



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*A transferência de significado na tradução
audiovisual.*

*Uma análise sobre a recharacterização das
personagens nas legendas portuguesas de
“Nuovo Cinema Paradiso”*

Relatore
Prof. Barbara Gori

Laureanda
Alessandra Cherubini
n° matr.1130563 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019

Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | 3 |
| Introdução Geral | 4 |
| Capítulo I: Breve introdução teórica | 12 |
| I.A A relação entre a tradução audiovisual e a teoria da tradução | 12 |
| I.B Os tópicos da tradução..... | 17 |
| I.B.1 Umberto Eco e a negociação..... | 17 |
| I.B.2 A perspectiva descritivista | 25 |
| I.B.3 A linguística sistémico-funcional..... | 34 |
| I.C O papel do tradutor | 40 |
| Capítulo II: A tradução audiovisual e o caso português | 46 |
| II.A Introdução à tradução audiovisual | 46 |
| II.A.1 Diferentes modalidades de tradução..... | 54 |
| II.B A natureza da legendagem | 61 |
| II.B.1 Dobragem vs. Legendagem | 66 |
| II.B.2 A criação das legendas..... | 69 |
| II.B.3 Estratégias textuais da legendagem interlinguística | 72 |
| II.C A escolha portuguesa | 82 |
| II.C.1 Portugal: causas históricas, socioeconómicas e culturais | 84 |
| Capítulo III: Análise das legendas do filme <i>Nuovo Cinema Paradiso</i> , de Giuseppe Tornatore | 88 |
| III.A Uma breve apresentação | 88 |
| III.B Macro-análise: o contexto spatiotemporal..... | 93 |
| III.C Micro-análise: as personagens | 96 |
| III.C.1 Alfredo..... | 98 |
| III.C.2 Totó/Salvatore | 112 |
| III.C.3 As personagens menores | 120 |
| III.D Síntese final: duas culturas em confronto | 126 |
| Conclusão Geral | 131 |
| Anexo I: Transcrição dos diálogos italianos e das legendas portuguesas conforme a análise das personagens | 137 |
| Anexo II: Tanscrição completa dos diálogos e das legendas do filme <i>Nuovo Cinema Paradiso</i> de Giuseppe Tornatore..... | 162 |
| Bibliografia..... | 204 |
| Referências on-line | 208 |
| Resumo em língua italiana | 209 |

“Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c’è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà, onestà, rispetto, pietà*”.

Umberto Eco

Agradecimentos

Agradeço a Prof^a Barbara Gori, orientadora da Universidade de Padova, e o Prof. Dionísio Vila Maior, orientador da Universidade Aberta, pelo suporte contínuo ao longo da redacção da presente dissertação de mestrado.

Agradeço a Universidade de Padova pela oportunidade de estudo em Braga e em Lisboa e pelo conhecimento que me permitiu adquirir.

Agradeço a minha família, a família que escolhi desde sempre e a família que encontrei por sorte, por terem estado ao meu lado ao longo de todo o percurso de crescimento pessoal.

Introdução Geral

O presente trabalho consiste numa dissertação de mestrado sobre o tópico da tradução audiovisual: a partir de uma abordagem teórica sobre a tradução em geral e, mais especificadamente, sobre as características da tradução para legendagem, pretender-se-á analisar os diálogos traduzidos para legendas portuguesas do filme italiano *Nuovo Cinema Paradiso*, dirigido por Giuseppe Tornatore.

Não esqueçamos que o assunto da tradução audiovisual se apresenta bastante controverso: para além das mais populares dobragem e legendagem, existem muitas modalidades diferentes de tradução audiovisual, cada uma com as suas próprias características e limites. Porém, esta variante de tradução resulta ainda pouco explorada, como será explicado no capítulo I: na verdade, ultimamente, tem suscitado mais interesse nos pesquisadores por causa do impacto social importante que desempenha no dia a dia, não beneficiando ainda da atenção que, de facto, merece no âmbito académico. No que a isto diz respeito, Chaume salienta a tendência para a expansão da utilização dos produtos audiovisuais em modo ativo e passivo: o mercado do trabalho tem conhecimento do presente rumo, bem como da importância do papel da tradução, assim com, ainda, da forma como esta se consolida progressivamente (Chaume, 2018: 41)¹. Contudo, na opinião de Díaz Cintas, em campo universitário a tendência mais popular foca-se na abordagem das teorias da tradução mais clássicas, e não tanto no estudo e análise de assuntos que requerem pesquisas empíricas e elaboração de novas teorias. Porém, a mesma textura dos produtos audiovisuais, constituída por vários códigos semióticos interligados (quer dizer, imagens, sons, escritas, entre outros), revela-se mais complexa, no que diz respeito a transferência de significado de um sistema linguístico-cultural para outro, no que à estrutura do texto escrito diz respeito. E mais: não é raro os pesquisadores terem dificuldades em encontrar os materiais sobre os quais trabalhar, não sendo, de igual modo, simples obter os guiões ou os diálogos originais; por isso, torna-se frequentemente necessário transcrever os textos de forma autónoma, correndo o risco de interpretação errada e de desperdício de tempo também

¹ De facto, estão a desenvolver-se empresas de localização, internacionalização e glocalização, que visam mesmo a adaptação dos produtos audiovisuais às normas do sistema linguístico e cultural de chegada (Chaume, 2018: 41). Entretanto, e como se pode ver, adotamos o sistema autor-data-página, para as citações bibliográficas, por uma razão de índole fundamentalmente metodológica: simplificar a leitura do texto.

por causa da falta de suporte tecnológico acessível (Díaz Cintas, 2004b: 51-52). Contudo, e porque consideramos essa atitude primordial, torna-se necessário focar a atenção sobre alguns pontos sobre os quais a investigação académico-científica ainda terá muito que se pronunciar: por isso, na presente dissertação, procuraremos debruçarmo-nos sobre o estado da arte relativamente à tradução para legendagem, com a finalidade de confirmar as estratégias elaboradas até agora através da análise das legendas, enquanto modalidade de tradução de obras fílmicas.

No que diz respeito a estrutura do presente trabalho, o primeiro capítulo tratará dos tópicos que constituem a base da teoria da tradução a partir do trabalho de Umberto Eco (2003), ponto de referência essencial para delinear os princípios fundamentais de equivalência, fidelidade e adequação relativamente à tradução, através da perspectiva *source-oriented* e *target-oriented*. De facto, a primeira parte do presente estudo incidirá sobre a definição de tradução como transferência cultural, para além de linguística, através da prática da negociação contínua. Entretanto, a abordagem teórica será progressivamente integrada, por meio da apresentação da teoria dos polissistemas elaborada por Itamar Even Zohar nos anos 60 — teoria esta que se tornou muito importante no âmbito dos estudos sobre a tradução. A conceção da sociedade como um conjunto de sistemas e subsistemas heterogêneos, abertos, dinâmicos e interligados entre eles por relações cujas hierarquias variam continuamente, será completada com a teoria das normas de Gideon Toury — que dá início à perspectiva denominada “descritivista” — e teorias de anotação sociológica de Bordieau e Hermans sobre *habitus* e “socialização”. De facto, a abordagem do funcionalismo dinâmico teorizado pelos teóricos descritivistas, que revisam as conceções de sincronia e diacronia, encontra-se também na visão da linguística elaborada por Halliday, denominada “linguística sistémico-funcional”, que será considerada sobretudo no que diz respeito à teoria do contexto. Na verdade, o linguista Halliday aproxima a linguística da tradução, considerado a primeira como “escolha potencial” do significado de cada elemento linguístico num determinado contexto socio-situacional, a partir do princípio segundo o qual a linguagem é uma atividade que cria significado. A este respeito, Espindola salienta a importância da linguística sistémico-funcional aplicada à legendagem, já que esta modalidade de tradução audiovisual envolve um amplo leque de questões de

âmbito linguístico, como, por exemplo: a variação de registo e de características da linguagem na transformação do código linguístico oral para o código linguístico escrito; os constrangimentos técnicos que influenciam as escolhas lexicais e gramaticais; a ligação do sistema semiótico que é a linguagem com códigos que fazem parte da textura dos produtos audiovisuais (Espindola, 2012: 496). Portanto, a terceira parte do primeiro capítulo tomará como referência a metafunção teorizada por Halliday sobre o significado interpessoal (*interpersonal meaning*) que se foca nas características dos agentes do texto e nas relações entre eles, para analisar a variação da personalidade e das ligações que ocorre nas personagens no ato da passagem de um sistema linguístico e cultural para outro, considerando também a mudança do código verbal no ato da tradução. Finalmente, o primeiro capítulo terminará com uma reflexão sobre o papel do tradutor como mediador entre dois mundos: por um lado, é sujeito à realidade que o rodeia; por outro, atua conforme a própria subjetividade, moldando aquela mesma realidade à qual acaba por ser sujeito.

No que diz respeito o segundo capítulo, pretender-se-á abranger o amplo tema da variante da tradução dos produtos audiovisuais, pelo que começaremos por uma abordagem geral para chegarmos à descrição da tradução para legendagem em detalhe. Depois de um breve resumo da história do cinema a partir do trabalho de Pérez-González (2014), com referências à introdução da banda escrita e da banda sonora integradas nas imagens, serão apresentadas as diferentes modalidades de tradução audiovisual utilizadas hoje em dia, quer as mais populares, quer as menos conhecidas. Porém, a tradução para legendagem será introduzida inicialmente através de uma comparação direta com a técnica da dobragem, as duas modalidades mais comuns na tradução de produtos audiovisuais; seguidamente, uma secção será dedicada completamente à natureza da legendagem, descrita como “tradução diagonal” através dos estudos de Gottlieb, por causa da variação diamésica no código verbal, e “vulnerável” — enquanto que, na opinião de Díaz Cintas, a coexistência no ecrã das legendas e da banda sonora original expõe a tradução escrita ao julgamento potencial do público. Depois, uma outra etapa será dedicada às fases técnicas de realização das legendas, com referências aos parâmetros espaciotemporais, aos constrangimentos no próprio ato de tradução, como a parcial sincronização entre imagens, banda sonoras e legendas escritas — circunstância mais crucial do que os limites no âmbito da tradução

literária. A parte dedicada à tradução para legendagem terminará com a apresentação das estratégias mais utilizadas nas legendas no ato da tradução, conforme as pesquisas de Kovačič — que se debruça sobretudo sobre os temas da eliminação total e parcial nas legendas da informação original —, de Gottlieb — que identifica um modelo de várias estratégias conforme as características do texto de partida, o rumo da própria tradução e os constrangimentos técnicos — e de Díaz Cintas & Remael — cujo trabalho se revelará útil no que diz respeito ao princípio orientador da análise das legendas (referimo-nos à tradução da linguagem marcada e o seu papel na recharacterização das personagens do filme *Nuovo Cinema Paradiso* nas legendas traduzidas em língua portuguesa). Finalmente, o segundo capítulo concluir-se-á com uma síntese das condições históricas, políticas, económicas e socioculturais que levaram Portugal à adoção da legendagem como modalidade de tradução audiovisual — não da dobragem, tal como ocorreu em todos os países de língua românica (exceto a Roménia). De facto, as condições de censura dos produtos audiovisuais influenciaram o desenvolvimento da tendência para a autocensura de escritores, jornalistas e artistas, no que diz respeito aos conteúdos e à linguagem a ser utilizada: com efeito, estas condições acabaram por traçar o perfil conservador da linguagem portuguesa no âmbito da produção e da tradução dos produtos audiovisuais, como testemunham as pesquisas de Alexandra Assis Rosa (2001).

A abordagem descritiva continuará com o início do terceiro capítulo: efetivamente, antes de nos debruçarmos sobre a análise efetiva das legendas do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, abordaremos o contexto cinematográfico italiano através da descrição da vida artística do diretor Giuseppe Tornatore. Depois de uma breve apresentação da obra, que constitui o objeto central de estudo do presente trabalho, pretender-se-á fazer uma macro-análise do contexto sociocultural da obra, delineando as características da *sicilianità* no filme de Giuseppe Tornatore. Naturalmente que esta abordagem será funcional à contextualização das personagens com as suas personalidades, bem como as relações entre eles que se desenvolvem ao longo do enredo. Será, assim, dedicada uma secção a cada personagem principal e a personagens menores. De forma mais específica, e através da análise da tradução da linguagem marcada nas legendas portuguesas, refletiremos sobre as personagens Alfredo, Totó/Salvatore, sua mãe e o Padre Adelfio. Finalmente, este terceiro capítulo terminará

na síntese final dos resultados da análise dos dados e algumas reflexões sobre a importância da tradução na recaracterização das personagens do filme. A este respeito, vale a pena mencionar a crítica que Nornes faz sobre as legendas, as quais, na opinião dele, representam uma modalidade “corrupta” de tradução, enquanto não conseguem representar as facetas culturais que caracterizam o sistema do texto de partida, acabando o tradutor por apresentar uma visão deformada da realidade estrangeira, constringidas aquelas facetas que estão pelos limites técnicos da legendagem (Nornes *apud* Pérez-González, 2014: 52). De facto, ver-se-á que os limites expressivos do código escrito e dos constringimentos espaciotemporais são numerosos, mas, ao mesmo tempo, apresentaremos exemplos de várias tentativas de reprodução do significado de modo eficaz no sistema de chegada.

A presente dissertação terminará com uma conclusão geral do trabalho, a apresentação da bibliografia utilizada e os anexos que contêm a transcrição dos diálogos italianos e das legendas portuguesas.

Uma vez apresentada a estrutura do presente trabalho, é necessário agora explicar a terminologia que será utilizada ao longo da dissertação toda, para prevenir a interpretação errada dos assuntos. Em primeiro lugar, para nos referirmos ao texto original, serão utilizados os termos e conceitos “texto de partida” ou “prototexto”; já para definir o texto traduzido, usar-se-á “texto de chegada” ou “metatexto”. De facto, os termos e conceitos “prototexto” e “metatexto” derivam do trabalho de Gian Luigi De Rosa (2012), parecendo-nos adequados para serem utilizados na presente dissertação. Mais ainda: abordando-se no primeiro capítulo a tradução em geral (mas com um olhar sempre ligado à variante da tradução audiovisual), utilizar-se-á a palavra “destinatário” em vez de “leitor” ou “espectador”, que tem uma conotação mais específica respetivamente da tradução literária e audiovisual. No que diz respeito à textura dos produtos audiovisuais, será definida como “polimórfica”, por causa dos muitos códigos semióticos interligados que cooperam para a construção de significado, acabando por criar um todo coerente (recordamos que o adjetivo “polimórfico” deriva da língua grega e significa literalmente ‘de muitas formas’, descrevendo de modo abrangente a complexidade da própria textura audiovisual).

Vale, então, a pena sublinhar o princípio metodológico que subjaz ao presente trabalho. De facto, na altura da escolha do assunto a ser tratado nesta dissertação, reparou-se que a literatura sobre a tradução audiovisual não parecia muito extensa, mesmo por causa da falta de interesse em âmbito académico, facto que já acima mencionámos. Contudo, a tradução audiovisual faz parte do nosso dia a dia, desenvolvendo-se, portanto, o interesse sobre esse assunto, conforme o enorme impacto social que a tradução audiovisual tem na contemporaneidade. Depois de uma primeira leitura da literatura sobre o tema, foi necessário reduzir o âmbito de interesse de pesquisa, já que a tradução audiovisual abrange diferentes modalidades de aplicação e amplas perspectivas de análise: assim, as considerações e as hipóteses começaram a concretizar-se no foco do objeto de estudo, que se tornou, depois, um ponto de partida importante para a escolha dos tópicos teóricos a ser tratados nos primeiros dois capítulos. De facto, a transcrição dos diálogos italianos e das legendas portuguesas, apesar de constituir o objeto de análise apenas do último capítulo, foi realizada como primeira etapa para o desenvolvimento correto do presente trabalho. No que a isto concerne, vale a pena salientar que as legendas apresentam lacunas na transcrição, não se revelou muito simples entender a fala das personagens, sobretudo ao utilizarem expressões dialetais em maneira rápida. Mais: a escolha do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore, foi (como será explicado ao longo da dissertação) escolhido consoante determinados critérios de interesse de pesquisa. Repare-se: é um filme italiano que ganhou muitos prémios já na altura da estreia em 1988, tendo tido um êxito enorme no estrangeiro; encontra-se traduzido também em Portugal; o enredo passa-se em Itália, mais especificadamente na Sicília, sendo a tipicidade cultural do país contada pelas imagens, pela música e pela linguagem das personagens. Assim, a partir das características da obra fílmica em consideração, tornou-se para nós muito interessante focar a atenção na análise na tradução nas legendas portuguesas da linguagem marcada que identifica a fala siciliana, a qual contribui para caracterizar a personalidade e as relações entre as personagens. Deste modo, como a fala de alguns personagens se tornou o foco do estudo analítico do presente trabalho, foi necessário sistematizar o conjunto das legendas em dois blocos: o anexo I inclui os diálogos originais e as legendas traduzidas divididos conforme as personagens analisadas (Alfredo, Totó/Salvatore, a mãe do protagonista e o Padre Adelfio); já o anexo II, por

uma questão de integralidade, contém o conjunto completo dos diálogos e das legendas traduzidas do filme todo.

Finalmente, é necessário, desde já, salientar muito bem que o presente estudo não pretende abordar completamente o assunto da tradução para legendagem, em virtude, sobretudo, dos limites de espaço e tempo que determinam a natureza da presente dissertação de mestrado. De facto, o tema da tradução audiovisual apresenta-se bem extenso e existem muitas perspectivas diferentes a partir das quais se pode analisar a tradução dos diálogos do filme em legendas; no entanto, imprimindo honestidade e seriedade académica, procuraremos abordar o assunto do modo o mais alargado que nos for possível (apesar dos limites mencionados). Para além disso, note-se também que não procuraremos elaborar teorias definitivas sobre a tradução para legendagem na passagem do sistema linguístico-cultural italiano para o português. Para isso, seria necessário basearmo-nos num *corpus* de dados mais amplo e realizarmos também uma análise quantitativa para além de qualitativa (que em muito extravasaria os objetivos deste trabalho). Podemos, entretanto, dizer que o trabalho que propomos contribuirá para confirmar as tendências já encontradas por teóricos e pesquisadores, procurando aplicar os resultados das elaborações sobre o assunto no contexto da tradução de diálogos italianos orais para legendas escritas portuguesas. Mas mais: escolhemos como foco da análise a personalidade das personagens, porque é o resultado criado pela significação que a linguagem realiza. Baseando-nos nas teorias de Halliday que serão explicadas no capítulo I, a linguagem é uma atividade que cria significado conforme o contexto na qual é inserida: desta maneira, a linguagem falada pelas personagens torna-se o instrumento que cria o contexto e molda a personalidade dos protagonistas, mas, ao mesmo tempo, representa o produto da mesma personalidade que interage com o contexto sociocultural externo. Assim, no ato da tradução tornar-se-á importante pesquisar as variações na personalidade e na descrição do contexto, sobretudo no que diz respeito às relações interpessoais, que representam a consequência da passagem de um sistema linguístico-cultural para outro.

Em conclusão, este trabalho pretende representar uma pequena contribuição para o aprofundamento académico do assunto da tradução audiovisual, sobretudo no que diz respeito ao diálogo entre a realidade italiana e a realidade portuguesa. É a partir do

encontro com o *outro* que se revelam facetas da própria língua e da própria cultura que pareciam desconhecidas. Como já mencionado no começo da presente introdução, hoje em dia a tradução audiovisual consegue chegar a todo o lado e desempenhar um impacto importante nas sociedades. É necessário, por isso, incrementar o interesse neste tema, que consiste em saber até que ponto a tradução contribui para partilhar informações e conhecimentos e também a para refletir sobre os resultados do encontro dialógico entre sistemas culturais e linguísticos diferentes.

Capítulo I: Breve introdução teórica

I.A A relação entre a tradução audiovisual e a teoria da tradução

Este primeiro capítulo pretende abranger os tópicos da tradução para apresentar uma introdução teórica que será funcional para o alvo da presente dissertação, que se corporizará na análise das legendas traduzidas em português do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, com a finalidade de detetar o modo como uma obra (cinematográfica, no caso), fruto de uma cultura específica, é recebida por outra cultura no ato da tradução. Na verdade, traduzir não significa apenas transferir informação de uma língua para outra, mas torna-se um ato cultural que se realiza nas escolhas feitas pelo tradutor e nas consequências que ocorrem na cultura que recebe a tradução: para demonstrar isso, o presente trabalho sustenta-se na análise de uma obra audiovisual italiana traduzida em português. De facto, a escolha do filme *Nuovo Cinema Paradiso* como objeto de estudo permite tratar especificamente diferentes assuntos que remetem quer para a teoria da tradução, quer para a, mais recente, tradução audiovisual, no que essencialmente diz respeito, entre outros: ao problema do contacto entre dois sistemas culturais (dois sistemas linguísticos diferentes também); à questão do tipo de tradução que é a variante audiovisual; à problemática do reconhecimento académico deste novo tipo de tradução.

No que diz respeito ao primeiro ponto, as próximas secções deste capítulo abrangerão a importância do sistema cultural no que concerne à compreensão do texto original e das escolhas do processo de tradução, através dos estudos de Umberto Eco, dos teóricos descritivistas e do linguista Halliday. Relativamente ao género da tradução audiovisual, pelo contrário, valerá a pena apontar aqui uma breve reflexão sobre o assunto, considerando, naturalmente, o exemplo do caso de estudo do presente trabalho.

Ora, definir a tradução audiovisual através dos instrumentos fornecidos pela teoria da tradução revelou-se, desde sempre, uma tarefa difícil. A este propósito, lembremo-nos de Elisa Perego, que define a tradução audiovisual como intersemiótica²,

² Para que seja claro o significado da terminologia usada, parece útil apontar como referência o esquema de Jakobson: 1) Tradução intralinguística ou *reformulação* é uma interpretação de signos verbais através de outros signos que pertencem à mesma linguagem. 2) Tradução interlinguística ou *tradução propriamente dita* é uma interpretação de signos verbais através de signos de outra linguagem. 3) Tradução intersemiótica ou *transmutação* é uma interpretação de signos verbais através de signos de um sistema não-verbal (Jakobson, 1959: 233).

por causa da estrutura polimórfica do texto, ou seja, a inter-relação entre os códigos icónico e verbal (Perego, 2005: 39). Na verdade, esta afirmação parece incompleta: o texto em si, ou seja, o próprio filme, tem uma estrutura polimórfica e o significado da mensagem que chega ao destinatário é criada pela sincronização das imagens com os sons, mas não se pode falar de tradução intersemiótica porque a relação entre os dois canais semióticos é mantida, diversamente, por exemplo, da tradução de um livro para um filme. De facto, a terminologia de Jakobson não parece adequada para definir a tradução de um texto audiovisual, e, portanto, afigura-se mais razoável fazer referência à classificação dos diferentes tipos de interpretações elaborada por Eco (Eco, 2003: 236). De facto, na tradução audiovisual do objeto de estudo do presente trabalho, encontra-se uma variação na substância, ou seja, passa-se de um sistema linguístico para outro, dado que as legendas representam a tradução dos diálogos fílmicos italianos em língua portuguesa, e na matéria (isto é, no ato da tradução) não é conservado o código oral dos diálogos, passando antes ao código escrito das legendas. Considerando-se os dois tipos da mudança que a tradução do texto fílmico requiere, é possível destacar que a tradução do caso de estudo tenha, por um lado, características da tradução interlinguística, à qual Eco se refere-se como “interpretação interlinguística” na sua classificação, e, para outro, da intersemiótica, ou mais especificadamente, “transmutação através da manipulação”, nas palavras de Eco (2003: 325). Apesar de Eco não tratar explicitamente o problema da tradução audiovisual, mas da tradução em geral, a sua classificação parece mais adequada para tentar traçar o perfil da tradução audiovisual do que o esquema de Jakobson. Porém, relativamente à dificuldade em inserir a tradução audiovisual nos esquemas clássicos da teoria da tradução, Chaume fala deste tipo de tradução como se tratando de uma variedade para a transferência interlinguística que se caracteriza pela particularidade dos textos, dado que transmitem o significado através dos canais acústico e visual ao mesmo tempo (De Rosa, 2014: 13). Mais: o teórico destaca que não é preciso elaborar uma teoria da tradução audiovisual, uma vez que os tradutores têm consciência da textura particular do texto considerado, ou seja, da sua estrutura polimórfica (Chaume, 1997: 316) e da sua natureza híbrida (ivi, 2004). Contudo, acrescenta que é preciso criar uma nova taxonomia para incluir todos os textos multimédia conforme a relação entre código verbal e visual que apresentam (ivi: 317). De facto, posto que a estrutura polimórfica pode criar algumas dificuldades

na tradução por causa de limites práticos, os quais serão apresentados no capítulo II, é preciso considerar o texto multimédia como um todo (Gottlieb, 1994: 106) para os tradutores conseguirem criar uma boa obra de tradução.

