazer o trabalho.

Elísio: “Há uns anos, eu traduzi um filme francês, *8 femmes* (Oito mulheres), aquilo é tudo cantado; eu tive a preocupação de que todas as minhas legendas respeitassem o ritmo do filme, todas elas rimam, mas ninguém deu por isso. Trabalhei como um louco, todas as legendas rimam, ninguém deu por isso. Estive a fazer um esforço ainda por cima, porque detesto poesia”.

Laura: Isso deveria ser considerado como uma segunda versão do filme com direito de autor porque há uma criatividade.

Elísio: “Em qualquer tradução tem que haver criatividade, esta é uma profissão criativa, repara, tive um trabalhão e ninguém notou. Repara, não quero dizer que a minha rima fosse inteligente, boa ou má; não é isso o que está em questão, quis respeitar a métrica da canção rimando e não serviu para nada”.

Laura: Por outro lado gostaria de saber, quantas linhas devem aparecer no quadro, duas, três?

Elísio: “Isso depende; por exemplo, eu traduzo muitas óperas, ainda agora estou a traduzir uma; e como sabe, nas músicas chegamos as legendas à esquerda; nunca viu uma ópera traduzida?”

Laura: Não.

Elísio: “Então, a legenda, quando cantam é puxada à esquerda, a ópera é quase toda cantada. A divisão da legenda tem que ser diferente quando é puxada à esquerda, portanto, às vezes é obrigatório pôr três linhas porque senão, não faz sentido estar em duas linhas puxadas à esquerda. Isto é difícil de explicar, é uma questão de experiência”.

Laura: O que posso entender, como a ópera é cantada, leva mais tempo a dizer umas frases que outras.

Elísio: “Não, não é questão de tempo, é exatamente ao contrário; às vezes há coisas muito rápidas que têm de ser traduzidas e como está à esquerda, a divisão obriga a três linhas, não obriga, mas fica melhor com três linhas. Isso é resposta ao que estava a dizer dos parâmetros técnicos para cinema. Mesmo para cinema, já o tenho feito em três linhas”.

Laura: Está também a teoria de que no cinema como o ecrã é grande, quando olhamos para as três linhas, consegue captar a imagem completa e o olho não tem que estar a ler duma ponta a outra.

Elísio: “Também é isso, aliás, há maneiras de traduzir e as pessoas não sabem, e passo a vida a dizer mal, mas a posição da legenda também tem a ver com a ocupação da legenda no ecrã”.

Laura: E com a quantidade de caracteres?

Elísio: “Também, claro, mas uma legenda de duas linhas, a linha de cima deve ser, dentro do possível, mais curta que a linha de baixo para ocupar menos espaço e também para facilitar a leitura. Por exemplo, as pessoas traduzem uma frase e depois põem vírgula e logo o resto da frase na linha seguinte, o que devia estar em baixo ou senão fica pendurado, exatamente. Às vezes não é possível, se a legenda é muito grande, se não cabe na linha de baixo, tem mesmo que pôr na linha de cima, são casos muito especiais”.

Laura: Referente ao tipo de letra, tenho visto algumas bem definidas, não são impactantes, até porque são brancas, mas há outros exemplos que estão num fundo preto com a legenda branca ou amarela. No cinema há um tipo de letra obrigatório a usar ou escolhe-se o mais adequado?

Elísio: “Essa é uma decisão do distribuidor de cinema ou do canal. Nós não podemos escolher. Na televisão, por exemplo, na RTP, houve uma altura usavam-se dois tipos de letra, mas as pessoas protestaram, o público. As legendas amarelas que são muito úteis quando o filme é preto e branco, porque as legendas brancas muitas vezes deixa-se de ver quando o fundo é branco e o amarelo ajuda”.

Laura: Para além desses exemplos, quando há pessoas que têm problemas de audição também são muito úteis para diferenciar ou compreender o que fala uma ou outra personagem.