Todas as dificuldades mencionadas pouco antes para a classificação da tradução audiovisual na teoria da tradução clássica fazem com que o âmbito académico não tome a tradução audiovisual em grande consideração, diferentemente do que acontece com a tradução literária. Quanto a isto, Díaz Cintas identifica três razões que justificam a consideração da tradução audiovisual como uma atividade marginal: a falta de interesse de pesquisa, o problema da própria estrutura polimórfica do texto e a dificuldade de arranjar os materiais de estudo (Díaz Cintas, 2004b: 51-52). Em primeiro lugar, o próprio facto de a tradução audiovisual não se inserir facilmente nas classificações clássicas da teoria da tradução leva os académicos a concentrar-se em fenómenos menos empíricos, em vez de se debruçarem na elaboração de novas teorias para descrever a nova realidade social. No que diz respeito aos materiais para trabalhar, o teórico afirma que é preciso ter uma cópia dos diálogos em língua original para realizar a tradução para a dobragem ou a legendagem em outra língua, mas o que frequentemente acontece é que os tradutores têm que transcrever os diálogos diretamente do ecrã, o que torna o trabalho da tradução audiovisual mais complicado e, às vezes, pouco rigoroso. Finalmente, a estrutura polimórfica torna-se um obstáculo na explicação nos manuais de teoria, porque é preciso que o autor explique o que acontece no ecrã, para que o leitor possa contextualizar e avaliar as escolhas do processo de tradução, ponderando as relações entre o código acústico e o visual (ivi: 4).

Apesar de alguns académicos terem opiniões radicais e não reconhecerem a tradução audiovisual como parte dos estudos da tradução, e nem mesmo como tradução (Dayan, 2014: 1103), não é possível negar a presença de interesse crescente no campo da tradução audiovisual. Em geral, Umberto Eco identifica as razões para o interesse tradutório no fenómeno da globalização, que permite o contacto entre pessoas, línguas e culturas diferentes: o desenvolvimento dos interesses semióticos, dado que o significado da informação é o que sobrevive na passagem de uma língua para outra, quer dizer, a matéria essencial da tradução; o desenvolvimento da informática, que cria e melhora os modelos para fazer traduções artificiais (Eco, 2003: 17). Estas razões de interesse geral na tradução podem ser aqui invocadas também para explicar o interesse crescente no

caso mais específico da tradução audiovisual. De facto, hoje em dia, os efeitos da globalização detetam-se sobretudo na realidade de partilha contínua de conteúdos digitais que conseguem chegar a todo o lado através das redes sociais e da Internet. Assim, não é estranho pensar em produtos culturais como filmes, vídeos e séries criados na Ásia que se tornam disponíveis também para o público europeu, graça ao poder da Internet. Contudo, é preciso os utilizadores conhecerem bem a língua em que os conteúdos são produzidos, a fim de poderem adquirir corretamente as informações partilhadas. Se isso não for possível, o desenvolvimento crescente no campo da tecnologia informática e da inteligência artificial torna-se útil na criação (e sobretudo na melhoria)³ de instrumentos para ajudar os utilizadores no processo de aquisição de informação, como, por exemplo, a tecnologia *speech-to-text* na legendagem simultânea, que será apresentada no capítulo II. Finalmente, o interesse semiótico é também justificado na abordagem da tradução audiovisual, dado que este tipo de tradução é marcado pela estrutura polimórfica da obra, ou seja, pela sinergia dos significados criados pelos canais acústico e visual na tradução; debruçar-se, portanto, sobre a análise do presente objeto de trabalho torna-se ainda mais interessante. Assim, parece razoável juntar a estas teorias a opinião de Jorge Díaz Cintas, que afirma que a tradução audiovisual é a variante tradutória mais importante hoje em dia, dado que pode alcançar uma audiência muito ampla, tem grande variedade de produtos traduzidos e garante a receção imediata pelo público (Díaz Cintas, 2004b: 50).

É claro que a tradução audiovisual desempenha um papel fundamental a nível de impacto social, porque faz com que os produtos culturais de um país sejam acessíveis para o público da cultura de chegada uma vez que são exportados, mas, como foi destacado antes, ainda falta pesquisa em âmbito académico sobre este assunto (ivi: 2). Tanto mais que a tradução audiovisual não é considerada parte da tradução e parece um campo pouco abordado pelos académicos, é preciso tratar dos tópicos que ligam a tradução audiovisual à tradução em geral. Por isso, este capítulo apresenta os assuntos mais problemáticos da tradução, ao fim de criar uma introdução literária que seja propedêutica à análise das legendas de *Nuovo Cinema Paradiso* traduzidas em língua

³ Eco afirma que o problema tradutório se torna determinante no caso em que o modelo criado não funcione como deveria (Eco, 2003: 17). Por isso, nos últimos anos, parece tentar-se suprir as lacunas dos modelos informáticos na tradução.

portuguesa, assim que possam tornar-se visíveis os pontos de contactos e os limites entre a tradução literária e a variante audiovisual ao longo desta dissertação.

Seguidamente, apresentaremos um resumo dos temas que serão abordados em quatro secções no presente capítulo de introdução ao panorama crítico sobre a tradução.

Na primeira secção, pretende-se afastar a ideia de que a tradução significa apenas transferência linguística e, a partir do esquema de Jakobson, detetar-se a relação que existe entre interpretação e tradução do texto, tal como a importância da “informação enciclopédica” no ato de tradução. Porém, a partir dos estudos de Eco, serão analisados os tópicos mais problemáticos da teoria da tradução, ou seja, o nível de fidelidade do texto traduzido em relação ao texto original, através das estratégias *source-oriented* e *target-oriented*, a importância de adequação do texto conforme ao texto de partida e ao contexto de chegada, e o conceito de equivalência entre textos, que pode ser formal ou funcional. A e respeito, será apontado também o princípio de “equivalente criativo” no âmbito da tradução intersemiótica, teorizado por Gian Luigi De Rosa, porquanto pode oferecer uma visão mais ampla do conceito de equivalência. Finalmente, a primeira secção termina com a apresentação das estratégias literárias de “domesticação”, estranhamento, arcaização e modernização, as quais serão úteis para se desenvolver uma ótica correta na análise das legendas portuguesas do filme italiano.

Na segunda secção, será apresentada a teoria dos polissistemas elaborada por Itamar Even-Zohar, que representa uma base muito importante para a estruturação da conceção da literatura e, sobretudo, da literatura traduzida. De facto, o autor discute as funções de sincronia e diacronia no polissistema, que é uma estrutura formada por vários sistemas mais pequenos, os quais são abertos, heterogéneos e dinâmicos. Será ainda será descrita a própria estrutura do polissistema e destacada a importância central do conceito de cânone literário. Além disso, a secção apresentará a teoria elaborada por Gideon Toury sobre o tópico das normas, que se tornam fundamentais na regulamentação das relações entre as diferentes partes do polissistema. Para explicar melhor este conceito, mencionar-se-ão igualmente as teorias sociológicas de Hermans, sobre a socialização, e de Bourdieu, sobre o princípio de *habitus*.

A terceira secção, por outro lado, concentrar-se-á na abordagem da linguística sistémico-funcional teorizada por Halliday: de facto, será utilizada como princípio orientador para a análise das legendas do filme, sabendo-se que, mesmo não se tratando

de uma ótica literária, a teoria de Halliday se aplica eficazmente ao âmbito da tradução. De facto, o autor destaca as características do conceito de equivalência entre dois textos em línguas diferentes, posição que desenvolve a partir da teoria do contexto dos estudos de Malinowski. Na verdade, Halliday deteta a equivalência no caso em que três tipos de contextos, ou seja, “*field*”, “*tenor*” e “*mode*” (que correspondem respetivamente aos significados meta-funcionais “*ideational*”, “*interpersonal*” e “*textual*”) são considerados pelo tradutor ao mesmo tempo.

Finalmente, a última secção tratará do papel do tradutor a partir das perspetivas sobre tradução abordadas nas secções precedentes. De facto, o tradutor desempenha um papel sociocultural como mediador entre dois sistemas linguísticos e dois sistemas culturais. Contudo, pretende-se igualmente falar do tema do nível de subjetividade do tradutor nos seus trabalhos e em relação às normas do sistema ao qual pertence. Para aprofundar este tópico, teremos que ter em conta serão mencionados o termo e conceito de “ideologia”, teorizado por Mason, e o termo e conceito de “autocensura”, ligado também à relação entre o próprio tradutor e o público, que terminará o capítulo.

I.B Os tópicos da tradução

Como foi mencionado pouco antes, nas próximas três secções da presente dissertação serão abordados os tópicos da tradução do ponto de vista dos estudos de Umberto Eco, dos teóricos descritivistas e de Halliday, com a sua teoria da linguística sistémico-funcional aplicada à tradução. A última secção, por outro lado, tratará do papel que o tradutor desempenha na criação da nova obra, analisando em maneira transversal as secções anteriores.

I.B.1 Umberto Eco e a negociação

Umberto Eco foi um dos mais importantes teóricos da tradução e parece razoável refletir sobre as suas opiniões nesta fase. Em primeiro lugar, é preciso partir das perguntas básicas: o que é que é tradução? O que é que significa traduzir? Estas questões são tão gerais quanto fundamentais para qualquer reflexão sobre o assunto. No que a isto diz respeito, Eco fala de tradução em estas palavras:

Dunque tradurre vuole dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico, che sul piano stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva (Eco, 2003: 16)

Já a partir de aqui, é claro que o conceito de tradução como pura transferência linguística quer ser desmistificado. Antes de tudo, Eco utiliza nas suas reflexões a terminologia criada pelo esquema de Jakobson sobre os tipos de tradução, que vale a pena relembrar:

- 1) Tradução intralinguística ou *reformulação* é uma interpretação de signos verbais através de outros signos que pertencem à mesma linguagem.
- 2) Tradução interlinguística ou *tradução propriamente dita* é uma interpretação de signos verbais através de signos de outra linguagem.
- 3) Tradução intersemiótica ou *transmutação* é uma interpretação de signos verbais através de signos de um sistema não-verbal (Jakobson, 1959: 233)⁴.

Este esquema está aqui citado precisamente para que seja mais simples fazer referência aos tópicos da tradução tratados nas reflexões de Eco, sendo a terminologia fundamental já explicada. Contudo, apesar de esta categorização ser aparentemente fácil e clara de compreender, apresenta-se demasiado geral e não oferece uma visão completa da complexidade interna da tradução, especialmente da sua variante audiovisual, como já foi destacado na secção I.A deste capítulo. A reflexão é retomada aqui: se se quisesse definir o tipo de tradução do objeto de estudo tomado em conta para o presente trabalho (ou seja, a tradução dos diálogos italianos do filme para as legendas portuguesas), em que categoria seria posto? Por causa do facto de se passar de uma língua para outra, na lógica do esquema, pode ser considerada uma tradução interlinguística, sem dúvida. Porém, a categorização de Jakobson não fala de mudança de código, além da mudança do sistema linguístico, ou seja, não está explicitada a possibilidade que possa ocorrer uma tradução do código oral para o código escrito, tal como ocorre na obra de Tornatore em Portugal. Apesar de ser um esquema criado para a categorização da tradução literária, a teoria de Jakobson representa um importante ponto de partida para refletir sobre a tradução audiovisual. E mais: na altura em que Jakobson escreveu o seu ensaio, em 1959, as teorias sobre a tradução estava nos seus inícios, sendo, portanto, natural que o seu esquema em geral não se revele adequado para a descrição da mais recente tradução audiovisual. Mas o que é interessante nesta teoria é que Jakobson define a

⁴ Tradução do esquema feita por nós, para que as definições sejam mais claras e o texto mais coeso.

tradução nas suas diferentes variantes como interpretação. Na verdade, interpretar é apenas o primeiro nível de tradução, ou seja, o ato de criação de significado no texto; contudo, etimologicamente, não tem a ver com o conceito de transferência que a mesma palavra “tradução” contém⁵; aliás, Eco retoma as palavras de Gadamer, destacando que cada tradução é interpretação, mas que nem todas as interpretações são traduções (Eco, 2003: 231).

Como já foi mencionado, a interpretação representa o primeiro nível para a tradução: de facto, Eco fala de «capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua», ou seja, de compreender a estrutura do sistema linguístico de partida e a sua aplicação no texto original. Deste modo, o texto vai ser interpretado para criar significado a partir da informação incluída no próprio texto, e o mesmo significado vai ser transferido em outro texto criado conforme as regras de outro sistema linguístico. Neste ponto, é importante salientar que Eco fala de tradução entre textos, e não entre sistemas (Eco, 2003: 37)⁶. Contudo, é claro que não é suficiente conhecer a estrutura da língua em que o texto vai ser construído para se conseguir fazer uma boa tradução: de facto, é preciso conhecer a cultura que pertence ao sistema, quer dizer, a referência à informação enciclopédica (ivi: 31), àquele *continuum* pré-linguístico (veja-se nota 5) que faz com que o tradutor possa interpretar o significado do texto em maneira adequada, sem distorcer a mensagem transmitida. E mais, é mesmo a partir da interpretação do significado do texto que o tradutor começa a lidar com o conceito de negociação, o processo que, na opinião de Eco, desenrola a tradução toda, e que, por sua vez, está relacionada com os tópicos fundamentais da teoria da tradução, como os princípios de fidelidade, adequação e equivalência. Vale a pena, por isso, explicar aqui a ligação que existe entre negociação e os tópicos da tradução mencionados.

De facto, a negociação que o tradutor realiza é um processo de escolhas contínuas, com a finalidade de chegar a um compromisso, consoante a interpretação que

⁵ “Traduzir” deriva do latim *traducĕre*, que significa ‘transportar, transferir’. Eco salienta, a este propósito, que foi o Séneca quem começou a utilizar esta palavra para indicar o ato de versão do texto de uma língua para outra (Eco, 2003: 234)

⁶ Vale a pena explicar aqui o esquema de Hjelmslev ao qual Eco faz referência quando fala de sistema: uma língua é constituída por um nível de expressão e um nível de conteúdo, que representam o conjunto dos conceitos exprimíveis pela língua. Cada um dos níveis está subdividido em forma e substância, representando ambos os níveis o resultado da segmentação de um *continuum* ou matéria pré-linguística (Eco, 2003: 39)

o tradutor faz do texto. Portanto, é possível desenvolver muitas interpretações diferentes do mesmo texto: o importante é que o foco da tradução continua a ser a própria intenção do texto em relação à língua e ao contexto cultural nos quais foi criado (Eco, 2003: 16). Dado que o próprio tradutor tem consciência da intenção do texto que está a produzir, ele mesmo tem que definir os limites de fidelidade ao texto de partida. Isto implica que cada tradução tem uns traços de infidelidade relativamente ao texto original, traços esses que, contudo, não comprometem a eficácia e a adequação do trabalho do tradutor. De facto, o texto traduzido deve «produrre effetti analoghi nel lettore» de uma perspectiva formal, quer dizer, a nível semântico, sintático, estilístico, métrico e fonosimbólico, mas também do ponto de vista do significado; ou seja: o leitor deve compreender o mesmo sentido do texto original. Para fazer isso, o tradutor recorre a diferentes estratégias durante a negociação, que se podem resumir em duas macrocategorias: as escolhas *source-oriented* e as escolhas *target-oriented*. As primeiras focam mais na fidelidade linguística ao texto original; as segundas concentram-se mais no efeito que a tradução provocará no leitor. Escolher estratégias mais *source-oriented*, contudo, não significa que o texto traduzido será mais fiel ao original do que um texto baseado nas escolhas *target-oriented*. De facto, Eco destaca que, por vezes, a atitude do tradutor que quer manter a forma literal do texto até corre o risco de perder o significado real da mensagem (Eco, 2003: 98); e mais: um texto traduzido acabará por apresentar um conjunto de escolhas que podem pertencer às ambas as estratégias conforme o resultado da negociação do tradutor com o texto original. Na verdade, a combinação das duas categorias pode tornar-se instrumento útil para criar uma tradução adequada e eficaz aos olhos do destinatário. A este propósito, Eco menciona o conceito de “dominante” criado por Jakobson e, mais em geral, pelos formalistas russos: o tradutor tem que escolher um princípio orientador que permanece ao longo do texto todo, e fazer as suas escolhas consoante a dominante. Parece que detetar a dominante de um texto seja uma atitude mais abrangente do que simplesmente escolher entre estratégias *source-oriented* ou *target-oriented*, como o tradutor pode harmonizar as suas escolhas, com o objetivo de construir um texto coerente. Torop define assim o conceito de dominante:

L'elemento, all'interno di un testo, che viene considerato irrinunciabile per caratterizzare il testo stesso. In funzione della dominante viene attuata la strategia traduttiva, che consiste nel trovare

tutti i mezzi necessari per tradurre la dominante, se necessario sacrificando elementi secondari (Perego, 2005: 44).

Torop destaca que, se for necessário, o tradutor pode sacrificar elementos que considera secundários, com o fim de manter a coerência do texto definida pela dominante. Portanto, para que a tradução seja adequada à dominante escolhida pelo tradutor, o texto deve lidar com perdas e compensações de elementos, resultando o significado original poder ser transferido para texto traduzido. Na opinião de Perego, as estratégias necessárias para criar uma tradução adequada são as *target-oriented*, no sentido em que são mantidas as exigências funcionais do texto. De facto, o princípio da adequação baseia-se na necessidade de traduzir consoante não apenas os limites definidos pelo tradutor, mas também as fronteiras incomensuráveis dos sistemas linguísticos, que criam necessidades objetivas de compromisso entre perdas e compensações — o que é, afinal, a negociação. Suportando esta teoria, é necessário mencionar a posição de Umberto Eco: os sistemas linguísticos são comparáveis, e as ambiguidades podem ser resolvidas, dado que o tradutor pode chegar a compromissos, no caso de a tradução se tornar impossível⁷. Por outras palavras, pode dizer-se que uma tradução precisa de negociar compromissos quando não for possível manter a dominante no texto, ou nos casos em que o tradutor não conseguir encontrar correspondência lexical por causa da falta de conceitos comuns entre duas culturas. Isto remete para o que foi mencionado antes, ou seja, para a noção de que, para fazer uma boa tradução, é necessário conhecer não apenas as regras do sistema linguístico, mas também as características culturais que pertencem àquele sistema. Desta maneira, na situação em que um conceito cultural que existe no texto original não encontre correspondência lexical na cultura de chegada, o tradutor consegue reparar que os dois sistemas são incomensuráveis e chegar a compromissos com o texto, escolhendo a melhor maneira para transferir o significado da mensagem do prototexto ao metatexto. De facto, normalmente, o que mais o texto tende a perder é o que Perego chama de «equivalência formal», ou seja, a relação de correspondência entre os signos linguísticos de uma língua e de outra. Mais especificadamente, no que diz respeito ao princípio da equivalência, Perego faz uma comparação entre duas categorias: a primeira é

⁷ No que a esta matéria diz respeito, Eco afirma que, às vezes, o tradutor pode encontrar casos de perda absoluta, onde nenhuma solução tradutória pode ser considerada adequada ou fiel. Neste caso, em *ultima ratio*, o tradutor pode pôr uma nota no texto para explicar as razões pelas quais é impossível realizar uma boa tradução (Eco, 2003: 95)

precisamente a noção de «equivalência formal», que se desenrola entre as unidades lexicais do texto de partida e do texto de chegada, quer dizer, entre unidades estruturais que pertencem a diferentes níveis linguísticos (no âmbito da teoria da tradução, remete-se para as unidades de tradução, que constituem as unidades mais pequenas do prototexto e que encontram um equivalente no metatexto). A segunda categoria é chamada «equivalência dinâmica» ou «funcional», que se refere à situação geral e, portanto, tem carácter semântico: a mesma situação do texto original pode ser reproduzida no metatexto por métodos estilísticos e sintáticos diferentes, que, todavia, se tornam apropriados e convenientes conforme o contexto e as circunstâncias recriadas no texto de chegada, exatamente como acontecia no prototexto (Perego, 2005: 41-42). Esta forma de equivalência, que Eco denomina de *skopos theory* (Eco, 2003: 80), pode levar também a formas radicais de adaptação, como vista à completa naturalidade da expressão, sem cuidar da correspondência entre as formas dos signos linguísticos; e mais, pode ser considerada uma estratégia *target-oriented*, dado que o foco está na reprodução do mesmo efeito no destinatário que o original planejava, apesar da equivalência formal. Consoante estas reflexões, é possível destacar que o conceito de equivalência está em estrita ligação com o tópico da fidelidade. E perguntar-se-á: qual é o nível de fidelidade para que um texto traduzido seja considerado equivalente ao texto original? Apesar de o tradutor adaptar estratégias *source-oriented* ou de fazer escolhas para chegar à máxima equivalência formal, não é possível afirmar que exista isomorfismo total entre dois sistemas linguísticos. Por outras palavras, e usando a terminologia do esquema de Hjemslev (veja-se nota 5), não existe correspondência biunívoca entre os elementos ao nível de conteúdo e ao nível de expressão (Perego, 2005: 46). Assim, a completa fidelidade literal ao texto torna-se praticamente impossível. Por isso, a solução para com a perda de correspondência linguística entre o prototexto e o metatexto seria utilizar, nas palavras de Nida, *the closest possible equivalent* (Perego, 2005: 42), situação à qual o tradutor chega através do processo de negociação. De facto, isto não significa que a tradução falhe na fidelidade ao texto original: tal como destaca Perego, o conceito de fidelidade está muito próximo ao princípio da equivalência dinâmica, ao nível de conformidade para com o texto original, no objetivo de manter o mesmo efeito no destinatário. Vale a pena, neste ponto, mencionar o conceito de «equivalente criativo» em âmbito intersemiótico teorizado por

De Rosa, que representa a máxima expressão de equivalência funcional. De facto, uma vez que, na tradução intersemiótica (a passagem de um sistema semiótico para outro), não se pode falar de equivalência formal, o equivalente criativo torna-se a maneira para traduzir as palavras em imagens no processo denominado por Torop de «recodificação» (De Rosa, 2009:1). Por exemplo, na adaptação de obra literária para obra fílmica:

O filme deve poder dar ao espectador a impressão de estar folheando as páginas do livro, acompanhando os personagens, suas ações e suas aventuras, mas tudo isso deve ser realizado de uma maneira autônoma, através de um ponto de vista totalmente diferente: o olho da câmara. O diretor deve recriar um mundo que ele encontra já realizado, no qual já existem personagens e eventos, enredo, o estilo do autor e dos personagens (ivi).

Na opinião de Eisenstein, para traduzir as palavras em imagens, o diretor utiliza o equivalente criativo, ou seja, uma imagem visível equivalente à imagem descrita pelo autor de um modo não visível, apenas através das palavras: desta maneira, se revela a «imaginidade», ou seja, a interpretação da imagem do pensamento do autor (Eisenstein *apud* De Rosa, 2009: 1). Deste modo, a narrativa do texto da obra literária cria a imagem na mente do destinatário, e, pelo contrário, a imagem do texto fílmico pretende recriar a ilusão da narrativa do livro através de códigos semióticos diferentes. Este conceito torna-se importante para explicar a mudança de matéria na tradução dos diálogos orais de *Nuovo Cinema Paradiso* em legendas em português. De facto, durante o processo de criação do significado pelo destinatário que vê o filme enquanto lê as legendas, o código escrito representa o equivalente criativo do código oral e permite transmitir o significado que a sincronia de códigos semióticos do texto original desejavam efetivamente comunicar. E mais: como será explicado mais exaustivamente no capítulo II, uma das características para uma legendagem adequada é conseguir tornar-se parte integral da textura fílmica, com o objetivo de o destinatário não ter a sensação de estar a ler enquanto está a olhar as imagens ao mesmo tempo. Deste modo, também na obra traduzida o significado se desenvolve naquela sinergia fluída que caracteriza a estrutura polimórfica das obras fílmicas, podendo falar-se de fidelidade ao texto original também no âmbito da tradução intersemiótica.

Para resumir, a fidelidade depende da dominante textual escolhida pelo tradutor, da negociação entre as opções de tradução e dos compromissos impostos pelos limites entre dois sistemas em contacto. Porém, os tópicos da tradução tornam-se responsáveis também pelas consequências que a obra traduzida gera na cultura de chegada: para

tratar deste assunto, é possível ainda uma vez fazer referência às reflexões de Umberto Eco. De facto, uma tradução pode ser realizada através de uma perspectiva *source-oriented*, no caso que tenda a ser mais fiel às características do texto original, ou *target-oriented*, quer dizer, mais orientada para o efeito que o texto de chegada transmite ao destinatário. Esta distinção reflete o tipo de atitude do leitor, ou, no caso da tradução audiovisual, do espectador, relativamente ao texto: na perspectiva *source-oriented*, o destinatário tem que esforçar-se para se aproximar do sistema cultural do texto original, mesmo que seja muito diferente do seu; por isso, a compreensão do significado da mensagem transmitida torna-se difícil, apesar da tentativa de máxima fidelidade ao texto. Pelo contrário, a visão *target-oriented* propõe uma tradução que torne o sistema cultural do metatexto mais acessível ao destinatário, que acaba por confrontar o seu sistema linguístico e cultural com outro completamente diferente (Eco, 2003: 170). Afinal, na medida em que o texto traduzido chega ao contacto com o destinatário da obra pode influenciar até a cultura toda: neste ponto, Eco apresenta como exemplo a tradução da Bíblia em alemão por Martinho Lutero — o que levou a consequências importantes quer a nível ideológico (porque até causou uma rutura na Igreja católica), quer a nível literário (porque permitiu uma difusão mais ampla e uma melhor receção pelos destinatários de uma obra literária). Por isso, Eco afirma que o processo de tradução se torna importante para a assimilação do sistema cultural do prototexto, que é realizado na cultura de chegada através do metatexto. As estratégias para alcançar esta assimilação cultural consistem em dois pares de conceitos em oposição, a precisar: domesticação/estranhamento e arcaização/modernização. No que diz respeito ao primeiro par, por “domesticação” entende-se fazer com que a tradução apareça mais familiar ao destinatário, e muitas vezes, na experiência que teve Eco, é fundamental que o texto se torne mais apropriado ao sistema linguístico e cultural de chegada. Sobre o “estranhamento”, Eco remete para a distinção teorizada por Humboldt em 1816 entre *Fremdheit* (“estranheza”) e *Das Fremde* (“o estranho”, «o desconhecido») (Eco, 2003: 173). De facto, o destinatário sente como estranhas as escolhas tradutórias que não consegue compreender, e considera-as como se fossem erros; por outro lado, o destinatário percebe o estranho como algo pouco familiar, mas, tal como o efeito de estranhamento teorizado pelos formalistas russos, o destinatário acaba ao mesmo tempo por perceber a obra de outro ponto de vista, compreendendo-a melhor (ivi).

Relativamente ao par arcaização/modernização: com o primeiro termo, indica-se a vontade de levar o público à compreensão de um sistema longe da cultura do seu tempo; com o segundo, pretende-se salientar a tendência para a adaptação do significado do texto ao sistema do destinatário. Afinal, não é possível escolher uma solução e considerá-la em termos absolutos mais eficaz, adequada ou fiel ao alvo da tradução: na verdade, a melhor maneira de traduzir depende das características do público-alvo que o tradutor traça e da sua resultante e contínua negociação durante o processo decisório da tradução. Até Eco destaca que quantas mais traduções existirem do mesmo texto, tantas mais serão as perspetivas pelas quais o original será interpretado. De facto, as traduções, até diferentes entre si, integram-se e fornecem uma contribuição crítica para a compreensão da obra traduzida (Eco, 2003: 247)⁸. Desta forma, a tradução não se torna unicamente um instrumento para entrar em contacto com outras culturas, mas também para refletir exaustivamente sobre o próprio sistema cultural.

Para concluir o assunto da função da tradução na cultura de chegada, importa dizer que as palavras de Perego resumem o foco da questão:

Spesso, infatti, la traduzione non si limita ad arricchire con il proprio contributo la lingua e la cultura di un paese, a rinnovare il testo originale, a esprimere e analizzare i rapporti delle lingue tra di loro, ma diventa anche una via d'accesso a una lingua e a una cultura che altrimenti rimarrebbero sconosciute (Perego, 2005: 46).

Nesta primeira secção, a teoria abrangente da negociação realizada por Umberto Eco fez com que os tópicos principais da tradução, ou seja, os conceitos de fidelidade, adequação e equivalência, fossem introduzidos. Na próxima secção, os mesmos princípios da teoria da tradução serão abrangidos de uma perspetiva descritivista e comparados com os resultados que alcançou Umberto Eco.

1.B.2 A perspetiva descritivista

Uma vez abordados os tópicos da tradução tomando como referência principal as reflexões de Umberto Eco, é necessário relacionar a presente introdução teórica com os estudos elaborados por Even-Zohar e com os teóricos descritivistas na metade do século XX, antes de chegar à análise das legendas portuguesas de *Nuovo Cinema Paradiso*. De

⁸ Sobre a relação de reciprocidade entre o texto original e a sua tradução, Chaume teoriza: «The translation owes its existence to the original, but the original, likewise, needs the translation to survive, so writer, reader and translator are constantly transforming the text» (Chaume, 2018: 100).

facto, a perspectiva descritivista deu grande contribuição à criação de novas abordagens em âmbito literário, tradutório e sociológico, e, por isso, parece razoável incluir nesta dissertação uma breve reflexão sobre princípios considerados significativos destes estudos. Porém, parece interessante comparar as convergências e as divergências entre as teorias da lógica descritivista e os resultados alcançados por Eco, com o objetivo de conseguirmos delimitar um quadro abrangente, que sirva para melhor compreendermos o problema da tradução — nunca esquecendo, contudo, os limites de tempo e espaço que impendem sobre a presente dissertação, e o que isso envolve, em termos concisão, no que se encontra atinente à formulação de juízos e ilações.

Em primeiro lugar, é preciso explicar a teoria dos polissistemas realizada por Itamar Even-Zohar no final dos anos 60, teoria essa que se pode considerar o ponto de partida para o desenvolvimento dos estudos descritivistas. Esta teoria foi elaborada em várias publicações, continuando o autor a aprofundar os seus estudos até a década de 90, tornando-se, aliás, uma das mais importantes referências no campo dos Estudos de Tradução (Carvalho, 2005: 29). A razão que levou Itamar Even-Zohar a criar a teoria dos polissistemas foi a necessidade de elaborar uma base teórica para explicar as características da nova literatura israelita e o papel desempenhado pelas obras traduzidas nesta cultura. Nesse sentido, o autor questiona o que o Formalismo Russo e o Estruturalismo Checo teorizavam sobre os conceitos de sincronia e diacronia⁹, destacando dois importantes princípios que revolucionaram a conceção da linguística; ele salienta que a sincronia, tal como a diacronia, é histórica, e que, por isso, não pode ser estática por natureza; e mais, defende ainda que do sistema fazem parte ambos os conceitos de sincronia e diacronia, as quais constituem outros sistemas dentro do sistema principal. Afastando-se das teorias dos formalistas e dos estruturalistas, Even-Zohar criou o novo paradigma teórico que é o Funcionalismo dinâmico. Diz o autor:

[...] if the idea of structuredness and systemicity need no longer be identified with homogeneity, a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem--a multiple system, a system of various

⁹ Nas palavras de Itamar Even-Zohar, «in Saussure's own writings and in subsequent works in his tradition, the system is conceived of as a static ("synchronic") net of relations, in which the value of each item is a function of the specific relation into which it enters. While the function of elements, as well as the rules governing them, are thus detected, there is hardly any way to account for changes and variations. The factor of time-succession ("diachrony") has thus been eliminated from the "system" and ruled to lie beyond the scope of functional hypotheses. It has therefore been declared to be extra-systemic, and, since it was exclusively identified with the historical aspect of systems, the latter has been virtually banished from the realm of linguistics» (Even-Zohar, 1990: 10).

systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent (Even-Zohar, 1990: 11).

De interessante notar que, a partir da revolução dos tópicos linguísticos da sincronia e diacronia e da teorização do funcionalismo dinâmico, Even-Zohar destaca que um sistema semiótico não pode ser estático e homogéneo, possuindo, antes, uma estrutura aberta, heterogénea¹⁰, dinâmica, não podendo, por isso, existir um sistema enquanto sistema por si só. De facto, a estrutura que o autor apresenta é um conjunto de sistemas que se interligam e se sobrepõem, que funciona como um todo, e cujos membros são interdependentes. As relações entre estes sistemas são hierarquizadas, ou seja, o polissistema apresenta sempre um centro, um sistema principal, e uma periferia, da qual fazem parte todos os outros subsistemas. De facto, com este esquema, Even-Zohar tenta explicar não só o perfil da nova literatura israelita, mas também as relações que a sua cultura tinha com as outras, com as quais estava em contacto. E mais: em geral, a estrutura flexível da teoria dos polissistemas fez com que os seus princípios fossem utilizados ao longo do tempo para explicar a função da cultura na sociedade, assim como as suas relações com as subculturas internas ao mesmo sistema social e com as culturas externas. Esta teoria pode, por exemplo, ser aplicada para determinar as relações entre as culturas colonizadoras e as colonizadas, que se caracterizam para a dicotomia hierárquica entre centro e periferia. Aliás, estas relações entre culturas, que são o resultado de relações políticas, económicas e sociais entre duas entidades sistémicas, revelam-se nas próprias relações literárias e em outras manifestações culturais, entre as quais, por exemplo, as obras fílmicas.

Portanto, Even-Zohar traça o perfil do polissistema literário, começando por remeter para a dualidade identificada por Shklovskij, no começo dos anos 20, “literatura canónica”/“não canónica”. Por um lado, com o primeiro conceito identifica-se o conjunto de normas e obras (no sentido de modelos e textos) que são considerados legítimos pelos poderes dominantes numa cultura específica, cujos produtos são preservados pela comunidade ao fim de se tornarem parte do seu património histórico. Pelo contrário, a literatura não canónica refere-se ao conjunto de normas e obras que são

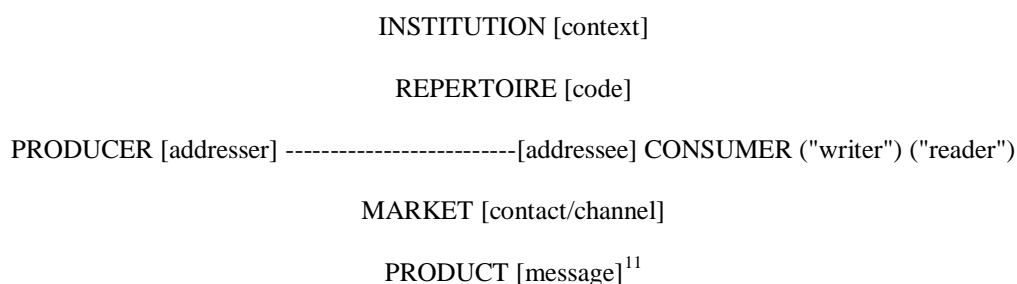
¹⁰ Even-Zohar explica a heterogeneidade assim: «Heterogeneity is reconcilable with functionality if we assume that rather than correlating with each other as individual items (elements or functions), the seemingly non-reconcilable items (elements or functions) constitute partly alternative systems of concurrent options» (Even-Zohar, 1990: 13).

percebidos como ilegítimos pelos poderes dominantes, tendendo, por isso, os produtos culturais a serem esquecidos (Even-Zohar, 1990: 15). Para além disso, o autor sublinha que esta distinção não deve ser encarada em termos absolutos: uma cultura não canónica poderia tornar-se canónica ao longo do tempo, no processo de mudança das tenções entre centro e periferia, como os sistemas são dinâmicos e heterogéneos. Afinal, esta classificação não distingue entre uma literatura «bem feita» e outra «mal feita»; o conceito de cânone remete, antes, para uma classificação hierárquica ligada ao *status*. Nas palavras de Even-Zohar, o polissistema literário é assim definido:

The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary," and consequently these activities themselves observed via that network (Even-Zohar, 1990: 28).

De facto, o autor salienta a natureza literária dos sistemas, que se apresentam interligados entre si; mais: eles até existem por causa destas relações. Ao mesmo tempo, a literatura é o conjunto das atividades que derivam destas mesmas relações.

No que diz respeito à estrutura do polissistema literário, o autor fez uma adaptação do esquema da comunicação de Jakobson, procurando, assim, configurar o perímetro do sistema em conta. A razão pela qual o autor escolheu este esquema remete para a abordagem que Jakobson usou, não havendo correspondência unívoca dos elementos. Mas mais, destaca Carvalho, o objetivo da utilização deste sistema é analisar as relações entre sistemas, as interferências entre eles e as mudanças que se criam por causa das tenções existentes entre centro e periferia, em movimento contínuo e dinâmico. Para que seja mais claro, vale a pena colocar aqui o esquema tal como está estruturado no ensaio de Even-Zohar, e, a seguir, uma breve explicação das características de cada elemento que interage no sistema literário:



¹¹ Even-Zohar, 1990: 31.

Lendo e esclarecendo o quadro apresentado:

I) a “Instituição” significa o sistema que governa as normas que pertencem a uma comunidade e que determina o cânone literário. Fazem parte da instituição alguns produtores, editoras, clubes e grupos de escritores, críticos, órgãos ministeriais e educacionais, os media em geral, entre outros¹²;

II) quanto ao “Repertório”: trata-se do conjunto de normas e materiais que governam a criação e o uso dos produtos literários. Como remete Carvalho, essa definição pressupõe a existência de acordos e conhecimentos partilhados pela comunidade (Carvalho, 2005: 32);

III) no que concerne ao “Produtor”, importa clarificar que Even-Zohar utiliza este termo para indicar os criadores de textos literários, o qual se torna mais abrangente do que o conceito de escritor. De facto, um produtor é responsável pela «interpersonal as well as political production of images, moods, and options of action». Portanto, a figura do produtor é engajada politicamente no discurso de poder modelado por um repertório aceite e legitimado;

IV) o “Consumidor” não é apenas o leitor, mas é mesmo consumidor direto ou indireto de obras literárias. Por exemplo, toda a comunidade é consumidora indireta de literatura, no sentido que na língua estão reunidos idiomas, antigas narrativas, alusões, histórias, que se tornam parte viva do repertório literário todos os dias. Afinal, os consumidores, tal como os produtores literários, acabam por constituir um sistema que é parte do sistema literário, e, enquanto grupo, está em relação com os outros elementos do sistema, influenciando as suas ligações e características;

V) relativamente ao “Mercado”, ele significa o conjunto de fatores que determinam a compra e a venda de produtos culturais, e, juntamente, promove a circulação de certos tipos de produtos — incluindo o sistema do mercado não apenas as livrarias, os clubes literários e as bibliotecas, mas também as escolas, onde o espaço do mercado se sobrepõe àquilo da instituição;

¹² A este respeito, Díaz Cintas menciona o trabalho de Lefevere sobre o conceito de patrocínio, que é definido como «the group of powers (persons, institutions) which help or hinder the writing, reading and rewriting of literature. [...] it can be exerted by persons [...], group of persons [...], a social class, a royal court, publishers [...] and, last but not least, the media» (Díaz Cintas, 2004a: 28). O patrocínio tem características de coerções ideológicas e, por isso, extraliterárias; de facto, Carvalho remete para a oposição com o controle interno ao sistema, realizado por profissionais da tradução, críticos e professores, os quais visam a preservar o cânone (Carvalho, 2005: 55).

VI) finalmente, o “Produto”: é definido pelo autor «any performed (or performable) set of sign» (ivi: 43), não se referindo, portanto, apenas às obras literárias, mas também aos fragmentos, os quais constituem um exemplo de literatura utilizada todos os dias, já que citações, provérbios e episódios ajudam o sistema a manter o *status* e o cânone definidos.

O modelo do polissistema literário tem uma estrutura isomórfica, ou seja, partilha a mesma forma e as mesmas relações internas tal como o sistema maior, com o qual está relacionado hierarquicamente. Este *pattern* isomórfico repete-se, assim, noutros sistemas em contacto, como, por exemplo, o polissistema da literatura traduzida — analisado por Even-Zohar em função dos princípios de seleção dos textos para serem traduzidos e da maneira em que o repertório da cultura de partida é utilizado nestes textos.

De uma forma mais geral, o autor pretende destacar o tipo de relação entre a literatura traduzida e o sistema literário no qual as obras traduzidas chegam. De facto, o polissistema da literatura traduzida pode ocupar um lugar mais central ou mais periférico no polissistema literário. Normalmente, ocupa uma posição mais marginal e, por isso, não consegue dar forma ao centro da cultura de chegada, mas, pelo contrário, visa seguir os modelos estabelecidos pelo cânone literário. Por consequência, a literatura traduzida desempenha o papel fundamental em manter os princípios com base no cânone e, entretanto, modela-se sobre estes mesmos princípios para que seja mais aceite pelo sistema cultural de chegada. Por outro lado, há também os casos em que a literatura traduzida ocupa uma posição mais central no polissistema literário e consegue exercer um papel inovador, importando repertórios e modelos de outra cultura e transformando em esta maneira o cânone local (Carvalho, 2005: 36)¹³. Relativamente a esta distinção sobre o lugar do sistema da literatura traduzida, é possível encontrar pontos de contacto com os tópicos da tradução tratados na secção I.b.i. De facto, a posição mais periférica das obras traduzidas leva ao conceito de aceitabilidade da tradução: ou seja: a obra a ser traduzida é modelada pelas características do cânone do

¹³ Even-Zohar identifica três casos principais: «[...] (a) when a poly-system has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature» (Even-Zohar, 1990: 47).

sistema literário. Contudo, esta definição está muito próxima da posição de Eco, quando se refere ao conceito de adequação; dito de outro modo, uma obra traduzida é considerada adequada ao lidar com os limites impostos pelo tradutor e pela incomensurabilidade dos sistemas linguísticos, os quais, na opinião de Eco, não são isomórficos. Na perspetiva da posição central das obras traduzidas, pelo contrário, Even-Zohar fala de adequação entre a tradução e o original em termos diferentes daqueles usados por Eco, ou seja, refere-se ao tópico como «a reproduction of the dominant textual relations of the original» (ivi: 50), que, conforme à terminologia de Eco, remete ao conceito de fidelidade ao texto e às estratégias *source-oriented*. Já no que diz respeito ao tópico da equivalência, Even-Zohar destaca que não é possível definir *a priori* a relação entre dois textos que pertencem a dois sistemas diferentes, isto é, uma tradução pode ser determinada apenas pelas características do sistema cultural para o qual a mesma tradução é concebida. De facto, a atitude empírica de Even-Zohar abre o caminho aos estudos descritivistas, nos quais se teoriza a recusa de prescrições gerais que definem o que é a tradução (Díaz Cintas: 29), tomando como ponto de partida a própria tradução e as suas relações com o sistema cultural de chegada, seja de uma perspetiva «macro» e inerente à estrutura do sistema, seja de um ponto de vista «micro» e das características do texto¹⁴.

Entretanto, um dos mais importantes teóricos descritivistas, Gideon Toury, afasta-se da posição teórica de Even-Zohar, salientando que o conceito de equivalência não é uma característica intrínseca à própria tradução, começando, antes, a ser postulada conforme as normas, ou seja, as regras pelas quais um texto é considerado equivalente a outro em um determinado contexto e sistema cultural (Carvalho, 2005: 46; Chaume, 2018a: 85), ou, nas palavras do mesmo Toury, «it is norms that determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations» (Toury, 1995: 61). De facto, Toury dedicou grande parte do seu trabalho à elaboração de teorias muito importantes sobre o conceito de norma no sistema da literatura traduzida, destacando, antes de mais, que as normas são fortemente ligadas ao sistema sociocultural ao qual pertencem e, por isso, são instáveis, como os sistemas são dinâmicos e históricos, não sendo universais,

¹⁴ A distinção entre macro-estrutura e micro-estrutura será retomada mais adiante e utilizada para a análise das legendas portuguesas de *Nuovo Cinema Paradiso*, no Capítulo III.

por causa da heterogeneidade das características contextuais dos sistemas¹⁵. As posições das normas não são, portanto, fixas, mas variam conforme a evolução do sistema e a mudança de *status* (Toury, 1995: 54), e também o contacto com outros sistemas diferentes. Carvalho ressume em maneira pontual este conceito:

Desse modo, em função da interação entre os múltiplos sistemas e subsistemas, algumas normas ganham poder enquanto outras o perdem; normas bem estabelecidas em um contexto podem ser novidade em outro e já obsoletas em um terceiro; ou mesmo comportamentos mais próximos da idiosincrasia ou oriundos de sistemas periféricos podem ir ganhando status com o tempo e tornando-se mais influentes (Carvalho, 2005: 50).

No que diz respeito à caracterização das normas, Toury realiza uma distinção entre dois extremos baseada na força do constrangimento, quer dizer, as idiosincrasias e as regras absolutas, ou seja, as mais «subjetivas», comparáveis às convenções não escritas, e as mais «objetivas», similares às regras verbalizadas, do *continuum* das normas. O autor propõe, assim, uma definição de norma:

Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply *sanctions* — actual or potential, negative as well as positive. Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviour are *evaluated* (Toury, 1995: 55).