Elísio: “Esses são casos muito específicos, eu não me lembro de ver legendas com duas cores diferentes, francamente. Eu nunca vi legendas em duas cores diferentes. Isto vinha a propósito do tipo de fonte. Hoje em dia é quase uniforme, é muito raro ver filmes com tipos de letras específicos”.

Laura: O problema é que alguns realizadores portugueses com os que temos falado queixam-se das empresas que fazem tradução e legendagem para diferentes plataformas de que só utilizam o mesmo tipo de letra e queriam saber por quê acontece isto, se é uma escolha do tradutor-legendador, da produtora ou da distribuidora.

Elísio: “Repara eu acho que nem chega a haver escolha, há um tamanho padrão que se usa automaticamente, nem se está a pensar nisso, com relação às fontes e ao tamanho de letra também. De vez em quando eu noto que há uma letra diferente, mas é tão raro que em geral há um tipo padrão de legenda que foi estudado para perceber o que dava melhor, o que via-se melhor; aquilo não foi aleatório”.

Laura: Uma questão: Acha que a sua própria formação como músico e a sua cultura ou experiência anterior foi decisiva nesta transformação que tem sofrido esta profissão ao ter que ir mudando de perspectivas e ferramentas; sabemos que muitos profissionais ficaram pelo caminho ao não conseguir adaptar-se às novas tecnologias. Nesse aspeto acha que a sua própria formação artística o tenha ajudado nessa evolução?

Elísio: “Em teoria estou de acordo consigo, na prática acho que não vai resultar; cá está, este é um mundo muito pequeno, muito limitado e muito mal pago, não há incentivos para grandes mudanças, e fala com a pessoa errada porque já estou mais ou menos reformado”.

Laura: Mas tem uma vasta experiência...

Elísio: “A experiência que neste momento tenho, ninguém tem, juro, porque ninguém tem a minha idade e continua a trabalhar, portanto, não há mérito. A maior parte das pessoas que estão hoje a trabalhar começaram na televisão e eu comecei em cinema e como já tentei explicar, as coisas eram bastante diferentes”.

Laura: Um pouco voltando à pergunta anterior, essa formação artística como pianista, até que ponto essa bagagem serviu-lhe para esta profissão?

Elísio: “Do ponto de vista técnico nenhum. A cultura se tem ou não se tem, é o resultado do que temos estudado durante toda a vida e depende dos interesses que se têm. Tudo o que pode contribuir para uma qualidade de trabalho é bem-vindo. Agora isso é tão teórico, tão subjetivo. Vou um bocadinho atrás, quando comecei, não comecei logo a traduzir, havia um tradutor e eu legendava, localizava as legendas que ele traduzia. Portanto, a minha experiência começou por isso, foi muito pouco tempo, mas foi assim. Quando comecei a traduzir é claro que toda minha bagagem influenciou; para já, é preciso saber português e há muitos que não sabem; as asneiras gramaticais são mais que muitas. Não sei até que ponto... concordo”.

Laura: Que línguas domina?

Elísio: “Eu faço principalmente o francês e inglês, são quase maternas; o espanhol fiz muito, hoje em dia menos; italiano faço quando tenho uma bengala, ou seja, quando tenho a tradução noutra língua; não domino o italiano, quando tenho dúvidas vou à versão inglesa ou francesa, por exemplo, nas óperas que eu traduzo muito, meu alemão é muito fraco, mas estou farto de traduzir Wagner, Strauss... e aí tenho os livretos em três línguas, vejo qual é a métrica do alemão e depois baseio-me na tradução inglesa, francesa ou italiana”.

Laura: Como cataloga esta profissão?