Carvalho, a este respeito, menciona no seu trabalho o conceito de socialização retomado por Hermans, ou seja, o processo através do qual o indivíduo internaliza os modelos e os comportamentos considerados adequados pela comunidade. E é mesmo o conceito de adequação à comunidade que está ligado ao tópico da avaliação mencionado por Toury: as normas permitem construir e manter o *status* do centro do sistema, ou, relativamente ao sistema literário, do cânone. Contudo, é importante destacar que as normas não são leis, tolerem uma vasta gama de comportamentos que não se conformam com a norma prevalente, ou não arrisquem invalidar a mesma regra no caso de não cumprir ao seu modelo. Ao mesmo tempo, as sanções mencionadas na definição de Toury representam a consequência da aderência ou não ao modelo-cânone.

No que diz respeito às normas no polissistema da tradução literária, Toury salienta a presença de regularidades que o tradutor visa seguir: ele realiza, em pormenor, um elenco de normas às quais os tradutores fazem referência: as “normas preliminares”, as “normas iniciais” e as “normas operacionais”.

¹⁵ Apesar de serem isomórficos, ou seja, de terem a mesma estrutura, como salienta Even-Zohar na descrição da Teoria dos Polissistemas.

As “normas preliminares” referem-se à escolha dos textos a serem traduzidos, às estratégias globais utilizadas na própria tradução e na inserção no sistema-alvo: de facto, não são apenas os tradutores que participam nesta operação, mas também outras instituições que pertencem seja ao sistema de partida, seja ao de chegada. As “normas iniciais” encontram-se ligadas às escolhas do tradutor relativamente à posição do texto no sistema-alvo (o tradutor pode adotar soluções *source-oriented* para chegar à adequação da obra, ou seja, manter as relações internas ao texto, ou *target-oriented* para que a tradução se torne aceite pela comunidade, quer dizer, liga-se às normas textuais do sistema de chegada). Finalmente, as “normas operacionais” regem as escolhas do tradutor sobre a própria criação do metatexto, ou seja, define as relações textuais entre a tradução e o original. E mais: Toury separa este grupo em “normas matriciais” — que consideram a língua de chegada como substituição do sistema linguístico original e, por isso, lidam com acréscimos, omissões, alterações e segmentações no metatexto em comparação com o prototexto — e “normas textuais” — que governam o material linguístico e estilístico do texto de chegada, que substitui aquilo do texto original.

Porém, para entender melhor a abordagem de Toury relativamente ao conceito de normas, vale a pena tomar como referência teórica a teoria do *habitus* de Bourdieu, mencionada no trabalho de Even-Zohar, que tem as suas raízes no âmbito da sociologia (Even-Zohar, 1990: 43). Consoante esta teoria, os modelos adotados por um indivíduo ou por um grupo não são esquemas genéticos ou universais, mas são adquiridos através da experiência e, por isso, têm localização espaciotemporal. De facto, esta tese baseia-se na visão histórica dos sistemas culturais, os quais, como mencionado no início desta secção, são dinâmicos e heterogéneos, mesmo por causa da condição histórica. De uma forma mais alargada, Even-Zohar retoma as próprias palavras de Bourdieu para a definição de *habitus*, ou seja:

[...] a system of internalized embodied schemes which, having been constituted in the course of collective history, are acquired in the course of individual history and function in their *practical* states, *for practice* (and not for the sake of pure knowledge). (Even-Zohar, 1990: 42-43)

Mais uma vez, deparamo-nos com a abordagem empírica típica dos teóricos descritivistas, isto é, com uma visão funcional do sistema cultural; e, como salienta Carvalho, o princípio de *habitus* faz com que no polissistema da literatura traduzida o público tenda a reagir à receção do trabalho do tradutor em maneira positiva ou negativa, conforme o respeito das expectativas criadas nos consumidores. Desta forma,

o retorno influencia o tradutor nas suas escolhas futuras de estratégias de tradução e ajuda-o a prever as reações devidas à receção da obra pelo público. E mais, através da experiência teorizada por Bourdieu, certas decisões tornam-se automáticas no tempo: deste modo, é possível falar de negociação contínua das normas no sistema cultural (Carvalho, 2005: 52). De facto, tal como Eco identificava na negociação, o processo através do qual os tradutores tomam decisões para realizarem uma tradução mais fiel, adequada e equivalente ao original e à sua função se encontra, assim em âmbito descritivista o conceito de negociação se torna o motor que acaba por criar as normas nos sistemas culturais. Afinal, como destaca Carvalho, a meta mais alta da pesquisa de Toury a partir de estudos de caso para elaborar teorias sobre tradução é mesmo criar uma teoria o mais abrangente possível para os estudos de tradução, que possa fornecer explicações, não prescrições, sobre o comportamento tradutório, prevendo as exigências conforme as condições e seguindo o desenvolvimento da tradução no sistema (Carvalho, 2005, p 53).

Resumindo, nesta secção procurámos apresentar a teoria dos polissistemas realizada por Itamar Even-Zohar, teoria essa que se tornou a base para o desenvolvimento da lógica dos estudos descritivistas nos anos 70. E mais: foi abrangido detalhadamente o conceito de norma teorizado por Gideon Toury, fundamental ao longo dos Estudos da tradução, que começaram a intensificar-se também graça ao desenvolvimento da perspectiva descritivista. No que diz respeito à tradução audiovisual, que é o foco desta dissertação, pode afirmar-se que existe um certo número de trabalhos que analisam as características do sistema audiovisual no contexto da tradução de uma perspectiva descritivista, alguns dos quais serão explicados no capítulo II. Contudo, por uma questão metodológica, impõe-se mencionar na próxima secção algumas referências descritivistas no âmbito da linguística sistémico-funcional.

1.B.3 A linguística sistémico-funcional

A presente secção afasta-se, de certa forma, das outras duas que a precederam: de facto, não trataremos da teoria da tradução da perspectiva dos Estudos da Tradução, tal como acontecia nas abordagens de Eco e dos teóricos descritivistas, mas focar-nos-emos na visão da tradução do ponto de vista da linguística. Na verdade, esta ótica torna-se instrumento muito válido no ato da análise das legendas portuguesas traduzidas a

partir dos diálogos italianos (alvo principal desta dissertação), propondo deste modo estratégias práticas para lidar com o texto. E mais, esta perspectiva oferece também referências ao conceito de equivalência, princípio crucial ao tratar dos problemas da tradução. Por isso, é interessante mais uma vez comparar o que a linguística sistémico-funcional considera equivalência e o que Eco e os descritivistas destacam sobre este tópico.

Em primeiro lugar, é importante salientar que o linguista Halliday distingue entre a abordagem dos Estudos da Tradução — que visam à criação de uma verdadeira teoria que possa orientar os tradutores na realização das obras — e a perspectiva da linguística — que não tenta elaborar nenhuma tese sobre o assunto, apesar reconhecer a importância do problema da teoria da tradução. De facto, tradutores e linguistas têm uma ótica diferente: enquanto os tradutores lidam com o modo como seria necessário traduzir, com o objetivo de criar uma obra boa e eficaz, os linguistas, por seu lado, interessam-se com o que acontece durante o processo de tradução, ou seja, com as características das relações que se estabelecem entre dois sistemas linguísticos e o tipo de processos que são envolvidos durante a tradução inter-sistémica. Halliday reforça a ligação entre as duas disciplinas, definindo a tradução como «meaning-making activity» (Halliday, 1992: 15); ou seja, o ato da tradução produz significado, e esta mesma produção de significado se torna a condição necessária para considerar uma atividade como verdadeira tradução. E mais, Halliday acrescenta que não se trata apenas de criação de significado, ainda que a tradução seja criação «orientada» de significado, através o uso de indicações de produção (abordadas na secção precedente a partir do trabalho descritivista de Gideon Toury sobre as normas). Porém, Halliday destaca que a linguística não é um conjunto de prescrições, mas baseia-se em escolhas conforme a teoria do significado contextual. De facto, a abordagem do conceito de escolha implica duas questões: refere-se ao que é possível, dado que a teoria linguística é, nas palavras de Halliday, «explanation of potentiality» (ivi), e, no leque das soluções possíveis, implica a distinção entre o que é mais possível e o que é menos. Por isso, para criar uma ligação entre linguística e tradução, o autor afirma que é necessário tomar como referência a semântica funcional — onde «funcional» não remete apenas para a relação entre «função» e «uso», mas também para o conceito que o autor designou como «metafunção», ou seja, para o princípio organizativo fundamental sobre o qual toda a

linguagem humana se desenvolveu (Halliday, 1992: 15). Desta forma, do ponto de vista da linguística definida “sistémico-funcional”, as estruturas formais, tal como as fonológica e sintática, não têm relevância por si só, mas são interessantes de uma perspectiva ligada às funções contextuais: as estruturas formais podem tornar-se relevantes no que diz respeito à tradução apenas no caso de terem relações semânticas com o original. Procurando ser mais claro, o autor aponta este exemplo:

If you are translating a nursery rhyme from French or Italian into English you might well change a *wolf* into a *fox*, if you wanted it to rhyme with *box*. But whereas you would change it into a *fox*, which is still within the same semantic domain, you would not change it into *rocks* or *socks*. So the constraint within which we are operating will always be a functional semantic one (Halliday, 1992: 16).

Como se pode aqui deduzir, o autor destaca que é necessário escolher uma alternativa que seja do mesmo campo semântico, o que implica o conceito de equivalência semântica entre línguas e textos. Contudo, não se pode falar de equivalência absoluta, enquanto o elemento está sempre ligado à sua função no contexto de referência. De facto, Halliday identifica três fases para o tradutor encontrar a equivalência ideal: em primeiro lugar, é preciso detetar os equivalentes potenciais de um determinado elemento; em seguida, o tradutor deve ter a consciência de que cada equivalente tem um significado que varia conforme o contexto em que é usado; por isso, o terceiro passo é escolher o equivalente potencial que seja relevante para o contexto que o tradutor escolheu para a tradução (Halliday, 1992: 16). Na verdade, esta conceção do tópico da equivalência destaca-se da abordagem linguística mais clássica, que é tratada, por exemplo, por Shuttleworth e Cowie, que identificam o papel da linguística no âmbito da tradução na sua variante puramente formal, ou seja, com abordagem linguística na tradução, refere-se a «any approach which views translation as simply a question of replacing the linguistic units of ST with equivalent TL units without reference to factors such as context or connotation» (Espindola, 2012: 502). De facto, esta perspectiva reduz o papel potencial da linguística na tradução a mera transferência linguística da mensagem do sistema de partida para aquele de chegada — o que o próprio Umberto Eco e os teóricos descritivistas questionam, demonstrando a invalidade desta teoria. Retomando as palavras de Perego na secção I.B.1, além da equivalência formal, é possível falar de equivalência dinâmica ou funcional, que tem carácter semântico, quer dizer, a mensagem do texto original é reproduzida no texto traduzido

através de métodos estilísticos e sintáticos diferentes, escolhidos, consoante o contexto relevante, e não reproduzindo no metatexto a forma dos elementos textuais. E mais, de uma perspetiva descritivista, Even-Zohar salienta que uma relação de equivalência entre dois textos pode existir apenas a partir das características do sistema cultural para o qual a tradução é concebida, não sendo, portanto, possível postular parâmetros de equivalência *a priori*; porém, Gideon Toury, pelo contrário, acrescenta que um texto é considerado equivalente a outro de acordo com as regras que pertencem a um determinado contexto e sistema cultural. Apesar de terem opiniões diferentes sobre o assunto, ambos (Even-Zohar e Toury) referem-se à equivalência a partir de características e contexto dos sistemas — não sendo, afinal, o conceito clássico de equivalência de tipo formal mencionada por nenhum dos autores. De facto, a abordagem da linguística sistémico-funcional tem pontos de contacto com as teorias da tradução mencionadas, dado que não define a linguagem na perspetiva saussuriana¹⁶, ou seja, como um sistema formal, mas como um sistema de semiótica social, que estabelece uma forte conexão entre o sistema linguístico e outro sistema semiótico (Espindola, 2012: 503). Por isso, no caso da tradução literária é possível salientar uma diferença entre a perspetiva tradutória e aquela linguística: por um lado, os teóricos descritivistas falam de relação entre dois sistemas isomórficos, querendo o mesmo dizer que têm a mesma estrutura, ainda que apresentem características internas diferentes; por outro lado, a linguística sistémico-funcional põe em relação dois sistemas diferentes: o sistema linguístico e o sistema extralinguístico. O que parece interessante é que ambas as abordagens consideram a tradução da mensagem do texto original como ligada ao contexto do texto de chegada, e não como mera transferência linguística.

De facto, na teoria de Halliday, o contexto desempenha um papel fundamental na criação da mensagem na obra traduzida. Para explicar em palavras simples o que se entende com «contexto», o autor utiliza o conceito de “constituição”, ou seja, a relação pela qual pequenas unidades constituem unidades maiores em âmbito gramatical, no qual os constituintes são organizados em uma hierarquia orgânica: uma frase é formada por sintagmas que são formados por palavras, que são, por sua vez, constituídas por

¹⁶ Carvalho reassume os princípios básicos da teoria do Estruturalismo criada por Ferdinand de Saussure: «Por um lado, a *langue* — objeto de estudo da Linguística, segundo Saussure — foi caracterizada como um sistema linguístico abstrato e estável, referente ao conhecimento linguístico partilhado por todos os membros de uma sociedade. Por outro, a *parole* corresponderia à realização linguística, concreta e variável, de cada falante individual de uma comunidade» (Carvalho, 2005: 138-139).

morfemas (Halliday, 1992: 17). Porém, é possível salientar que cada nível hierárquico de equivalentes potenciais em âmbito gramatical leva a escolhas de significado conforme ao contexto, neste caso, linguístico. De facto, este mecanismo explica a ligação entre linguística e tradução: o mesmo processo de escolha e seleção de significados entre diferentes contextos acontece também a nível tradutório. A este propósito, o processo para encontrar o contexto relevante parece comparável ao conceito de negociação elaborado por Eco, ou seja, o processo que rege todo o ato tradutório e que se baseia em escolhas contínuas para chegar a um compromisso, a partir da interpretação do texto original pelo tradutor conforme a língua e o contexto cultural do próprio texto.

A elaboração da teoria do contexto para a tradução à luz da perspectiva da linguística sistémico-funcional deriva das pesquisas de Malinowski, que, estudando tradução das línguas da Melanésia para o Inglês, foi o primeiro a destacar a importância de se estender o conceito de contexto da perspectiva linguística, ou seja, da estrutura formal, para a perspectiva extralinguística, isto é, o que ele chama «contexto da situação» e «contexto da cultura», a fim de entender o texto em maneira mais completa. A este respeito, parece razoável mencionar as palavras de Malinowski retomadas por Taylor:

Different cultures have different modalities of perception which at times impede interlingual understanding. Translators must know their audiences very well and be sensitive to their receptive capabilities in given situational contexts (Taylor, 2000: 11).

Afinal, é o mesmo conceito que os Estudos da Tradução, abordado nas secções antecedentes, destacaram, enquanto Eco fala de «informação enciclopédica» para conseguir realizar uma boa tradução, e os teóricos descritivistas salientam o conceito de equivalência como adequação às regras do sistema cultural de chegada. Portanto, como já foi mencionado, da perspectiva da linguística sistémico-funcional, Halliday faz referência à teoria de Malinowski para afirmar que todos os textos têm um contexto situacional, e elabora um modelo tripartido para explicar a sua teoria do contexto: de facto, o *field* refere-se ao que está a acontecer, ou seja, à natureza da atividade do que o texto é parte; o *tenor* abrange os sujeitos, os seus *stati* e as relações que existem entre eles; finalmente, o *mode* indica o tipo de papel que a linguagem está a desempenhar, ou seja, o meio e as funções retóricas do próprio discurso (Halliday, 1992: 24). E cada uma destas categorias tem, respetivamente, um significado a nível meta-funcional: *ideational* para o *field* (que se refere ao tipo de atividade desempenhada pelo texto), *interpersonal*

para o *tenor* (que descreve a subjetividade e as relações dos agentes do texto) e *textual* para o *mode* (que abrange a mesma estrutura do texto, a sua coesão e coerência) (Manfredi, 2008: 41-42). No processo da tradução, a consciência dos significados e das suas meta-funções faz com que o registo do texto a ser traduzido seja equivalente ao original e adequado para a cultura de chegada. Enfim, podemos dizer que esta perspectiva une quer a linguística funcional, quer a semântica do discurso no que diz respeito à importância do significado no contexto relevante.

Ora, à luz do objetivo desta dissertação, ou seja, a tradução audiovisual para legendagem, o modelo de análise apresentado por Halliday na teoria da linguística sistémico-funcional torna-se instrumento válido para a abordagem analítica da tradução de legendas de uma língua para outra. De facto, no caso de estudo deste trabalho, pretendemos concentrar a análise sobre escolhas de tradução que se revelam problemáticas na transferência de significado do sistema linguístico-cultural da Sicília para o sistema linguístico-cultural português. Para este propósito, a avaliação crítica através do modelo de Halliday pode revelar-se ótima e abrangente, como salienta também Kovačič:

Since (in subtitling) we are dealing with language in use, the most appropriate models for such a description would seem to be those provided by functional linguistics, which defines its objective as study of language not as a formal system, but rather as a system of social semiotics, i.e. from the point of view of its function in human societies. (Espindola, 2012)

Em conclusão, é importante acrescentar que, tal como acontece na tradução literária, o tradutor, durante a tradução audiovisual, tem que tomar em conta todos os aspetos dos significados identificados por Halliday ao mesmo tempo, com o intuito de criar uma sinergia de significado na transferência da mensagem de um sistema linguístico-cultural para outro e tornar os dois textos equivalentes. A este respeito, parece importante sublinhar a posição de Taylor, que confirma a importância da inclusão de todos os tipos de significados meta-funcionais:

A good translator/subtitler, therefore, should be able to guarantee the inclusion of all the essential elements of meaning, such that the viewer perceives the events of the film, in Hallidayan terms, as not only an ideational, but also an interpersonal and textual whole. (Taylor, 2000: 16)

I.C O papel do tradutor

Para concluir a introdução teórica que este primeiro capítulo pretende apresentar, é preciso dedicar a presente secção ao papel desempenhado pelo tradutor em relação às perspetivas dos estudos abrangidos até aqui. De facto, esta secção representa uma análise transversal da figura do tradutor que se foca na sua função entre dois textos, duas línguas e duas culturas. Em primeiro lugar, em todas as perspetivas consideradas emerge o aspeto sociocultural da atividade tradutória, isto é, mesmo uma ponte entre duas sociedades que têm, cada uma a seu lado, a sua estrutura e a sua rede cultural. Retomando o conceito elaborado nos estudos de Eco, a primeira etapa que determina o contacto inicial do tradutor com o texto original é a interpretação do texto, ou seja, a compreensão da sua estrutura em relação ao sistema linguístico ao qual pertence. Contudo, como já foi destacado, “interpretar” não é sinónimo de “traduzir”, dado que não tem inerente a si o conceito de transferência de significado que a tradução incorpora. A partir da compreensão do texto original, o tradutor pode, portanto, negociar as estratégias de tradução de acordo não apenas com as características do prototexto, mas também com as exigências do sistema linguístico e cultural do metatexto. De facto, como já também foi destacado, o tradutor transfere o significado da mensagem do texto de partida para o texto de chegada, no qual produz um significado o mais possível equivalente ao da mensagem original. A tarefa de mediador linguístico e cultural evidencia-se, assim, na negociação contínua dos diferentes níveis de fidelidade ao texto original, da balança entre equivalência formal e funcional, e das escolhas estratégicas para chegar a compromissos adequados conforme aos dois sistemas em contacto. Na verdade, podem existir infinitas possibilidades de negociação e de interpretação do texto original, conforme a intenção do tradutor em orientar a atenção do destinatário sobre determinados níveis textuais mais do que sobre outros. Estes “limites” de interpretação que o tradutor impõe ao texto levam a duas considerações: a primeira, já mencionada por os estudos de Eco, é a possibilidade de integrar as diferentes traduções do mesmo texto para chegar a uma visão mais completa da obra original, que é traduzida por vários pontos de vista. Relativamente à segunda consideração, os “limites” de interpretação, que se tornam variantes tradutórias da mesma obra original, levam ao conceito de subjetividade do tradutor. É preciso salientar, desde logo, que com esta ideia não se indica a completa liberdade interpretativa do tradutor, uma vez que, como já foi

destacado por Eco, as escolhas no ato da tradução têm que respeitar o rumo do texto original relativamente à língua e ao contexto nos quais a obra foi produzida. Para além disso, no âmbito da tradução audiovisual, não apenas os “limites” constituem aqueles impostos pelo tradutor, mas também as restrições técnicas desempenham um papel fundamental (reflexão que procuraremos desenvolver no capítulo II).

Portanto, como o conceito da subjetividade se torna fundamental no processo tradutório, Carolina Carvalho aborda amplamente este tópico da tradução que ocupa uma posição transversal em relação aos temas de equivalência, adequação e fidelidade entre textos e culturas. De facto, a pesquisadora releva uma falta de consideração da subjetividade do tradutor pela perspectiva descritivista: por exemplo, na teoria de Toury, destaca-se uma visão sociocultural do tradutor, mas parece que a parte mais “humana” não é considerada. A este respeito, vale a pena apontar aqui as palavras de Toury, retomadas por Carvalho:

É desnecessário dizer que não se pode afirmar que ocorreu um evento tradutório [contextual] amenos que um ato tradutório [cognitivo] tenha sido realizado. Por outro lado, ao menos em instâncias de tradução socialmente relevantes [...], todos os processos cognitivos ocorrem dentro de contextos que constituem eventos. Acredito que isto é indiscutível e deveria ser uma justificativa suficiente para abordar o evento como um todo em termos socioculturais (Carvalho, 2005: 137).

É evidente que Toury segue a lógica descritivista; isto é: a tradução ocorre num contexto preciso, o sistema, ao qual tudo pertence. De facto, o ato cognitivo do processo da tradução e o próprio evento tradutório realizado não se podem separar; portanto, também o tradutor, com a sua subjetividade, faz parte do contexto do sistema sociocultural. Por isso, ele é sobredeterminado pela sociedade, ou seja, é sujeito àquelas normas que regem o sistema do qual faz parte, normas essas para cuja construção empírica ele mesmo contribui, como foi destacado na secção dedicada aos estudos descritivistas. Neste ponto, Carvalho menciona a teoria de Stanley Fish segundo a qual o sujeito é um sujeito social, englobando, portanto, a esfera da sociedade a história pessoal da sua subjetividade (Carvalho, 2005: 140). Nas palavras do autor:

Assim, embora seja correto dizer que criamos poesia [...], nós o fazemos através de estratégias interpretativas que em última instância não são nossas, porém têm sua origem em um sistema de inteligibilidade que é público. (Carvalho, 2005: 140)

Parece claro, portanto, confirmar-se o que foi mencionado antes: o tradutor está subordinado pelo sistema sociocultural que o rodeia, ou seja, ele é submetido às normas

definidas pela língua, pela história e pela ideologia da sociedade. Contudo, para o autor, «embora seja correcto dizer que criamos poesia», de um certo ponto de vista, pode falar-se de um tradutor que tem domínio suficiente da língua para lidar com a textura complexa do texto e para orientar os leitores no conhecimento profunda da obra, acabando por manipular as relações de poder no sistema e até mudando o rumo da história (Carvalho, 2005: 140-141). De facto, a perspetiva descritivista, apesar de não dar espaço à subjetividade do tradutor, concebe uma função mais ativa do tradutor, que acaba por ser objeto do sistema sociocultural, tornando-se um sujeito que participa na criação da realidade que o rodeia. Assim, a dicotomia equilibra-se entre um tradutor-sujeito, que é sobredeterminado pela estrutura do sistema, e o sujeito-tradutor, que desempenha um papel ativo na criação de novos significados, inovando a cultura de chegada, e na preservação do *status* do cânone literário. Uma interpretação desta visão dicotómica pode ser encontrada na teoria de Lawrence Venuti, que considera a subjetividade do tradutor não como autoria, no sentido cartesiano de *cogito ergo sum*, mas constituída pela componente social e histórica (Carvalho, 2005: 142). De facto, cada interpretação elaborada pelo tradutor será sempre influenciada pelo contexto ao qual o próprio tradutor pertence. Contudo, Venuti atribui ao tradutor uma função mais ativa, ao considerar a tradução como «escrita de resistência»: de facto, esta definição liga o tradutor ao aspeto social da tradução, que se afasta do tipo de subjetividade mais «humana» da qual falava Carvalho, mas ao mesmo tempo faz com que o tradutor se torne um indivíduo engajado politicamente, que consegue manipular a ideologia do texto original no ato da tradução no sistema de chegada e impor os seus interesses políticos anti-hegemónicos (ivi). Um exemplo flagrante desta conceção do tradutor poderia ser o mesmo ato da tradução nas culturas colonizadas periféricas, nas quais há uma vontade de afirmação da própria identidade cultural, que é diferente daquela imposta pelos colonizadores — e que, portanto, conduz a uma posição anti-hegemónica contra a cultura do centro. Relativamente a esta conceção do tradutor engajado, vale a pena aprofundar o conceito de ideologia mencionado pouco antes: nas palavras de Mason, a ideologia é «the set of beliefs and values which informs an individual's and institution's view of the world and assists their interpretation of events, facts, etc...» (Ian Mason, *apud* Xavier, 2009: 83). Na verdade, esta definição constitui uma prova ulterior do facto de o indivíduo estar sobredeterminado pelo contexto que o rodeia, mas ao

mesmo tempo «consciously or subconsciously, text users bring their own assumptions, predispositions and general world-view to bear on their processing of text at all times» (ivi). Portanto, o tradutor torna-se parte constituinte do contexto, como já foi destacado antes, participando na construção de um discurso ideológico partilhado pela comunidade toda, assim que o papel do tradutor engajado se torna central na manutenção das relações do sistema baseadas em um determinado discurso histórico-ideológico.

Até aqui, todos os casos enunciados sobre o papel do tradutor baseavam-se na dicotomia sujeito/objeto, mas os estudos de Carvalho apresentam uma proposta de superação deste dualismo com o conceito de singularidade. De facto, Carvalho retoma o princípio elaborado por Frota, que salienta que as formações discursivas singulares «transcendem tanto a “intenção” consciente do falante quanto as possíveis interpretações em circulação num determinado contexto social, remetendo portanto a uma instância íntima do sujeito» (Carvalho, 2005: 142). Na verdade, a singularidade não se adapta aos esquemas binários que classificam as ações humanas, tal como o “certo” e o “errado”: um crítico da tradução poderia considerar a singularidade como erro de interpretação do texto ou tentativa de valorização do conteúdo sobre a forma pelo tradutor. Contudo, nas palavras de Carvalho, às vezes não é tão simples identificar a natureza da singularidade, dado que é um conceito que ocupa um terceiro lugar, além da estrutura biunívoca do certo e do errado. E mais, não é fácil destacar se uma singularidade é fruto de uma decisão intencional ou se não está ligada a reflexões racionais. De facto, as singularidades rompem as expectativas do observador, o qual tende a classificar o que não conhece conforme as categorias clássicas, apesar da singularidade, como foi mencionado pouco antes, de estar além da distinção entre o “certo” e o “errado”. Desta maneira, o conceito da singularidade que influencia as expectativas do observador introduz dois tópicos importantes na tarefa do tradutor: a relação com o destinatário e a criação do público-alvo.

Aliás, o público (o que os descritivistas chamam “consumidor”) representa um elemento fundamental do sistema sociocultural do qual também o tradutor faz parte por duas razões principais: uma ligada às estratégias escolhidas pelo tradutor; outra, ao conceito de norma.

Em primeiro lugar, é razoável destacar que a tradução é concebida para cumprir uma necessidade, quer dizer, a divulgação da obra original. E mais, tradução significa (re)produzir o significado da mensagem do prototexto para o metatexto, isto é, criar uma obra noutra contexto sociocultural, criação essa que seja o mais equivalente possível com a obra de partida. Por isso, o tradutor sabe que tem que negociar entre diferentes estratégias tradutórias para lidar quer com a fidelidade do texto criado quer com o texto original, quer com o destinatário da tradução, que pertence a um sistema sociocultural diferente respeito ao de partida. Neste caso, o tradutor tem que imaginar um público-alvo para o qual destinar a obra, modulando as suas escolhas de acordo com o tipo de audiência que pensa encontrar no sistema de chegada. De facto, a imagem do público que o tradutor cria influencia a maneira como um texto é traduzido. Por outro lado, também pode acontecer que a audiência concreta, e não a imaginada, afete com as suas expectativas o trabalho do tradutor. Considerando a ideia descritivista do tradutor que parte da experiência concreta para criar uma teoria da tradução, é possível salientar que o tradutor orienta o seu trabalho a partir da reação do público às suas estratégias. Na verdade, a audiência influencia o tradutor, de forma a que as suas escolhas tradutórias sejam o mais eficazes possíveis, tal como o ajuda a desenvolver a sua capacidade de previsão relativamente à reação de receção dos conteúdos apresentados. Deste modo, o tradutor colabora na construção das normas que regram o sistema sociocultural do qual ele mesmo e o destinatário fazem parte, e, através destas normas, contribui para a manutenção do cânone literário do próprio contexto.

Mas relativamente ao tópico da relação entre tradutor e público, torna-se igualmente interessante lembrar a questão da censura e da autocensura, abordadas por Xavier. De facto, a censura é aquele sistema que as instituições do Estado criam para poder controlar completamente a produção mediática da sociedade. Este tópico será abrangido mais exhaustivamente no capítulo II — tendo sido Portugal um país no qual a censura foi mantida por muito tempo, facto que teve consequências importantes também no âmbito da tradução. De qualquer forma, aqui é só preciso destacar que a censura tem forte impacto político e social na sociedade e que pode ter como consequências atos de autocensura por parte dos produtores¹⁷, ou seja, um mecanismo utilizado para aderir às

¹⁷ É melhor utilizar aqui a terminologia descritivista porque se torna mais abrangente: refere-se a autores, tradutores, diretores cinematográficos, entre outros — de facto, todos os produtores de significado na sociedade.

normas do sistema, apesar de terem sido afetadas pela censura ao longo do tempo. A este respeito, Xavier retoma as palavras de Azevedo:

Apesar desta forma de censura não ter rigorosamente existência expressa nem legal, é indiscutível que constituiu uma das formas mais graves de condicionamento intelectual e de repressão cultural, porque, sem que as pessoas tivessem por vezes plena consciência, atrofiava a criatividade e o espírito crítico (Xavier, 2009: 81).

De facto, o conceito de autocensura está ligado à relação que o tradutor tem quer com a produção da obra, quer com o destinatário, quer ainda com o contexto com o qual interage. Por um lado, o tradutor, como destaca Azevedo, está «condicionado intelectualmente» por normas que, apesar de não terem «existência expressa ou legal», permanecem no sistema, sendo o tradutor orientado a respeitá-las em maneira idiossincrática, de forma variavelmente conscientemente. Por outro lado, o tradutor traça o perfil do seu público-alvo baseando-se naquelas normas às quais ele está acostumado: assim, a imagem do contexto de chegada que o tradutor delineia será conservadora, e as mesmas normas de tradução confirmarão o *status* do cânone do sistema.

Para concluir, o papel que o tradutor desempenha é claramente fundamental, já que permite o contacto entre duas línguas e duas culturas diferentes. Além disso, ele detém um grande poder, porque pode orientar o público na direção do nível do texto que é reprodução da própria interpretação do mesmo, da sua visão do mundo, apesar da influência do contexto nos seus raciocínios e escolhas práticas de tradução. De facto, no sistema de chegada, o tradutor cria uma obra equivalente a outra, mas que tem significado por si só; por isso, uma vez entrada no sistema novo, pode mudar as relações de poder do sistema dinâmico e desempenhar um papel inovador na cultura.

Entretanto, tendo nós desenvolvido nesta introdução uma reflexão acerca do panorama teórico no que à tradução diz respeito, procuraremos no próximo capítulo equacionar o *focus* sobre a tradução audiovisual, explicitando também as ligações e os limites que apresenta na aplicação da teoria abrangida no presente capítulo.

Capítulo II: A tradução audiovisual e o caso português

II.A Introdução à tradução audiovisual

No capítulo anterior do presente trabalho, procurámos sistematizar diversas perspetivas apresentados focando alguns dos tópicos mais problemáticos da tradução, e que constituem a base teórica e literária para compreender a fundo o tema desta dissertação. No presente capítulo, procuraremos debruçarmo-nos sobre a tradução audiovisual, ou seja, a sua história, o estado da arte e as suas características, focando a atenção sobre a tradução para legendagem. De facto, aprofundar as estratégias e os métodos utilizados neste tipo de tradução torna-se de certa forma propedêutico para a análise das legendas de *Nuovo Cinema Paradiso*, que levaremos a cabo no capítulo III. Porém, iremos apresentar o enquadramento do contexto português no âmbito audiovisual, examinando as motivações que levaram Portugal a escolher determinados tipos de tradução para os produtos audiovisuais estrangeiros mais do que outros. Na verdade, esta abordagem contextual tornar-se-á útil para melhor compreendamos as escolhas feitas pelo tradutor na criação das legendas do filme, e conseguirmos retirar algumas ilações sobre as consequências advindas da interação entre dois sistemas linguísticos e culturais em contacto.

Em primeiro lugar, tal como no capítulo anterior, é importante partir das definições básicas para introduzir o assunto: neste caso, o que é que significa “tradução audiovisual”? Perego define esta variante de tradução como o conjunto das modalidades de transferência linguística utilizadas para traduzir os diálogos originais dos produtos audiovisuais, os quais comunicam através do canal acústico e visual ao mesmo tempo, com a finalidade de tornar estes mesmos produtos acessíveis a um público mais amplo (Perego, 2005: 7). Ora, mesmo que não seja tarefa fácil tentar definir o conceito de tradução numa frase, vale a pena acrescentar que, na tradução, não se trata apenas de transferência linguística, como foi destacado no capítulo anterior, mas também de transferência cultural. Assim, seria mais correto referirmo-nos à tradução audiovisual como transferência de significado linguístico e cultural dos produtos audiovisuais — textos que apresentam uma textura polimórfica (isto é: o significado é criado através da sinergia do elemento verbal, visual e acústico). Contudo, como já foi mencionado

também na introdução do capítulo anterior, o âmbito académico não toma a tradução audiovisual em grande consideração, diferentemente do que acontece no âmbito da tradução literária¹⁸. Consequentemente, para explicar as características da tradução audiovisual, é compreensível fazer-se referência às teorias elaboradas ao longo do tempo pelos Estudos da Tradução. Contudo, os modelos clássicos propostos não conseguem abranger completamente o mundo da tradução audiovisual, tornando-se, por isso, bastante complicado traçar o perfil completo desta variante tradutória. Apesar das dificuldades, na primeira secção foi igualmente destacado que se encontra a desenvolver-se um crescente interesse na tradução audiovisual. Na verdade, a atenção para este moderno tipo de tradução aumentou ao longo dos anos 80 e 90, altura em que na Europa se desenvolveu mais a consciência linguística, um maior respeito para as línguas minoritárias e um mais amplo reconhecimento da importância da comunicação e na promoção da identidade linguístico-cultural. Pode, inclusivamente, dizer-se que este interesse culminou em 1995, ano em que foi organizado o primeiro fórum sobre a comunicação audiovisual e a transferência linguística (Perego, 2005: 7): hoje em dia, o número das conferências sobre o assunto é muito elevado, dado que o interesse no sector tende a crescer rápido. Aliás, Perego reflete sobre o papel fundamental da tecnologia: a autora salienta que o progresso da tecnologia demanda sempre mais traduções de serviços e produtos em linha para aumentar o número de utilizadores; ao mesmo tempo, a tecnologia digital faz com que o trabalho do tradutor se torne mais fácil e rápido, graças aos numerosos *softwares* programados. Mais: este desenvolvimento contribui para mudar também a maneira como os filmes e, em geral, os produtos audiovisuais, são gravados, percebidos e distribuídos (ivi). Esta posição sobre a importância da tecnologia no âmbito da tradução audiovisual é reforçada pelas palavras de Chaume:

Digital technology has played a crucial role not only in the process of production and distribution of audiovisual content, but as far as our interest goes, in the process of localization and consumption of audiovisual products. It has been the primary cause for the current blooming of new forms of elaboration and consumption of audiovisual products, for the optimized use of new devices (laptops, tablets, smartphones) and also for new forms of communication (social networks, crowdsourcing). Consequently, technological developments have brought about new audiovisual transfer modes, or new combinations of the latter. (Chaume, 2018b: 41)

¹⁸ A este respeito, Jorge Díaz Cintas destaca três razões principais, que vale a pena retomar aqui: a falta de interesse de pesquisa entre os académicos, a particularidade da estrutura polimórfica do texto e a dificuldade em encontrar materiais adaptados sobre os quais trabalhar (Díaz Cintas, 2004: 2).

De facto, o cinema nasceu oficialmente em 1895, ano em que os irmãos Lumière apresentaram em frente de um público a primeira película gravada com o cinematógrafo: aquele momento de inovação tecnológica pós-revolução industrial coincide com o começo da evolução da prática representativa que levou, ao longo do tempo, ao desenvolvimento dos produtos de natureza audiovisual. A partir da análise de Pérez-González, vale a pena apontar aqui uma breve (por ser metodologicamente necessária) história do cinema, para que seja claro o processo que permitiu a criação da estrutura peculiar dos textos audiovisuais através da complementaridade de imagens, sons e legendas.

Em primeiro lugar, é importante relembrar que o cinema nasceu mudo, ou seja, a comunicação da mensagem ocorria apenas através da linguagem corporal do ator e, portanto, o texto fílmico envolvia unicamente a componente visual. De facto, como não era fácil para o público compreender o que estava a acontecer no ecrã, introduziam-se diálogos falados ao lado das projeções fílmicas para “traduzir” os gestos artísticos dos atores em palavras compreensíveis e conseguir suscitar mais participação ativa da audiência (Pérez-González, 2014: 37). Assim, os “lectores” ou “explicadores” contribuíam para promover a qualidade da experiência cinematográfica através de explicações sobre o processo técnico de projeção, ou de comentários sobre a vida privada e a história dos atores. Contudo, estes narradores ao vivo não conseguiam manter o ritmo que a nascente indústria cinematográfica requeria e, a partir dos anos 20, esta prática desapareceu. No seguimento dos narradores ao vivo, nasceram as “imagens falantes” (*talking pictures*) com o objetivo de tornar os enredos dos filmes mais compreensíveis para o público, e, sobretudo, mais verosímeis. Esta técnica reforçava pouco a pouco o que os narradores tinham começado, isto é, a criação de um laço entre a representação visual e o registo oral; assim, os distribuidores tinham que criar diálogos a ser lidos atrás do ecrã. Contudo, nem este tipo de narração conseguiu adaptar-se às exigências económicas e práticas do sistema cinematográfico, tendo acabado por desaparecer (Pérez-González, 2014: 38). De facto, não era simples equilibrar, por um lado, as vontades do público, que pedia maior realismo nas obras fílmicas, e, por outro, os limites do processo de produção e distribuição cinematográfica que tinham surgido até os anos 10 do XX século (ivi: 39). Porém, a função de diversão

que o cinema oferecia ao público tornou-se progressivamente mais central: de facto, o êxito das representações performativas revelou-se fundamental para consolidar o poder do sistema cinematográfico e, por isso, era importante investir em inovação contínua. Assim, nos primeiros anos do século XX, recorreu-se aos “intertítulos” ou às “legendas” no ecrã para facilitar a compreensão do enredo da película (Pérez-González, 2014: 40; Perego, 2005: 34). Na verdade, trata-se de pequenas sequências de comentários descritivos e explicativos, ou diálogos breves que não superam a extensão de uma frase, que são projetados num fundo opaco entre duas cenas do filme. Ao longo do tempo, estes intertítulos acabaram por ser englobados nas imagens dinâmicas da película para indicar informações espaciotemporais, ou, em geral, para realizar explicações funcionais à compreensão do filme: desde a segunda metade dos anos 20, pode-se falar de legendas e não de intertítulos (Perego, 2005: 34). Neste ponto, é interessante mencionar a posição de Gambier:

Le cinéma n’a jamais été “muet”, grâce à des intertitres ni non plus vraiment “silencieux”, grâce aux musiques d’accompagnement d’abord jouées dans les salles de projection (Gambier *apud* Hernández Bartolomé & Mendiluce Cabrera, 2005: 89).

Na verdade, costuma-se afirmar que o cinema nasceu “mudo”, enquanto os atores exprimiam-se sem utilizar as palavras e comunicavam a mensagem ao público apenas através dos gestos. Aqui, Gambier destaca que os intertítulos e, mais tarde, as legendas fizeram com que o cinema tivesse voz, como a palavra escrita conseguiria ajudar as imagens na transmissão de significado que, antes, era tarefa atribuída unicamente à expressividade dos atores. E mais: a música que inicialmente era tocada nas salas de projeção dos filmes contribuía a acompanhar as imagens e a sublinhar a força expressiva de algumas cenas. De facto, juntamente com os narradores e as “imagens falantes”, a música estimulava o público para a compreensão dos conteúdos visuais através do canal acústico.

De facto, por muito tempo, os diretores cinematográficos nunca pensaram na utilização da linguagem no âmbito da realização das películas, por causa da suposta incompatibilidade entre as imagens e o texto escrito. Contudo, a necessidade da audiência para compreender os enredos dos filmes que viam no ecrã — o que incentivou, portanto, a maior participação do público nos cinemas ao longo prazo — levou a indústria cinematográfica a criar uma relação entre as imagens e a palavra

escrita destinada a permanecer até hoje (Pérez-González, 2014: 41). De facto, a popularização dos intertítulos teve um impacto significativo a nível comercial: esta solução permitia o equilíbrio entre as exigências do público de compreender a película e as necessidades dos produtores e distribuidores de manter condições económicas e práticas sustentáveis. E mais: os intertítulos colaboraram para a criação daquela uniformidade de informação que se revelou fundamental para um sistema baseado na produção e o consumo de massa (Pérez-González, 2014: 42). Outra etapa fundamental na história do cinema foi o lançamento do filme *The Jazz Singer* de Alan Crosland, em 1927, que marcou a incorporação dos diálogos sonoros às imagens. De facto, mais uma vez, a inovação no âmbito cinematográfico levou a consequências importantes, como salienta Pérez-González:

Talkies were no longer simply the sum of visual and acoustic stimuli, but the outcome of a multi-dimensional process of semiotic blending. Image, word, music and background noise could now be used as representational resources to construct the diegetic world, hence opening up new avenues for artistic expressiveness. (Pérez-González, 2014: 44)

Os filmes tornam-se, portanto, o resultado de processos multidimensionais, quer dizer, a textura não é formada apenas pelas imagens, mas é um conjunto de *stimuli* acústicos e visuais cuja união produz um significado que é necessário considerar como um todo. Assim, no prazo de 30 anos, o desenvolvimento no âmbito cinematográfico mudou a estrutura dos seus produtos culturais de maneira gradual, mas constante, acabando por criar um sistema de produção baseado no consumo de massa do público. Contudo, no que diz respeito à distribuição dos produtos, que é a consequência económica do sistema cinematográfico consolidado e orientado para a expansão, as novas tecnologias de inclusão do som entre as imagens em sequência revelaram-se um obstáculo na exportação. De facto, o ato da tradução dos diálogos sonoros da língua original para outra tornava-se mais complicado a nível financeiro do que a tradução dos intertítulos. Portanto, Hollywood começou a experimentar novas práticas representativas para satisfazer as exigências do público estrangeiro e conseguir traduzir os diálogos fílmicos da língua original para as dos países importadores. A primeira tentativa foi realizada através da prática das “edições múltiplas dos filmes”¹⁹

¹⁹ Um exemplo de utilização de esta prática é a distribuição dos filmes de Stan Laurel e Oliver Hardy na Itália: como os dois atores não foram substituídos com artistas italianos, mas tinham que representar na

(*multilingual filming method*): o filme era gravado em várias línguas com a participação, às vezes, de atores e diretores diferentes, conforme o país para o qual o filme era destinado (Pérez-González, 2014: 45; Perego, 2005: 35). Como gravar novamente as películas demorava muito tempo e resultava insustentável a nível financeiro, a indústria de Hollywood utilizou a prática das “edições múltiplas” só até os anos 30. De facto, como salienta Pérez-González, pela primeira vez na história do cinema, as inovações tecnológicas em âmbito cinematográfico foram orientadas pela necessidade de encontrar novas estratégias para traduzir os diálogos fílmicos, já fundamentais na textura dos filmes. Portanto, os produtores decidiram utilizar a técnica da “dobragem pós-sincronizada” (*post-synchronized dubbing*), quer dizer, uma estratégia concebida inicialmente para melhorar a qualidade do som dos diálogos, remover ruídos acidentais e integrar a música depois da gravação do filme: desta maneira, incorporavam-se os diálogos traduzidos em substituição dos diálogos originais, o que faz desta técnica a precursora da dobragem moderna (Pérez-González, 2014: 46).