Elísio: “Quando comecei como lhe digo, nós eramos uns reizinhos éramos muito poucos e era praticamente cinema o que se fazia; hoje em dia, não. Vai-se rir, mas é verdade o que lhe vou dizer: toda a vida eu odiei trabalhar, eu detesto trabalhar, toda a vida detestei trabalhar, só trabalhava porque precisava ganhar a vida, ponto. Fiz uma especialização, não é, eu traduzi dois livros, dois e meio, detestei porque ao fim de cem páginas, já não podia olhar para o livro, enquanto num filme, hoje estou a traduzir sobre helicópteros, amanhã sobre Luís XIV e depois de amanhã, sobre gângsteres nos Estados Unidos. Os assuntos vão mudando e um filme traduzo em dois, três dias, quatro, depende do filme. Na tradução audiovisual vão mudando os assuntos, enquanto na tradução literária, traduzo 500 páginas sobre um mesmo assunto. Por favor...”

Laura: Eu compreendo porque em Cuba fiz a tradução dum catálogo dum artista plástico e cansei-me de traduzir a palavra *collage*, mas também dei um respeito às pessoas que se dedicam a essa tarefa, porque constitui um grande desafio, eles devem ter um domínio da linguagem técnica, realmente o pago foi simbólico, 1 euro por página.

Elísio: “Aqui, a tradução literária paga 11 cêntimos por palavra, 30 ou 40 euros por páginas. Não tem nada a ver”.

Laura: Fiz também a tradução dum desenho animado, isso também foi horrível, a cópia que me deram vinha com a dobragem do Brasil, então tive que fazer a tradução duma versão e não da obra original, mas sim duma tradução. O filme chama-se *Valiant*, um pombinho que tinha que provar que era um herói.

Elísio: “Eu traduzi esse filme”.

Laura: Eu também.

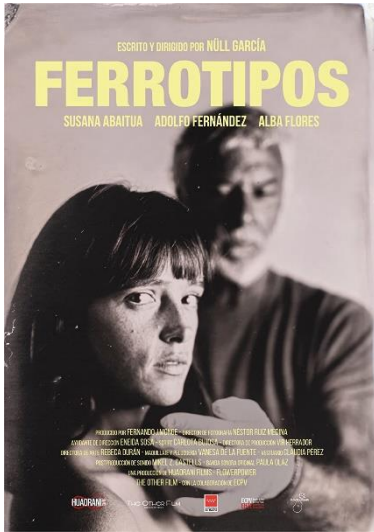
Elísio: “É engraçado, vou procurar o filme e o texto.”

Laura: Obrigadíssima.

Elísio: “De nada”.

Anexos

1. Ficha Técnica de *Ferrotipos*⁴⁸



Nüll García |||| Espanha • Fic • 2019 • 14'

8ª EDIÇÃO – OM2021

MELHOR FILME IN EX-AEQUO – COMPETIÇÃO GERAL
CURTAS

Uma modelo vai fazer uma sessão fotográfica com um fotógrafo de renome. O homem propõe tirar as fotos com o busto despido, para transmitir a insegurança provocada pela nudez. Ele quer falar de quão vulneráveis se sentem as mulheres nesta sociedade.

Argumento (*Screenplay*): Nüll García

Produção (*Production*): Fernando J Monge, David Torres, Alba Flores, David Pedrosa, Nüll García

Fotografia (*Cinematography*): Néstor Ruiz Medina

Montagem (*Editing*): Néstor Ruiz Medina, Nüll García

Direcção de Arte (*Art Director*): Rebeca Durán

Música Original (*Original Music*): Paula Olaz

Som (*Sound Design*): Mikel Z Castells

Com (*With*): Susana Abaitua, Adolfo Fernández, Alba Flores

Distribuidor (*Distributor*): Madrid en Corto

Prémios

ESPAÑA Melhor Curta-metragem, Festival Intl del Cortometraje de San Roque | Melhor Curta-Metragem, Melhor Actriz (Susana Abaitua), Semana De Cine De Medina Del Campo | Prémio do Público no Festival de Cine de Huesca | Prémio do Público e Prémio Moviestar+, Alcine – Festival Intl de Cine de Alcalá de Henares | Melhor Realização, Skyline Benidorm FF