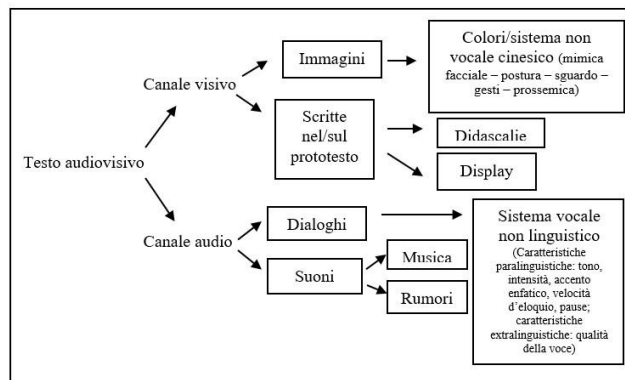
O presente resumo, que retoma em breve as etapas principais da história do nascimento do cinema, evidencia a estrutura complexa das películas que se desenvolveria ao longo dos anos. De facto, a textura dos filmes é composta por imagens, sons e elementos escritos: nas palavras de Chaume, um texto audiovisual é uma construção semiótica que apresenta vários códigos semânticos, os quais operam juntos para a construção do significado (Chaume, 2004:18). A partir desta consideração fundamental da natureza dos produtos audiovisuais, parece interessante refletir sobre a terminologia que os teóricos utilizaram para definir esta variante da tradução. De facto, encontrar um termo bastante abrangente para incluir todas as facetas da tradução audiovisual não se revelou missão simples desde o começo: os primeiros estudos sobre a disciplina falam de “tradução fílmica” e “tradução para o ecrã”. Perego salienta que a primeira definição se refere ao produto da tradução (quer dizer, a mensagem veiculada através dos diálogos fílmicos), enquanto que a segunda chama a atenção sobre o meio de distribuição dos produtos audiovisuais, o ecrã. Porém, utilizou-se também a expressão “transferência linguística”, que evidencia a componente verbal da textura audiovisual (Perego, 2005: 8). De facto, todas estas designações fazem referência a

língua do país de chegada, o filme foi gravado novamente com os dois atores a falarem italiano, acrescentando ainda mais a diversão do público por causa do forte sotaque americano.

características diferentes do âmbito em consideração, mas não conseguem abranger o assunto completo. Com a expressão “tradução de multimídia”, começa-se a abordar o tema de modo mais amplo, já que esta definição dá conta dos múltiplos canais envolvidos na emissão da mensagem. E mais: Titford e Díaz Cintas utilizaram a designação *constrained translation*, ou seja, “tradução subordinada”, para indicar as coerções impostas à tarefa do tradutor, quer dizer, os limites definidos pela multiplicidade de códigos semióticos na textura dos produtos audiovisuais (Carvalho, 2005: 24). Afinal, o termo “tradução audiovisual” torna-se o que mais consegue englobar a maior parte das especificidades da presente variante de tradução. De facto, esta definição delinea os dois canais semióticos através dos quais a mensagem do filme chega ao destinatário (quer dizer, o canal acústico e o canal visual [ivi]). Ao mesmo tempo, a “tradução audiovisual” destaca a importância de considerar múltiplos níveis de significado no ato da tradução, que, como foi destacado no capítulo I, não é mera transferência linguística, mas (no caso específico da tradução audiovisual) também significa lidar com os “limites” impostos na mediação entre os diferentes códigos semióticos. Por causa da peculiaridade da textura dos produtos audiovisuais, vale a pena debruçarmo-nos mais sobre o conceito de *multimodality*, que não se refere apenas à estrutura do texto audiovisual, ou seja, à combinação de elementos orais, escritos, visuais e música (Pérez-González, 2014: 184); além dos múltiplos códigos semânticos que são envolvidos na produção de significado, este conceito incentiva à análise dos produtos audiovisuais através de abordagens diferentes para compreender mais a fundo o objeto de estudo (Chaume, 2004: 12). De facto, como destaca Chaume:

Apart from descriptive studies on dubbing and subtitling, few authors have made a profound story on the peculiarities of the construction of audiovisual texts, of the semiotic interaction that is produced in the simultaneous emissions of text and image, and the repercussions that this has in the process of translation. (Chaume *apud* Pérez-González, 2014: 101).

Das palavras do autor, emerge a necessidade de um modelo de análise mais abrangente que consiga tomar em consideração todos os níveis da textura audiovisual. A este respeito, vale a pena reproduzir aqui o esquema proposto por De Rosa, que descreve a dimensão polissemiótica do texto audiovisual (De Rosa, 2012: 35):



É claro que a textura do produto audiovisual se torna mais complicada do que a do texto literário, que é formado unicamente por elementos escritos aos quais o destinatário tem acesso através do canal visual. Aqui, os diferentes níveis semióticos interligam-se para formar uma estrutura complexa: a tarefa do tradutor é ter em conta esta complexidade, para que o destinatário consiga elaborar a textura audiovisual como um todo coerente e harmónico. Mais especificamente, nas palavras de Chaume:

The relationship between image and word, the interplay of the signification systems of audiovisual texts, shows itself in terms of cohesion and coherence between the two simultaneous narratives, the visual and the verbal, in such a way that the translator finds himself/herself obliged to put into practice translation strategies capable of transmitting not only the information contained in each narrative and each code [...] but the meaning that erupts as a result of this interaction [...] that goes beyond the mere sum of both narrations. (Chaume, 2004: 25)

Ainda a este propósito, e de forma não surpreendente, note-se ainda como Perego e Chaume afirmam que a tradução audiovisual pode ser considerada até um género independente, por causa da interação entre informações verbais e não-verbais, cuja sinergia produz significado na peculiar textura polissemiótica (Chaume, 1997: 315; Perego, 2005: 8).

Ora, depois desta apresentação geral na qual foi explicado o que é a tradução audiovisual, a sua história e a multimodalidade da textura do texto, a secção seguinte tratará das diferentes modalidades que existem desta variante de tradução. A seguir, o foco abrangerá mais detalhadamente as características da tradução para legendagem, também através da comparação com a dobragem, a descrição das passagens técnicas para a criação das legendas, e as estratégias tradutórias mais utilizadas na legendagem interlinguística, que se baseiam nos estudos de Gottlieb, Kovačič e Delabastita.

Finalmente, a última sessão será dedicada ao caso português, no qual serão apresentadas as razões históricas, políticas, económicas e culturais que determinaram a escolha da legendagem como principal modalidade de tradução audiovisual, e que influenciam, em parte, as estratégias tradutórias das obras estrangeiras em português.

II.A.1 Diferentes modalidades de tradução

Com a finalidade de redigir uma lista o mais completa possível acerca das várias modalidades de tradução, a presente secção baseia-se na taxonomia proposta por Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, elaborada inicialmente por Gambier e Chaume. Porém, antes de nos debruçarmos sobre a descrição das características de cada método, é razoável classificar as modalidades de tradução em duas diferentes macro-categorias, ou seja, *revoicing* e *captioning* (Chaume, 2018a: 84). E mais, no que diz respeito às técnicas da dobragem e da legendagem, a secção seguinte apresentará uma comparação entre estas duas modalidades de tradução, como foi mencionado no final da secção precedente.

MODALIDADES DE REVOICING:

1) Dobragem

É uma das técnicas de tradução audiovisual mais utilizada: na Europa, os países da Alemanha, França, Itália e Espanha são aqueles que adotaram esta modalidade para a distribuição de produtos audiovisuais estrangeiros. De facto, a dobragem prevê uma transferência isosemiótica da mensagem (De Rosa, 2012: 17), ou seja, a substituição da língua original do texto oral com outro sistema linguístico. A particularidade desta técnica é a importância da sincronização fonética e cinética, ou seja, as palavras pronunciadas pelos atores têm que ser o mais sincronizado possível com os seus movimentos labiais (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 93). Desta maneira, é preciso traduzir conforme os constrangimentos impostos pela sincronização para que a adaptação dos diálogos de uma língua para outra não seja mal recebida pelos destinatários. Para além das vantagens e desvantagens desta modalidade de tradução (que serão tratados na secção II.A.2 e comparados com os da legendagem), é importante mencionar a técnica da dobragem intralinguística, ou, por outras palavras, da “post-sincronização”. Na verdade, como foi destacado na secção precedente, esta técnica

começou a ser utilizada nos anos 30 para ajustar a qualidade do som dos produtos audiovisuais (Pérez-González, 2014: 46): hoje, além da melhoria fonética, é utilizada para lidar com ajustamentos culturais mais do que linguísticos. Porém, a técnica da dobragem está ligada ao *dubbese*, ou seja, uma língua artificial criada pela recursividade das fórmulas no contexto da adaptação dos diálogos de uma língua para outra (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 94).

II) Sonorização

Também conhecida como *voice-over*, a sonorização é utilizada sobretudo na Polónia, na Rússia e nas repúblicas da ex União Soviética para a tradução fílmica (Perego, 2005: 29). Esta técnica consiste na difusão simultânea do texto original e da sua tradução: mais especificadamente, a versão traduzida começa cerca de dois segundos depois da versão original, que terminam ao mesmo tempo. Porém, o volume do original é reduzido para que seja mais fácil ouvir a versão na língua de chegada. De facto, como esta técnica não requiere muita precisão para a sincronização labial, a sonorização tem um efeito realístico no destinatário e é utilizada, por isso, em entrevistas televisivas e documentários (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 95).

III) Audio-descrição

A presente técnica foi desenvolvida para compensar as necessidades de pessoas com deficiências visuais a vários níveis. De facto, a audio-descrição consiste na narração de elementos visuais nas películas, tal como a linguagem corporal e a roupa das personagens, cuja função é fundamental para compreender o enredo. Com o objetivo de não criar confusão nos destinatários, estas descrições, que podem ser interlinguísticas ou intralinguísticas, são inseridas nos momentos de silêncio entre os diálogos (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 98). A este respeito, Gambier fala da audio-descrição como *double dubbing* por causa da transferência semiótica de uma língua para outra e das imagens para as palavras (Yves Gambier *apud* Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 98). Nos últimos anos, a atenção para este tipo de tradução audiovisual aumentou: desde a primeira década dos 2000, as

conferências como *Media for All* e *Languages & the media*²⁰ contribuíram para o progresso sobre o assunto da acessibilidade aos produtos audiovisuais, sobretudo no desenvolvimento de novas tecnologias (ivi).

IV) Interpretação

Com “interpretação” queremos-nos referir à tradução oral, simultânea ou consecutiva, de um produto audiovisual realizada apenas por um falante. Esta técnica é utilizada nas entrevistas e nos serviços televisivos, e, tal como na sonorização, a fala original é reproduzida com volume mais baixo ao mesmo tempo que a tradução (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 95).

V) Narração:

Esta modalidade de tradução consiste na leitura do texto fílmico por um narrador único, enquanto o volume dos diálogos originais é reduzido ou até apagado. Como destaca Díaz Cintas, diversamente da sonorização, a tradução através da narração apresenta-se mais condensada e não se torna completamente fiel ao texto original (Jorge Díaz Cintas *apud* Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 97). Por isso, a narração é utilizada mais no Leste Europeu do que nos países de grande tradição na dobragem, como o resultado da tradução não se apresenta verosímil, apesar de resultar mais barato.

VI) Dobragem parcial

Esta modalidade não é muito popular: consiste em juntar ao original um texto oral que transmita apenas as informações necessárias e não uma tradução completa dos diálogos. A dobragem parcial ocorre nos momentos de silêncio das películas, e, apesar de ser barato, não é difundido por causa da falta de fidelidade ao original (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 96).

VII) Comentário livre

Refere-se à adaptação de um programa para uma audiência completamente diferente em comparação com a designada para a obra original. De facto, a tradução não é completamente fiel ao texto de partida e está sincronizada apenas com as imagens,

²⁰ As últimas edições das conferências foram, respetivamente, em Sydney (Setembre 2015) e em Berlim (Outubro 2018).

como o produto é traduzido em função de fatores culturais e objetivos diferentes. Desta maneira, a presente modalidade é utilizada na tradução de programas para crianças, documentários, vídeo humorísticos e paródias, enquanto o tradutor inclui mais detalhes com o objetivo de explicar melhor os conteúdos ao público (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 96).

VIII) Animação

Esta técnica apresenta características que pertencem seja à tradução, seja à atividade de criação de guião: de facto, o tradutor cria os diálogos a partir de uma traça e sincroniza-as com as imagens mudas. Portanto, por um lado a animação apresenta os mesmos constrangimentos da dobragem relativamente à sincronização; por outro, torna-se também parecida com o comentário livre, apesar de não ter já um guião (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 99).

IX) Produção multilingue

Conhecida também como *remake*, consiste na recontextualização de uma obra fílmica conforme as características da cultura de chegada. Na opinião de Gambier, a produção multilingue foca-se nos fatores culturais, tal como os valores e a ideologia, a partir do momento em que a equivalência linguística ao texto de partida não se torne a prioridade neste tipo de tradução (Yves Gambier *apud* Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 100). De facto, elementos culturais podem ser modificados radicalmente para adaptar a obra original ao sistema da cultura de chegada: esta prática deriva da técnica das edições múltiplas de obras fílmicas, comum nos anos 30, cujas características foram explicadas na secção precedente.

MODALIDADES DE CAPTIONING

I) Legendagem

Junto à dobragem, a legendagem è a modalidade de tradução para filmes e televisão mais popular, como utilizam-na a maior parte dos países europeus (Perego, 2005: 19). De facto, pode ser definida como tradução em forma escrita ao pé do ecrã de diálogos orais, elementos icónicos e canções da obra de partida (Jorge Díaz Cintas *apud* Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 94). Apesar de as características principais da legendagem serem abordadas em detalhe nas próximas secções, é útil

começar introduzir aqui algumas informações gerais sobre esta modalidade de tradução: de facto, existem dois diferentes tipos de legendas, quer dizer, interlinguísticas e intralinguísticas. E mais: as legendas interlinguísticas podem ser também bilinguais, como no caso da Bélgica ou da Finlândia. Em geral, todas as variantes de legendas têm que respeitar os limites impostos pela sincronização com o espaço e o tempo dos sons e das imagens no ecrã, e as características da tradução em legendas variam conforme o tipo de media utilizado e o público-alvo (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 94).

II) Legendagem para surdos

Tal como entre as modalidades de *revoicing*, inclui-se a áudio-descrição para as pessoas com deficiência visual, tendo-se desenvolvido também uma técnica para quem tem dificuldades auditivas. De facto, não são meras legendas intralinguísticas: além dos diálogos, esta técnica prevê a adição de informação complementar, ou seja, a descrição dos sons que fazem parte da banda sonora da película, tal como os sons da natureza, a música, os ruídos de fundo, entre outros (Xavier, 2009: 23). Na verdade, os limites na criação deste tipo de legendas são ainda mais exigentes, já que as pessoas com deficiência auditiva fazem maior esforço na leitura e, portanto, precisam de legendas mais reduzidas e com mais tempo de permanência no ecrã²¹. Acrescente-se que existem várias pesquisas sobre o uso das *emoticons* nas legendas para surdos, introduzidas para que os elementos emocionais e paralinguísticos cheguem eficazmente aos destinatários. Porém, as legendas para surdos podem ocorrer nas películas dobradas para facilitarem maior integração das pessoas com deficiências auditivas dentro das famílias (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 97-98).

III) Supralegendagem

Esta técnica é muito utilizada nos teatros e nas salas de ópera e consiste na passagem contínua de uma linha de legendas no ecrã em cima do palco ou atrás dos

²¹ Pelo contrário, há uma tendência entre a comunidade dos surdos e das pessoas com capacidade auditiva reduzida a pretender a mesma carga de informação nas legendas a qual as outras pessoas têm acesso. De facto, interpretam a redução da informação nas legendas como uma forma de censura, e não como ajuda: “The demand for verbatim transcriptions has become a banner for Deaf associations and movements, who consider any kind of editing as a form of censorship. They defend that equal rights will be achieved when the Deaf are given exactly the same information as that which hearers get when watching television or other audiovisual materials” (Neves, 2005: 142).

lugares sentados. As legendas seguem o ritmo espaciotemporal das cenas teatrais, como se fossem as imagens de um filme. E mais: as estratégias de tradução variam conforme o tipo de audiência que assiste ao espetáculo, e, por consequência, conforme o mesmo género de espetáculo. De facto, o público pode ser “elitista” e não cuidar com a compreensão de todas as palavras da obra; pelo contrário, um público “mondano” aprecia entender o significado da exibição (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 95-96).

IV) Tradução simultânea

Esta modalidade de tradução baseia-se na transferência da mensagem a partir de um guião ou legendas em língua estrangeira, que tem a função de *pivot*, ou seja, uma linguagem de passagem na tradução de uma língua para outra (Gottlieb, 1994: 177). Por isso, é utilizada em contextos bem definidos, como os festivais de filmes, nos quais é necessário utilizar uma língua *pivot* mais conhecida: o público acaba por ouvir ambas as versões, apesar de a sincronização não ser de boa qualidade (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 97).

V) Legendagem ao vivo

Conhecida também como “legendagem em direto”, é utilizada sobretudo para a tradução de notícias para o público com dificuldades auditivas. De facto, as legendas têm que respeitar o ritmo rápido dos programas ao vivo e, portanto, não se devem confundir com as legendas pré-registadas e inseridas na hora. Para conseguirem escrever rápido, os tradutores são até equipados com teclados especiais (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 97).

VI) Tradução de guião

Na opinião de Gambier, este tipo de tradução é utilizado com o objetivo de conseguir apoio financeiro no âmbito da coprodução de filmes (Yves Gambier *apud* Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 99). De facto, a tradução de guião não é concebida para o público, mas tem natureza processual, porquanto é o ponto de partida para o financiamento da produção fílmica. Por isso, os guiões traduzidos dificilmente são publicados, como não interessam diretamente a audiência (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 99).

Na presente categorização dualística de *revoicing* e *captioning*, não podem ser incluídas a tradução de multimédia, a distribuição multilingue e a interpretação em língua gestual. Contudo, vale a pena apresentar também as características destes três tipos de tradução, que fazem parte do vasto panorama das modalidades de tradução audiovisual.

D) TRADUÇÃO DE MULTIMÉDIA

Esta prática combina a dobragem e a legendagem com as novas tecnologias para traduzir os jogos interativos de computador e consolas. Recentemente, o conceito de localização está estritamente relacionado com este tipo de tradução: todavia, prefere-se utilizar o termo “localização” no que diz respeito aos programas de computadores e “tradução de multimédia” para englobar vários média, e não apenas os computadores (Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera, 2005: 99).

II) DISTRIBUIÇÃO MULTILINGUE

Tal como acontece na tradução de multimédia, esta modalidade prevê o uso de vários tipos de tradução audiovisual, nomeadamente a dobragem, a legendagem e a legendagem para surdos, para criar versões traduzidas do mesmo filme que será distribuído em DVD. Porém, os DVD podem conter traduções do mesmo filme em línguas diferentes, seja nas versões dobradas, seja nas legendadas (Xavier, 2009: 28).

III) INTERPRETAÇÃO EM LÍNGUA GESTUAL

Este tipo de tradução consiste na transferência semântica simultânea de uma língua oral para a língua gestual, utilizada para explicar as notícias às pessoas com deficiências auditivas. Como destaca Xavier, não é possível incluir este tipo de tradução na definição de “interpretação”, como as técnicas e as competências empregadas na interpretação gestual são diferentes. De facto, a pesquisadora afasta-se das posições de Gambier e Hernández-Bartolomé & Mendiluce-Cabrera: a interpretação gestual requiere mais do que competências de transferência linguística e cultural, dado que é necessário reelaborar a mensagem e transmiti-la de maneira semanticamente clara a pessoas surdas e com dificuldades auditivas por via gestual (Xavier, 2009: 25).

Até aqui, foram apresentadas, de uma forma geral, as modalidades de tradução audiovisual, desde as mais consolidadas até as menos populares: de facto, o amplo leque de técnicas de tradução é testemunho da importância do impacto social que tem a função do tradutor audiovisual. Aliás, como foi mencionado no começo deste capítulo, a tecnologia neste domínio tem-se desenvolvido muito rapidamente: assim, é natural supor que serão criadas novas modalidades de tradução audiovisual, sobretudo no que diz respeito à melhoria da acessibilidade das pessoas com necessidades especiais aos produtos.

Quanto à próxima sessão: procuraremos abordar especificadamente o assunto da legendagem, conforme o tema da presente dissertação: serão apresentadas as características das legendas, também através de uma comparação com a dobragem, os métodos de criação das legendas e as estratégias tradutórias mais frequentes, com a finalidade de fornecer o quadro teórico completo antes de avançarmos para a reflexão e análise das legendas de *Nuovo Cinema Paradiso*.

II.B A natureza da legendagem

Em primeiro lugar, é prudente partir da definição de legendagem antes de começarmos a refletir de modo mais abrangente sobre o assunto. Atente-se nas palavras de Díaz Cintas:

[...] subtitling may be described as a translation practice that consists of rendering in writing, usually at the bottom of the screen, the translation into a target language of the original dialogue exchanges uttered by different speakers, as well as all other verbal information that appears written on screen (letters, banners, inserts) or is transmitted aurally in the soundtrack (song, lyrics, voices off). (Díaz Cintas, 2012)

De facto, aqui, o autor desenvolve mais aprofundadamente o conceito que foi destacado sobre este assunto na secção anterior: a legendagem é uma modalidade de tradução diamésica, ou seja, de transferência da mensagem de código oral ao código escrito. Porém, Díaz Cintas descreve a mensagem a ser transferida através da tradução como o conjunto de diálogos, elementos verbais (úteis à compreensão do enredo) e elementos sonoros. Numa perspetiva funcionalista, o destinatário da obra fílmica orienta as escolhas tradutórias e as técnicas de criação das legendas: de facto, o perfil das legendas, criadas com o propósito de tradução e divulgação de média, realiza-se conforme ao tipo de público-alvo, que pode ser o mercado estrangeiros, os estudantes

que querem aprender uma L2, pessoas com necessidades especiais, entre outros. Na verdade, a presente dissertação foca-se na legendagem interlinguística, tendo em consideração que o objeto de estudo é um filme italiano cujos diálogos foram traduzidos em legendas portuguesas. Contudo, para que não caiamos na generalização no que à descrição das características das legendas diz respeito, consideramos necessário introduzir o assunto com a classificação dos diferentes tipos de legendas. Para fazer isso, a referência principal será a categorização tradicional entre os parâmetros linguísticos e técnicos, proposta por Dayan, que se baseia nos trabalhos de Díaz Cintas e Gottlieb; e sobre este assunto Ivarsson e Bartoll propuseram também modelos de classificação de legendas, mas para o objetivo do projeto será suficiente fazer referência à subdivisão tradicional mencionada.

Conforme os critérios linguísticos, baseados sobre “the relationship that is established between source and target languages, whether this is the same or not” (Bartoll, 2004: 57), as legendas dividem-se em interlinguísticas e intralinguísticas. Conforme a definição de Gottlieb, a primeira categoria refere-se à transferência da mensagem de uma língua de partida a uma de chegada (Henrick Gottlieb *apud* Dayan, 2014: 1104); na segunda, por outro lado, a língua de partida coincide com a de chegada. Na verdade, Bartoll define como tradução apenas a legendagem interlinguística (ou seja, no caso da mensagem ser transferida para outro sistema linguístico-cultural), classificando a legendagem intralinguística como “transcrição” (Eduard Bartoll *apud* Orero, 2004: 57). Atinente a isto, também Díaz Cintas não considera as legendas intralinguísticas como tradução e, como não há mudança de língua, o autor fala de *captioning* (Jorge Díaz Cintas *apud* Dayan, 2014: 1105). Porém, a legendagem intralinguística tem diferentes destinatários e alvos: é utilizada para ajudar as pessoas com deficiências auditivas no acesso aos produtos audiovisuais, para contribuir para a aprendizagem da língua L2 por estudantes estrangeiros e para facilitar a integração de refugiados e imigrados; além disso, Dayan acrescenta que este tipo de legendagem se torna útil para a preservação das línguas minoritárias e dialetos (Dayan, 2014: 1105). Contudo, apesar da existência no âmbito cinematográfico e televisivo da prática da legendagem no caso de dialetos, não é possível incluir este tipo de legendas na designação intralinguística, tal como os dialetos não partilham com a língua oficial o

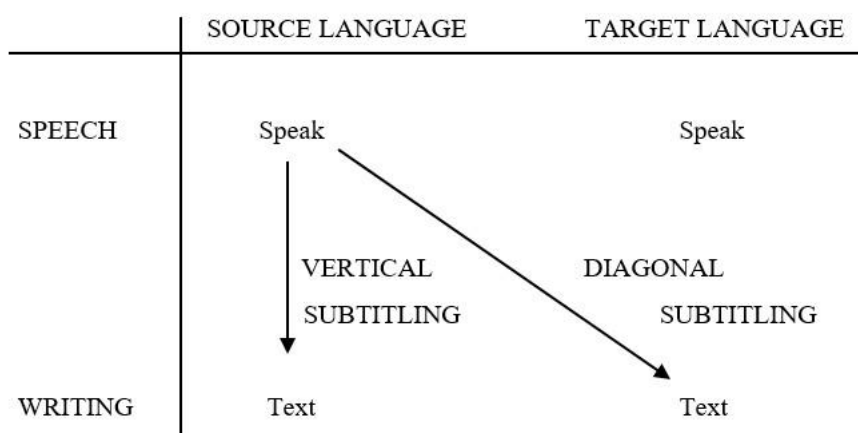
mesmo sistema linguístico²². De facto, poder-se-ia falar de legendas intralinguísticas apenas no que diz respeito aos falantes nativos do dialeto: contudo, neste caso específico da audiência constituída por falantes nativos, a própria função tradutória da legendagem acaba por ser anulada.