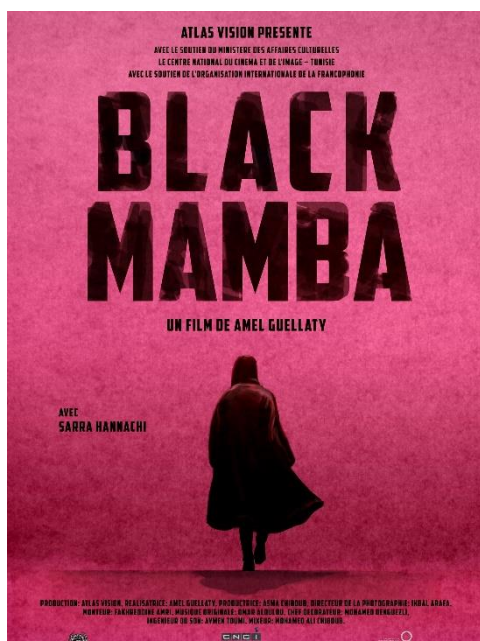
⁴⁸ Esta informação foi retirada da página oficial do festival *Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival*. O cartaz do filme encontra-se em IMDb.

| Melhor Actriz (Susana Abaitua), Certamen de Cine por Mujeres, Aranjuez | Melhor Actriz (Susana Abaitua), Festival Intl de Cine de Almería | Melhor Produção Madrilena, Cortogenia | Premio Madrid en Corto, Prémio Semana del Corto, Premio Accesit al Goya, Semana del Cortometraje de la Comunidad de Madrid | Prémio Accesit, Prémio Amma por la Igualdad: Melhor Curta realizada por mulheres, Certamen de Creación Audiovisual de Cabra || Menção Especial, ÉCU, European Independent FF, França

Festivais

Dresden Open Air, Alemanha | Bogoshorts, Colômbia | Palm Springs, EUA | Hollyshorts, EUA

2. Ficha Técnica de *Black Mamba*⁴⁹



6ª EDIÇÃO – OM2019

Prémio do Júri Jury Award

MELHOR CURTA BEST SHORT

Amel Guellaty

Tunísia | fic | 2017 | 20'

Para Sarra, uma jovem da classe média de Tunes, tudo parece indicar a concretização dos planos da mãe: ela recebe lições de costura e em breve casar-se-á com um bom rapaz. Mas Sarra esconde um plano perigoso com o qual pretende fugir à sua vida actual.

Mensagem do Júri

Decidimos atribuir o Prémio de Melhor Curta-Metragem do Olhares do Mediterrâneo 2019, ao filme que nos atingiu como um murro no estômago. Acertou-nos em cheio a cinematografia cuidada, a pungente interpretação da protagonista e sobretudo a história surpreendente feita de coragem e determinação. Marcou-nos a luta desigual de uma mulher lutadora contra as convenções sociais numa cultura fechada e discriminatória. E tudo isto, sem perder de vista uma mensagem relevante: apesar de todas as adversidades, com força interior, é possível escapar a um futuro predeterminado e tomar nas nossas mãos o próprio destino.

Argumento (Screenplay): Amel Guellaty

Produção (Production): Asma Chiboub

Fotografia (Cinematography): Ikbal Arafa

Montagem (Editing): Fakhreddine Amri

Música Original (Original Music): Omar Aloulou

Produtora (Produced by): Atlas Vision

⁴⁹ Esta informação foi retirada da página oficial do festival *Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival*. O cartaz do filme encontra-se na página oficial de Facebook da realizadora do filme, Amel Guellaty.

Com (With): Sarra Hannachi, Charfeddine Taouriti, Chedly Taghouti, Saida Hammi

Prémios

Menção Especial, Sukhum IFF, Abecásia | Menção Especial, Oran Arab FF, Argélia | Prémio Thomas Sankara + Melhor Curta de Ficção, Fespaco, Burkina Faso || França: Prémio do Público, Films Femmes Méditerranée Festival, Marselha | Melhor Filme Júri Estudante, Apt African FF | Prémio do Público, Angers Cinémas d’Afrique Festival || Melhor Curta, Haarlem Maghreb FF, Holanda | Melhor Filme + Melhor Actor, Jordan IFF, Jordânia | Prémio do Júri + Melhor Ficção + Melhor Actriz, Rencontres du Film Court, Madagáscar | Melhor Actriz, Kinshasa IFF, República Democrática do Congo | Melhor Curta, Sochi IFF and Awards, Rússia | Prémio da Francofonia, Dakar Court, Senegal | Prémio do Júri, Malmö Arab FF, Suécia