Do ponto de vista dos critérios técnicos, as legendas classificam-se em “abertas” e “fechadas”. A primeira categoria faz referência às legendas integradas na banda visual do filme ou da televisão, e que, portanto, não se podem tirar do ecrã (Henrick Gottlieb *apud* Dayan, 2014: 1106). Normalmente, utilizam-se para a divulgação de filmes estrangeiros nos cinemas, nas plataformas em linha e nos festivais cinematográficos, mas também nos programas televisivos. No que diz respeito à segunda categoria, entende-se as legendas que podem ser adicionadas ao ecrã consoante a escolha do destinatário. É possível encontrar este tipo de legendas na televisão, nos DVD e nos produtos audiovisuais das plataformas na Internet (Dayan, 2014: 1106). Relativamente à subdivisão técnica, entre outros parâmetros, Bartoll distingue entre legendas *non-optional* e *optional*, para falar respetivamente das legendas “abertas” e “fechadas”, baseando a sua categorização na possibilidade de escolha pelo público (Eduard Bartoll *apud* Orero, 2004: 56).

A classificação dos diferentes tipos de legendas apresentada aqui é necessária para ter uma visão global sobre o assunto, mesmo que esta dissertação, conforme o seu objetivo, se foque sobretudo nas legendas interlinguísticas. Contudo, vale a pena salientar as características principais partilhadas por todos os tipos de legendas antes de abordar exaustivamente o assunto da legendagem interlinguística. De facto, o elemento comum a todas as variantes da legendagem é a passagem do código oral do texto de partida para o código escrito do texto de chegada. No primeiro capítulo, salientou-se a dificuldade na definição do género da tradução audiovisual e, nomeadamente, do tipo de tradução relativa ao caso de estudo da presente dissertação. De facto, o esquema sobre os diferentes tipos de tradução realizado por Jakobson em 1959 não conseguia responder às necessidades da tradução de produtos audiovisuais. Por isso, tentou-se encontrar na classificação das variedades de interpretação proposta por Eco uma

²² No que a isto concerne, é possível fazer referência à película *L'albero degli zoccoli*, dirigido por Ermanno Olmi em 1978, na qual se fala unicamente o dialeto da área de Bergamo (uma cidade do Norte da Itália), tal como à mais recente série *Gomorra*, realizada por Stefano Sollima em 2014, na qual as personagens comunicam apenas em dialeto napolitano. De facto, para que a mensagem consiga chegar à maioria dos destinatários italianos, é necessário utilizar legendas.

terminologia que pudesse traçar o perfil da natureza da tradução do presente objeto de estudo. Finalmente, foi destacado que a tradução dos diálogos orais italianos para legendas portuguesas podia ser considerada, por um lado, tradução interlinguística, por causa da passagem da uma língua para outra; por outro, transmutação através da manipulação, conforme a mudança de matéria do código linguístico (oral > escrito), cuja presença simultânea ao código de partida produz significado²³. De facto, por mais que se consiga sintetizar as características principais da tradução para legendagem na terminologia de Eco, a classificação proposta pelo autor foi concebida tomando como ponto de partida a tradução literária. Por isso, é necessário encontrar na literatura sobre tradução audiovisual uma categorização mais específica para abordar o assunto do género da tradução interlinguística para legendagem. Para este propósito, pretende-se apresentar aqui o esquema de Gottlieb, que parece a solução definitiva para fechar o ciclo sobre o assunto do género da legendagem:



Como se pode ver, este esquema apresenta no lado esquerdo a natureza “vertical” das legendas intralinguísticas, ou seja, a realização escrita da mensagem oral dentro do mesmo sistema linguístico. Aliás, no caso em que se verifique interação entre dois sistemas linguísticos diferentes, as legendas interlinguísticas são representadas como “diagonal”, conforme a mudança de código e de língua. Apesar de opiniões que suportam a impossibilidade de tradução entre mídias diferentes por causa da própria

²³ Veja-se a secção I.a.1 da presente dissertação.

mudança de código, Gottlieb parte da terminologia criada por Jakobson e descreve a legendagem interlinguística como “intrasemiótica”, quer dizer:

It operates within the confines of the film and TV media, and stays within the code of verbal language. The subtitler does not even alter the original; he or she adds an element, but does not delete anything from the audiovisual whole (Gottlieb, 1994: 105).

De facto, as legendas não operam noutra sistema semiótico, como são inseridas na mesma película simultaneamente aos diálogos orais; por isso, adicionam o elemento verbal na banda visual. Porém, é preciso acrescentar uma precisão: apesar de se encontrar no mesmo macrocódigo verbal, o produto audiovisual legendado apresenta dois códigos linguísticos interdependentes, isto é, o escrito e o oral, que cooperam para a produção e a transmissão ao destinatário do significado do produto todo. Neste ponto, Gottlieb destaca a dificuldade da correspondência perfeita entre fonemas e grafemas; e como o código escrito e o oral não são isomórficos (na terminologia de Eco) e apresentam umas diferenças entre eles, vale a pena aqui resumir essa questão.

De facto, no texto escrito, o destinatário não está presente, tal como acontece nos discursos orais, e, como não há um contexto situacional partilhado, é importante explicitar completamente a mensagem; porém, o discurso oral não respeita as características estilísticas predefinidas, mas depende fortemente do contexto onde se encontra inserido. Por isso, o discurso espontâneo tem pausas, falsas partidas, autocorrecções, interrupções e sobreposições de turnos; do ponto de vista sintático, utilizam-se construções não gramaticais, podendo as frases não acabar; da perspectiva semântica, o discurso apresenta autocontradições, ambiguidades e *nonsense*; afinal, de um ponto de vista fonético, o uso de expressões dialetais pode prejudicar a compreensão do discurso e até a transcrição conforme as normas ortográficas comuns (Gottlieb, 1994: 105-106). Assim, todos estes elementos representam apenas alguns dos constrangimentos que afectam a criação das legendas interlinguísticas: nas secções seguintes, serão apresentados os vínculos técnicos e culturais que influenciam as escolhas tradutórias no texto polissemiótico. No que se encontra atinente a isto, Titford fala da tradução para legendagem como *constrained translation*, expressão retomada também por Díaz Cintas e outros teóricos espanhóis, e refere-se mesmo à tradução que é subordinada aos vínculos técnicos — e também culturais — impostos à tarefa do tradutor (Carvalho, 2005: 24). E mais: para além dos constrangimentos, a tradução para legendagem é definida também para a interdependência das legendas e dos diálogos

orais no produto audiovisual traduzido. Na verdade, a coexistência das duas variantes do código linguístico, a escrita e a oral, faz com que a tradução para legendagem seja considerada “vulnerável”:

Como também destaca Díaz Cintas, a presença do áudio em língua estrangeira associada à segmentação e à sincronia das legendas facilita o contraste entre ambos. Isso torna a legendagem vulnerável não só à avaliação de observadores críticos e com conhecimentos suficientes para julgar um tipo de tradução tão peculiar, mas sobretudo à opinião do público [...]. (Carvalho, 2005: 144)

De facto, a tradução para legendagem é sujeita ao olhar crítico do destinatário, que acaba por julgar as legendas do produto audiovisual através da comparação e do contraste com o diálogo original, que, como foi destacado pouco antes, está em coexistência com as legendas e reforça a textura polimórfica do produto audiovisual.

Na próxima secção, serão explicadas mais características da prática da legendagem através da comparação com a dobragem, como são as duas modalidades de tradução audiovisual mais populares, e as que foram adotadas pelas duas culturas em contacto no objeto de estudo da presente dissertação, quer dizer, a portuguesa e a italiana.

II.B.1 Dobragem vs. Legendagem

A comparação apresentada aqui entre dobragem e legendagem é funcional para compreender as características típicas de cada modalidade, mas também para introduzir as motivações pelas quais Portugal escolheu a legendagem, o que será abordado de modo mais abrangente na secção II.C. Portanto, apresenta-se aqui o esquema de comparação traduzido a partir da traça de Perego, que, por sua vez, completou a presente tabela com os dados de Díaz Cintas e Gottlieb (Perego, 2005: 27):

| Dobragem | Legendagem |
|--|--|
| Caro | Barato |
| Perde-se o diálogo original | Respeita a integridade do diálogo original |
| Mais demorado | Relativamente rápido |
| Finge ser um produto nacional | Promove a aprendizagem de línguas estrangeiras |
| Dobrar as vozes dos atores pode ser repetitivo | Qualidade das vozes originais dos atores |

| | |
|---|--|
| É bom para os maus leitores | Adequado aos surdos / Ajuda os imigrantes |
| Respeita a imagem do original | Polui a imagem |
| Fornecer mais informação original | Requer maior redução de informação original |
| Permite sobreposição de diálogos | Não permite sobreposição de diálogos |
| O espectador pode centrar-se nas imagens | Dispersão de atenção: imagem e texto escrito |
| O espectador pode seguir o sentido, mesmo se estiver distraído da visão | O espectador perde o sentido, se distraído |
| Maior manipulação dos diálogos originais | Dificuldade na manipulação dos diálogos originais |
| As variantes sociolinguísticas da versão original são expressas melhor | Dificuldade na expressão das variantes sociolinguísticas |
| O espectador pode seguir o enredo sem olhar para o ecrã | O espectador não consegue aperceber o enredo no caso não ler as legendas |
| Exigências de sincronização labial | Limitado pelo tempo e pelo espaço |
| Apenas um código linguístico | Dois códigos linguísticos diferentes simultaneamente (que podem desorientar) |
| Texto original = texto polissemiótico e falado | Texto original = texto polissemiótico e falado |
| A oralidade é mantida (tradução isosemiótica) | Mudança de código (tradução diasemiótica) |
| Permite maior ilusão cinematográfica | Pode desviar a atenção da ilusão cinematográfica |

Em primeiro lugar, os autores destacam o fator económico, ou seja, a legendagem é uma modalidade de tradução mais barata do que a dobragem. Sobre isso, Paolinelli e Di Fortunato salientam que em 2005 o custo da dobragem partia de 20.000 até 100.000 euros; no que diz respeito à legendagem, pelo contrário, os custos oscilam entre 3.000 até 8.000 euros (Paolinelli & Di Fortunato, 2005: 36-37). Porém, De Rosa acrescenta que, apesar de os custos da legendagem serem mais baixos agora, a diferença de custo de produção entre a dobragem e a legendagem ainda varia muito (De Rosa, 2012: 17)²⁴. De facto, o trabalho envolvido na prática da dobragem é de substituição completa dos diálogos originais com diálogos adaptados na língua e na cultura de chegada. Em contraste, a legendagem permite manter íntegros os diálogos originais,

²⁴ De facto, os custos da dobragem são elevados, porque na produção participa uma equipa de profissionais: o responsável pelos diálogos, o diretor da dobragem, o assistente, os atores, os técnicos fónicos, entre outros (Paolinelli & Di Fortunato, 2005: p. 80-81). Por outro lado, para legendar os produtos audiovisuais, é suficiente trabalhar com os *softwares*, disponíveis também gratuitamente na Internet (De Rosa, 2012: 16), o que contribuiu para a criação do fenómeno dos *funsubs*, quer dizer, as legendas criadas por tradutores amadores.

como a tradução atua-se adicionando o texto escrito na língua de chegada ao pé do ecrã, enquanto as características do produto audiovisual original não variam. A este respeito, Gottlieb fala da dobragem como um tipo de tradução *covert*, devido à substituição integral dos diálogos originais; pelo contrário, as legendas são definidas *overt*, no sentido em que a fragmentação da tradução é aberta às críticas do público (Gottlieb, 1994: 102)²⁵. Na verdade, a criação de legendas torna-se um processo relativamente rápido em comparação com a criação de diálogos dobrados em língua estrangeira. Contudo, as legendas acabam por “poluir” as imagens do produto audiovisual com a presença do texto no ecrã, enquanto a técnica da dobragem permite manter intacta a componente visual. E mais: como os atores que dobram os diálogos atuam em muitos filmes, personagens diferentes acabam por ter a mesma voz na língua de chegada. De facto, com a substituição integral de diálogos, os produtos audiovisuais parecem “autóctones” e garantem maior ilusão cinematográfica. Por outro lado, a legendagem mantém as vozes originais das personagens e, por isso, favorece a aprendizagem de línguas e culturas estrangeiras, o que é um dos fatores que acrescenta o interesse na escolha desta prática tradutória sobretudo entre os jovens (De Rosa, 2012: 16). Portanto, as legendas tornam-se úteis para estudantes de uma L2, para a integração dos imigrados e para facilitar a compreensão pelos surdos²⁶, mas não são adaptas a crianças e, mais em geral, a pessoas com dificuldade na leitura, que preferem a dobragem. De um ponto de vista semântico, o facto de a dobragem substituir inteiramente os diálogos originais contribui para a limitação da redução da carga semântica da mensagem e leva à manipulação do texto original conforme a sincronização²⁷ necessária entre imagens e sons. Em contraste, as legendas são vinculadas a constrangimentos espaciotemporais e, portanto, conduzem a uma maior redução a muitos níveis linguísticos dos diálogos; ao mesmo tempo, torna-se difícil manipular os diálogos, como o público perceberá qualquer tipo de intervenção nas legendas como “traição” do original²⁸. No que diz

²⁵ Isto remete para o conceito da legendagem como “tradução vulnerável” de Díaz Cintas (Carvalho, 2005: 144).

²⁶ É importante relembrar que cada público-alvo tem legendas com características especiais, conforme as próprias necessidades.

²⁷ Neste ponto, De Rosa retoma a teoria de Herbst e salienta que existem dois tipos de sincronização na dobragem: uma variante articulatória, ou *lip-sync*, que trata do tempo e da maneira de articulação labial dos sons consoante a componente visual, e a variante nuclear, ou *nucleous sync*, que combina a articulação dos sons com os elementos paralinguísticos e cinéticos (Herbst *apud* De Rosa, 2012: 17-18).

²⁸ Ainda uma vez, remetamos para o conceito de “tradução vulnerável” proposto por Díaz Cintas na secção anterior.

respeito aos vínculos da legendagem, as próximas secções tratarão dos constrangimentos espaciotemporais da criação das legendas e das estratégias de tradução conforme “os limites” técnicos e culturais. De facto, a base comum aos dois tipos de tradução é o texto polissemiótico: a partir daqui, a dobragem conserva a oralidade e continua a utilizar um único código linguístico; por outro lado, a legendagem passa do texto oral ao texto escrito e utiliza dois códigos linguísticos ao mesmo tempo, o que pode provocar desorientação no público por causa da mistura de imagens, banda sonora original em L2 e texto escrito em L1. Na verdade, com a dobragem, o espectador pode concentrar a atenção apenas no fluxo das imagens, como entende perfeitamente a língua da banda original e, por isso, conseguiria entender a mensagem do produto audiovisual mesmo que desvie os olhos do ecrã, o que não seria possível no caso das legendas.

Na presente secção comparativa, pretendeu-se sintetizar as características da legendagem em contraste com a dobragem, o seu *alter-ego*. De facto, a comparação entre as vantagens e desvantagens das duas modalidades de tradução audiovisual não demonstra que uma é melhor do que outra. Pelo contrário, numa perspetiva funcional, a comparação é necessária para refletir sobre as condições nas quais é mais eficaz utilizar uma modalidade mais do que outra, conforme os conceitos de acessibilidade e usabilidade dos produtos audiovisuais pelo público em determinados contextos situacionais e sociais (De Rosa, 2012: 10).

II.B.2 A criação das legendas

Depois da introdução às características principais da legendagem, abrangidas também através da comparação com a dobragem, a presente secção concentra-se nas etapas técnicas do processo de criação das legendas e nos próprios vínculos que influenciam a tarefa do tradutor. De facto, a fase técnica de produção das legendas representa um aspeto muito importante na tradução para legendagem: além dos constrangimentos da cultura de chegada, o tradutor é influenciado pelos limites de espaço e tempo, que, em última instância, orientam as escolhas tradutórias na criação das legendas.

Em primeiro lugar, vale a pena mencionar o esquema elaborado por Sánchez que visa descrever as várias fases de preparação das legendas (Sánchez, 2004: 9):

| | |
|---------------------|---|
| Pre-translation: | Translation of dialogue list before creation of subtitles. |
| Adaptation: | Separation and adjustment of pre-translated text into subtitles units. |
| TC-in/TC-out: | The time code at which a subtitle begins and ends. |
| Coding or Spotting: | Capturing of TC-in and TC-out for all subtitles. |
| LTC: | Linear Time Code, carried on audio channel. |
| VITC: | Vertical Interval Time Code, carried in the image within the interval between frames. |
| Simulation: | Screening of film with completed subtitles. |
| Import: | Transformation of adapted text into subtitle format. |
| Export: | Transformation of subtitles into text format. |

A primeira etapa é a tradução do guião fornecido pelo cliente ao tradutor: de facto, a lista de diálogos contém todas as informações sobre o léxico, as expressões idiomáticas e as referências culturais, que podem não ser claras ao tradutor e, por isso, comprometer a tradução. Contudo, não é estranho que os tradutores tenham que lidar com a criação de legendagem a partir dos diálogos orais, transcrevendo o texto “de ouvido” (Xavier, 2009: 40). Na verdade, a dificuldade na procura de materiais para a tradução é uma das razões pelas quais Díaz Cintas afirma que os pesquisadores tendem a não abordar o tema da tradução audiovisual, que, por isso, não tem muita relevância no âmbito académico, apesar do papel importante que desempenha na sociedade (Díaz Cintas, 2004b: 51-52). Em seguida, procede-se à adaptação dos diálogos traduzidos em unidades de legendas, segmentando o texto a partir do *time code*, ou seja, o tempo de codificação inicial e final das legendas. Neste ponto, Sánchez identifica quatro métodos que variam na ordem das etapas de criação (Sánchez, 2004: 10; De Rosa, 2012: 21):

1. Pre-translation – Adptation – Spotting
2. Pre-translation – Spotting – Adaptation
3. Adaptation – Spotting – Translation
4. Translation/Adaptation – Spotting

De facto, a autora destaca que os dois primeiros métodos são os mais populares: a diferença é que, na segunda modalidade, o tradutor identifica o espaço necessário para as legendas antes de adaptar o texto traduzido à segmentação. A vantagem deste método é que o tradutor não é distraído pela quantidade de informação contida no texto de partida e pode decidir onde começar e onde acabar a sequência, ao fim de realizar as

legendas mais eficazmente (Sánchez, 2004: 12). Em seguida, passa-se à sincronização da legendagem com os elementos acústicos e visuais (LTC e VITC), que é controlada através de simulações da película toda. Quanto a esta questão, Xavier destaca a importância de revisão por um outro tradutor para detetar as falhas de tradução e de adaptação no filme legendado (Xavier, 2009: 45). Mais especificadamente, existe um amplo leque de normas e vínculos espaciotemporais que orientam o processo da tradução audiovisual para legendagem. De facto, muitos autores debruçaram-se sobre isso, valendo, portanto, a pena apresentar aqui uma tabela que inclui os parâmetros para a legendagem interlinguística identificados por Karamitroglou e por Díaz Cintas:

| KARAMITROGLOU (De Rosa, 2012: 23) | DÍAZ CINTAS (Díaz Cintas & Remael, 2007: 82-130) |
|--|--|
| • Parâmetros espaciais: | • Parâmetros espaciais: |
| Posição do texto: central ao pé do ecrã | Posição do texto: central ao pé do ecrã |
| Cumprimento: máximo 2 linhas | Cumprimento: máximo 2 linhas |
| Número de caracteres: máximo 35-40 | Número de caracteres: máximo 39 em cada linha |
| Estilo de carácter: Helvetica ou Arial | Estilo de carácter: Arial 32 (pixel) |
| Cor: branco | Cor: branco ou amarelo |
| Espaço: 2/3 em estenção | Espaço: - |
| • Parâmetros temporais | • Parâmetros temporais |
| Duração de uma legenda em 2 linhas: máximo 6 segundos | De 1 até 6 segundos |
| Duração de uma legenda em 1 linha: máximo 3,5 segundos | |
| Duração de uma legenda de 1 palavra: mínimo 1,5 segundos | |

O presente esquema é muito sintético²⁹, mas mostra que as posições dos dois autores parecem muito similares entre si: de facto, não existe uma teoria que apresente normas precisas sobre o assunto da tradução audiovisual, e, neste caso específico, sobre a tradução para legendagem. Na verdade, as normas técnicas constroem-se a partir da experiência prática, que contribui para determinar os vínculos da legibilidade, da segmentação e da sincronização das legendas na película (Perego, 2005: 53). De facto, para garantir uma boa legibilidade das legendas, existem convenções tipográficas formais, não necessariamente iguais em todos os países, que utilizam legendagem, que

²⁹ O assunto do processo técnico das legendas é muito vasto, como existem diferentes fatores que podem variar a formatação das legendas, conforme a textura das imagens do filme e os tipos de audiência, tal como a duração do texto no ecrã, que muda consoante as características dos diálogos (Perego, 2005: 54). A presente dissertação não prevê uma abordagem extensa sobre este assunto, que é tratado em maneira exaustiva nos trabalhos de Díaz Cintas (2007), Georgakopoulou (2009), Gummerus & Paro (2001), Müller (2001), James (2001), Cerón (2001).

marcam os tons paralinguísticos das palavras (ivi: 55)³⁰. Na verdade, como salienta Tveit, o conceito de legibilidade é determinado pelo sentido comum, mais do que por pesquisas concretas (Tveit, 2009: 87). No que diz respeito à segmentação, Perego destaca que a melhor solução é a criação de legendas que consigam conter toda a informação numa linha: no caso de isso não ser possível, é preciso dividir a legendas em duas linhas, conforme as regras sintáticas da língua de chegada, para garantir a continuação da lógica da informação, e a limitação dos movimentos dos olhos, para manter focada a atenção do espectador (ivi: 58). Sobre o assunto da sincronização, é importante detetar a altura precisa na qual a legenda tem que começar conforme os diálogos originais, os movimentos dos atores, a mudança de imagens, entre outros aspetos (Díaz Cintas & Remael, 2007: 90), para que as legendas se tornem “invisíveis” e o público consiga entender o significado do filme como um todo sinérgico. De facto, não é possível falar de sincronização no mesmo sentido que na dobragem, como não é preciso tentar coordenar os diálogos traduzidos com a articulação fonética e cinésica dos atores. Contudo, como destaca Chaume (retomando Díaz Cintas), é possível falar de sincronização também no âmbito da legendagem, sobretudo intralinguística (Bartolomé & Mendiluce Cabrera, 2005: 94): apesar de não ser necessária muita precisão, a duração dos diálogos orais corresponde ao prazo das legendas, as quais podem não coincidir exatamente com a articulação das palavras dos atores (Chaume, 2008: 134). De facto, como a legendagem é considerada tradução vulnerável ao olhar crítico do público, a prioridade torna-se a procura de um equilíbrio entre os constrangimentos técnicos, linguísticos e culturais com os quais o tradutor tem que “negociar”, na terminologia de Eco. Na linha deste raciocínio, iremos abordar na próxima secção os próprios limites que orientam o trabalho de tradução para legendagem, tal como a apresentação de alguns modelos sobre o assunto.