Festivais

Muscat IFF, Afeganistão | Rencontres Cinématographiques de Bejaia, Argélia | Young African Filmmakers Leuven, Bélgica | Festival Ecrans Noirs, Camarões | Festival Ints de Cinéma Vues d’Afrique, Canadá | Macau Sound and Image Challenge Intl Festival, China | Silicon Valley African FF, EUA | Arabian Sights Among Washington, DC IFF, EUA || França: Festival Intl de Clermont-Ferrand | Elles Font Leur Cinema | Ciné Rencontres Prades | Festival du Cinéma Arabe, Paris | Festival Afrique sur Bièvre | Court C’Est Court, Festival de Court Métrage de Cabrières d’Avignon | Le Maghreb des Films, Paris | Nouv.o.monde, le Festival Cinéma de Rousset, Pays d’Aix | Rencontres Cinématographiques de Salon de Provence || Alexandria IFF, Grécia | Intl Short FF of Thessalonique, Grécia | Film Africa London, Inglaterra | NDUIFF, Líbano | Festival International de Saidia, Marrocos | Mashariki African FF, Ruanda || Tunísia: Journées Cinématographiques de Carthage | Festival du Film Féministe de Tunis Chouftouhonna | Festival du Court au Kef | Tozeur IFF

3. Ficha Técnica de *Tuk-Tuk*⁵⁰



8ª EDIÇÃO – OM2021

Mohamed Kheidr - Egípto • Fic • 2021 • 26'

Depois de o marido a abandonar e fugir ilegalmente do país, a única forma de Walaa garantir a sobrevivência da família foi conduzir um tuk-tuk, num ambiente dominado pelos homens e onde as mulheres têm muitas dificuldades. Correndo o risco de ser ridicularizada e assediada enquanto

se afunda em dívidas, Walaa embarca numa viagem para lutar.

Argumento (Screenplay): Sherif Abdel Hady, Mohamed Kheidr

Produção (Production): Sherine Alaa, Ramy Yaacoub, Mohamed Kheidr

Fotografia e Montagem (Cinematography and Editing): Mohamed Kheidr

Música Original (Original Music): Saifeddine Helal

Som (Sound Design): Hosny Ali Hosni

Com (With): Elham Wagdi, Ashraf Mahdy, Mohamed Khamis, Omar Rashed, Marie Guegess

Distribuidor (Distributor): Takween Filmedia

Prémios

Melhor Curta Africana, Menção Especial, Durban IFF, África do Sul | Melhor Drama, Melhor Actriz (Elham Wagdi), Vienna Intl Film Awards, Áustria | Menção Especial, Bahrain FF, Bahrein | Melhor Curta, Vues d'Afrique FF, Canadá | Melhor Narrativa Curta, Pan African FF, EUA | Melhor Montagem, Melhor Argumento Original de Curta Estrangeira, World Independent Cinema Awards Los Angeles & IFF, EUA | Melhor Curta, Melhor Fotografia, Les Nuits MedCorsica, França | Melhor Curta, Melhor Fotografia, Faten Hamama FF, Reino Unido | Melhor Menção Especial, Malmö Arab FF, Suécia

Festivais

Alexandria Short FF, Egípto | Cleveland IFF, EUA | Clermont-Ferrand Short FF, França

⁵⁰ Esta informação foi retirada da página oficial do festival *Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival*. O cartaz do filme encontra-se na página oficial de Facebook: *Tuktuk Film*.

4. Cartazes de *Olhares do Mediterrâneo-Women's Film Festival* e *Festival Batom*



5. Plataforma do programa informático para legendagem *Spot*