II.B.3 Estratégias textuais da legendagem interlinguística

Enquanto na secção anterior foram apresentados os aspetos técnicos da criação das legendas, aqui pretendemos refletir sobre as consequências que os limites espaciotemporais determinam na realização das legendas, relativamente à redução da informação do texto, à transformação diamésica do código oral para o escrito, e ao

³⁰ Estas convenções tipográficas serão tratadas em breve na próxima secção do presente capítulo.

próprio ato da tradução interlinguística entre dois sistemas culturais (Perego, 2005: 73). E mais: ao longo da apresentação das estratégias, será interessante detetar os parâmetros conforme os quais as legendas interlinguísticas se podem definir equivalentes aos diálogos originais. Em primeiro lugar, é necessário retomar os conceitos mencionados no final da secção II.B.1, ou seja, os de acessibilidade e usabilidade. Com o primeiro, entende-se que todos os tipos de audiência têm que ter acesso aos produtos audiovisuais; com o segundo princípio, implica-se um certo nível de facilidade na utilização do produto (Perego & Taylor *apud* De Rosa, 2012: 10). Neste ponto, Gambier faz referência a uma série de características para que as legendas sejam consideradas adequadas pelo público (Yves Gambier *apud* *ivi*) :

- Acceptability, related to language norm, stylistic choice, rhetorical patterns, terminology, etc.
- Legibility, defined – for subtitling – in terms of fonts, position of subtitles, subtitle rates, etc.
- Readability, also defined for subtitling in terms of reading speed rates, reading habits, text complexity, information density, semantic load, shot changes and speech rates, etc.
- Relevance, in terms of what information is to be conveyed deleted, added or clarified in order not to increase the cognitive effort involved in listening or reading
- Domestication strategies, defined in cultural terms. To what extent might we accept the new narrative modes, expressed values and behaviours depicted in the audiovisual product? An audiovisual product has to be different enough to be “foreign” but similar enough to what viewers are familiar with to retain their attention. In a way, the “other” has to be sufficiently similar to us to be accepted.

Entre estes parâmetros, falta a sincronização, que, como destacado antes, não abrange estritamente o campo das legendas. De facto, a lista de características apresentada aqui torna-se o ponto de referência na segunda etapa da criação das legendas, isto é, a adaptação, na qual o texto traduzido é segmentado em unidades de legendas. No que a este respeito concerne, vale a pena mencionar as palavras de Perego:

L’adattamento dell’originale, sia sotto forma di interpretazione del testo verbale in combinazione con i segni culturali e i sistemi semiotici intrinseci al film, sia sotto forma di traduzione, di trasformazione diamesica e di riduzione, è attuato con lo scopo di riproporre il dinamismo e l’efficacia comunicativa del dialogo di partenza e di preservarne il contenuto (Perego, 2005: 73).

Os constrangimentos culturais do texto de partida e os ligados aos diferentes sistemas semióticos, que constituem a textura dos produtos audiovisuais, encontram realização concreta, portanto, na redução da informação nas legendas, na transformação diamesica e na tradução de uma língua para outra, tentando criar um equilíbrio entre eficácia comunicativa e preservação da informação. De facto, esta procura de balança entre dois

polos remete para a distinção dualística apresentada por Eco no capítulo I entre “equivalência dinâmica ou funcional” e “equivalência formal”. É, assim, possível afirmar que, no campo da tradução para legendagem, os conceitos de aceitabilidade e usabilidade pelo público determinam a adequação da tradução nas legendas.

No que diz respeito às estratégias textuais para lidar com o conteúdo das legendas, tome-se como referência principal o trabalho de Perego, considerado exaustivo na abordagem do presente assunto. De facto, a autora identifica como estratégia principal a redução de informação, redução essa devida a diferentes fatores: o tempo e o espaço no ecrã, o tempo de leitura do espectador, os movimentos da câmara nas filmagens e a instantaneidade das legendas; por outro lado, influenciam também a componente subjetiva do tradutor, o seu juízo e a sua competência, bem como a capacidade de interpretação do público. E a redução da informação deve sobretudo calibrar comprimento e densidade semântica da mensagem com as variáveis ligadas a sexo, idade, cultura, alfabetização e conhecimento da língua original do público. Na opinião de Perego, um trabalho de tradução para legendagem pode considerar-se adequado, uma vez que o espectador tem a impressão de que nenhuma informação foi eliminada (Perego, 2005: 75-76). Porém, o espectador consegue retomar o significado integral do produto audiovisual através dos outros códigos semióticos que fazem parte da textura audiovisual, como o código iconográfico, fotográfico e sonoro, entre outros (Perego, 2005: 74; Chaume, 2004: 19-21). De facto, é preciso reconhecer a diversidade entre as modalidades de tradução audiovisual, e, ainda mais, entre códigos diferentes: a legendagem apresenta-se escrita, e, por isso, é necessário considerar a redução de informação como uma característica deste código, e não como desvantagem (ivi). Nesta prática também, não existem normas que regem o processo de redução, mas, na opinião de Kovačič, aprende-se através da regularidade da experiência. E mais: a autora, que se debruçou exaustivamente sobre o presente assunto, identifica dois tipos principais de redução textual, quer dizer, a “eliminação total” e a “condensação”. Portanto, depois de o tradutor analisar e interpretar o filme todo para ter uma visão global do texto a ser traduzido, individua a dominante³¹, ou seja, a componente principal da tradução que define a continuidade informativa. Assim, a partir do grau de relevância, o tradutor pode escolher ou eliminar completamente palavras, frases ou turnos de conversação, ou

³¹ Conceito criado por Jakobson e retomado por Eco. Sobre isto, veja-se a secção I.B.

resumir a informação. No que diz respeito à eliminação total, tende-se geralmente a privilegiar a narração, mais do que a componente emocional, e por isso, omitem-se os traços típicos da linguagem oral, tal como hesitações, elementos redundantes, repetições, ênfases, reformulações, interjeições, alocações, frases incompletas. Porém, outros elementos que normalmente os tradutores removem são os traços sociolinguísticos, dialetais e peculiares das personagens, como o excesso de vocativos, gaguez e tiques. E mais: é prevista a omissão das marcações fáticas e discursivas, as informações históricas e geográficas mencionadas anteriormente, os nomes de pessoa, o léxico com conotação cultural e os elementos de pragmática interpessoal, como as expressões de cortesia (Perego, 2005: 81-83). De facto, desta maneira, o texto perde a força comunicativa e neutraliza-se: desaparecem os elementos de caracterização e de interação das personagens, tal como o envolvimento emotivo do público no produto audiovisual (ivi: 84). A este respeito, vale a pena mencionar as palavras de Taylor:

Even the most banal sounding chat can tell us a great deal about the psychological nature of the characters, the immediate environment and the cultural setting. Furthermore, conversational markers and turn-taking strategies can be indicative of social relations, showing where the power relations lie. (Taylor, 2000: 9)

De facto, conforme os princípios da linguística sistémico-funcional de Halliday, a eliminação das marcações emotivas priva o texto do *interpersonal meaning*, ou seja, o significado metafuncional ligado à subjetividade dos agentes no texto³². Finalmente, a autora faz referência às reduções sintáticas, que se realizam sobretudo na coordenação de frases subordinadas e na omissão dos verbos de opinião (ivi: 85). No que diz respeito à prática da condensação, a informação não é eliminada completamente, mas é sintetizada e reformulada sem renunciar à carga semântica da mensagem. Por isso, tende-se a utilizar advérbios em lugar de locuções, a substituir elementos semântico-pragmáticos com outros da mesma função, a condensar as palavras a nível morfossintático, excluindo, por exemplo, os pronomes clíticos (ivi: 87). Vale a pena lembrar que os traços de informação linguísticas eliminadas ou reformuladas podem ser integrados através dos outros canais semióticos e, de uma forma mais geral, do contexto do produto audiovisual. Porém, as reduções podem ser acompanhadas por explicitações de informação para reequilibrar a perda semântica: esta prática consiste em adicionar mais elementos ao texto de partida, conforme determinados critérios. Por

³² Veja-se a secção I.B.3 desta dissertação, “A linguística sistémico-funcional”.

exemplo, nas palavras de Kovačič, o tradutor põe em evidência uma conotação implícita da mensagem, isolando os diferentes níveis de significado do texto e enfatizando um aspecto particular da realidade (Kovačič *apud* Perego, 2005: 88).

Além disso, a tradução para legendagem prevê transformação diamésica, ou seja, a passagem do código oral ao código escrito. Contudo, na opinião de Perego, o texto das legendas deveria apresentar características de ambos os códigos, com a finalidade de fornecer uma impressão comunicativa autêntica ao público: por um lado, as legendas têm que ser planejadas, claras e controladas, conforme os princípios da escrita; por outro lado, têm que apresentar redundância, flexibilidade e repetições típicas da fala (Perego, 2005: 90-91). Como consequência, a reformulação linguística formal e rígida leva à neutralização da linguagem: o texto limita o significado emotivo, eliminando ou condensando as marcações sociolinguísticas, elevando o registo, atenuando a carga de termos ofensivos. Contudo, o código escrito das legendas contribui para que se verifique: uma melhor compreensão do significado do texto, como na reformulação se utilizam termos mais específicos para uma explicação mais eficaz; uma coesão interna, através de referências anafóricas; uma explicitação da informação, potenciando a carga semântica das palavras, com o fim de facilitar a compreensão e recepção da mensagem pelo público (Perego, 2005: 91-95). Porém, um aspecto interessante da mudança de código é a realização dos elementos paralinguísticos, ou seja, os elementos fônicos e não-verbais que tornam a comunicação humana mais orgânica, completa e natural. De facto, a dinâmica prosódica da mensagem contribui para a correta recepção da informação pelo público; transmite informações sobre a emotividade do falante e as suas intenções comunicativas, mas clarifica também as funções sintáticas do texto, conforme a intonação negativa, interrogativa e assertiva, entre outras. Normalmente, para indicar a presença de elementos paralinguísticos nas legendas, utilizam-se convenções tipográficas e signos de pontuação, que, às vezes, são integrados com estratégias compensatórias para reconstruir o mais fielmente possível o significado da mensagem original. Por exemplo, pode-se utilizar reforçativos para salientar a função emotiva e pragmática de uma palavra, e, em geral, adicionar, especificar e recodificar as legendas para garantir uma correta recepção da informação (Perego, 2005: 96-100).

Para tratar do ato da tradução interlinguística, parece interessante apresentar aqui dois esquemas que tratam das estratégias tradutórias mais comuns entre os profissionais

do sector da tradução audiovisual. De facto, estes modelos tomam em conta os constrangimentos devidos aos limites técnicos da criação das legendas, à própria natureza do texto polissemiótico (no qual interligam-se diferentes códigos para a produção de significado) e aos princípios tradutórios de equivalência, fidelidade e adequação. O primeiro modelo a ser analisado é o esquema funcional realizado por Henrick Gottlieb e apresentado por Perego e Taylor (Perego, 2005: 101-112; Taylor, 2000: 10)³³. Assim, importa considerar o seguinte:

I) Expansão (*expansion*): utiliza-se esta técnica para explicar a informação do texto original, com o objetivo de fornecer interpretações ao espectador para compreender escolhas tradutórias específicas e perceber realidades extralinguísticas pouco conhecidas.

II) Paráfrase (*paraphrase*): no caso em que não exista correspondência na forma ou no conteúdo entre língua original e língua de chegada, o tradutor transfere a mensagem conforme a equivalência do contexto situacional, por exemplo, com as expressões idiomáticas.

III) Transposição (*transfer*): como se refere à transferência integral a nível sintático e informativo, pode ser utilizada quando não existam limites espaciotemporais exigentes.

IV) Imitação (*imitation*): estratégia não muito frequente, consiste na reprodução de segmentos do texto original tal e qual no texto de chegada, com o fim de reproduzir o mesmo efeito. Esta técnica é utilizada sobretudo quando haja elementos lexicais em língua estrangeira quer para o prototexto, quer para o metatexto.

V) Transcrição (*transcription*): é uma estratégia criativa para realizar a função comunicativa de expressões que se afastam do padrão linguístico, tal como dialetos, jogos de palavras e termos conotados sociolinguisticamente, estranhos também no contexto original (Taylor, 2000: 10).

VI) Deslocação (*dislocation*): a mensagem verbal apresenta fenómenos comunicativos cuja interpretação é integrada pela componente visiva ou musical. De facto, o código não-verbal desambigua dúvidas potenciais.

³³ Como destaca Perego, as características do metatexto são determinadas pela função do mesmo no contexto de chegada, conforme a definição de equivalência dinâmica ou funcional de Jakobson (Perego, 2005: 102).

VII) Condensação (*condensation*): tal como destacado por Kovačič, esta prática consente reproduzir a mensagem do texto original de modo mais sintética a nível formal.

VIII) Redução (*decimation*): refere-se à uma tradução privada de importantes elementos informativos por necessidade de ritmo, a nível quer da forma, quer do conteúdo, apesar de as legendas serem consideradas compreensíveis na mesma³⁴.

IX) Eliminação (*deletion*): esta técnica é muito parecida com a redução, mas prevê a perda de frases inteiras nas legendas. Desta maneira, o público acaba por reparar na falta de tradução de uma parte de diálogos.

X) Renúncia (*resignation*): refere-se à falta de transmissão do significado de uma língua para outra. De facto, os elementos considerados “intraduzíveis”, geralmente por causa da especificidade cultural, são omitidos, substituídos por outros mais afins ao sistema de chegada ou integrados através do significado do contexto.

Complementar ao modelo proposto por Gottlieb, o esquema de Dirk Delabastita (Delabastita, 1989: 199) apresenta as relações potenciais entre o filme original e o filme traduzido:

| Transmission (channel) | Type of sign (code) | Repetitio | Adiectio | Detractio | Substitutio | Transmutatio |
|------------------------|---------------------|-----------|----------|-----------|-------------|--------------|
| VISUAL | Verbal sign | | | | | |
| | Non-verbal sign | | | | | |
| ACOUSTIC | Verbal sign | | | | | |
| | Non-verbal sign | | | | | |

As linhas verticais apresentam os dois canais de comunicação do texto audiovisual, isto é, o acústico e o visual, e os tipos de códigos utilizados para transmitir a mensagem, ou seja, verbal e não-verbal. A linha horizontal, por outro lado, indica as estratégias que o tradutor pode empregar no ato de tradução da mensagem do texto audiovisual: estes métodos são muito parecidos com os apresentados por Gottlieb e Kovačič. De facto, *repetitio* refere-se à reprodução formal do signo em maneira igual; *adiectio* indica uma adição ao signo original; *detractio* significa reduzir uma parte do signo da mensagem original; *transmutatio* implica uma relação diferente entre os elementos que compõem o signo original; finalmente, *substitutio* indica a mudança

³⁴ Sobre esta questão, faça-se referência às pesquisas de Kovačič sobre a redução textual nas legendas mencionadas antes na presente secção.

integral de signo. As interseções entre os canais de comunicação, os diferentes tipos de códigos e as operações tradutórias explicam as características das várias traduções audiovisuais: por exemplo, Delabastita traça o perfil da legendagem através da interseção entre os signos verbais-visuais e *adiectio*, como este tipo de tradução audiovisual consiste na reprodução idêntica do filme com a adição de outro tipo de signo verbal-visual, quer dizer, as legendas intralinguísticas ou interlinguísticas escritas no ecrã. Contudo, o próprio Delabastita admite que este modelo tem limites na descrição da realidade audiovisual: por exemplo, como se apresenta apenas como um esquema quantitativo, este modelo não descreve as relações estilísticas e linguísticas entre duas línguas em contacto. Por isso, é necessário integrar esta parte dedicada às estratégias de tradução das legendas interlinguística com as reflexões de Díaz Cintas sobre a linguagem marcada, que se tornam úteis para a análise das legendas do filme *Nuovo Cinema Paradiso* no capítulo III.

Díaz Cintas define a linguagem marcada como “speech characterized by non-standard language features or features that are not ‘neutral’, even though they do belong to the standard language, and may therefore have more or less specific connotations.” (Díaz Cintas & Remael, 2007: 187). De facto, este tipo de linguagem é definido pelo estilo e pelo registo do texto, mas também por dialetos, palavras tabus, palavrões e exclamações de grande carga emocional, termos ligados a uma cultura e humor. Como o filme *Nuovo Cinema Paradiso* tem forte conotação geográfica e cultural, vale a pena apresentar aqui umas estratégias para lidar com a linguagem marcada do texto audiovisual que é analisado na presente dissertação. De facto, a partir destas considerações teóricas, o capítulo III analisará as escolhas estratégicas realizadas nas legendas portuguesas do filme, fornecendo, assim, a referência prática do que é apresentado no presente capítulo. No que diz respeito ao estilo, os tradutores das legendas devem tomar em conta a maneira como as personagens falam, e não apenas o conteúdo da mensagem transmitida (Díaz Cintas & Remael, 2007: 187). Como não é possível formular uma teoria que seja bastante abrangente, o tradutor moldará a estratégia mais eficaz conforme o tipo de texto audiovisual e os gostos do público-alvo. Porém, como destacado nas pesquisas de Kovačič, os limites de tempo e espaço das legendas levam à redução da mensagem transmitida e, por isso, a perda de uma parte do significado do texto parece inevitável, sobretudo a nível paralinguístico. Para lidar com

isso, os tradutores utilizam técnicas compensatórias nas legendas escritas através de escolhas gramaticais ou lexicais mais marcadas, com a finalidade de reproduzir os tons da fala que foram perdidas na mudança de código. Por outro lado, o registo caracteriza a linguagem produzida numa certa situação social, marcando os diferentes níveis de formalidade entre os participantes. Desta maneira, o respeito da proporção entre a linguagem e o contexto torna-se importante nas escolhas tradutórias; permite seja conotar a personalidade, o trabalho e a sensibilidade das personagens, seja descrever as relações entre elas (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189), reproduzindo, assim, o significado *interpersonal*, conforme a taxonomia de Halliday. No que diz respeito aos dialetos, a linguagem é marcada por gramática não padrão, léxico e acentuação específicos, e pode caracterizar falantes de uma determinada área geográfica ou nível social (Díaz Cintas & Remael, 2007: 191)³⁵. Como o dialeto é marcado linguisticamente, o problema maior no ato da tradução é encontrar uma correspondência equivalente no sistema linguístico de chegada: o tradutor pode escolher estratégias *source-oriented*, que pretendem um esforço cognitivo pela audiência para entender o conteúdo traduzido, ou *target-oriented*, que correm o risco de variarem demasiado o significado dos diálogos originais e, por isso, de se tornarem vulneráveis às críticas do próprio público (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190). No que diz respeito às estratégias mais comuns adotadas na tradução das legendas, os tradutores tendem normalmente a corrigir os erros gramaticais e a gramática dialetal (*ivi*), acabando por neutralizar o efeito transmitido pela fala, e adaptar a ortografia da língua de chegada para sugerir a indicação do sotaque estrangeiro (Díaz Cintas & Remael, 2007: 194). Apesar da redução a nível da forma e do conteúdo, é possível reconstruir o significado completo do texto audiovisual através do tom de voz, dos gestos, da atitude e do comportamento das personagens, ou seja, o âmbito da paralinguística (Díaz Cintas & Remael, 2007: 193). E mais: as palavras tabus, os palavrões e as exclamações com grande carga emocional acabam por ser apagadas ou atenuadas nas legendas. Contudo, a estratégia melhor seria sempre fazer referência à cultura de chegada e encontrar um

³⁵ Vale a pena apontar aqui a classificação contida na definição abrangente de “dialetos”: de facto, fala-se de “socioletos” para distinguir um grupo ou uma classe social; “slang” identifica a relexificação de elementos linguísticos para a criação de gíria de grupo; finalmente, “idioletos” refere-se ao hábito linguístico de um indivíduo em comparação com o contexto social que o rodeia (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189). Para o objetivo desta dissertação, será considerado sobretudo o “dialeto”, que reenvia para os falantes que moram numa determinada área geográfica.

equivalente no sistema outro. De facto, este tipo de linguagem é marcado culturalmente, encontrando-se, portanto, ligado a grupos sociais ou populações: mais especificadamente, as palavras tabus são utilizadas em maneira diferente pelas comunidades linguísticas, como estão relacionadas com as tradições locais, os costumes e a religião. Conforme a sensibilidade de uma determinada comunidade, os palavrões fazem parte do registo tabu e, por isso, é preciso ter muito cuidado no ato da tradução (Díaz Cintas & Remael, 2007: 196). Por isso, muitas vezes o tradutor limita-se através da autocensura, com a finalidade de realizar uma tradução aceitável no sistema de chegada (ivi: 198)³⁶. Contudo, ao mesmo tempo, as palavras tabus contribuem para a caracterização das personagens, tal como os elementos paralinguísticos, mas também da narração. No que diz respeito às palavras ligadas ao contexto cultural, representam um verdadeiro desafio tradutório, já que fazem referência ao contexto extralinguístico da cultura, da história, da geografia e da textura sociopolítica de um determinado país (ivi: 200). Porém, estes elementos podem ser verbais e não-verbais e ser exprimidos através dos canais visual e acústico (Irene Ranzato *apud* Lievrouw, 2014: 7). De facto, muitas vezes não existe uma forma equivalente para traduzir a mensagem do texto original na cultura de chegada: por isso, o tradutor tem que encontrar uma estratégia que varia entre a transferência literal (calque) e a recriação total, entre outros, com o fim de preencher a vaga cultural entre os dois sistemas em contacto³⁷.

Finalmente, o humor faz parte também da linguagem marcada. Não podemos, entretanto, deixar de sublinhar que o assunto da tradução do humor é extremamente amplo, mas é um assunto cujos aspetos não poderemos tratar com profundidade, por causa dos limites de espaço e tempo da presente dissertação. Contudo, a referência de Díaz Cintas & Remael torna-se fundamental, ainda uma vez, para apresentar os instrumentos através os quais será possível ter um olhar crítico na análise das legendas do filme. Em primeiro lugar, os conceitos que estão ligados ao humor são a diversão, as expectativas não cumpridas e o afastamento das normas canónicas (Díaz Cintas & Remael, 2007: 213). De facto, o humor depende do contexto situacional e sociocultural de cada comunidade linguística (ivi: 214; De Rosa, 2012: 101): por isso, é necessário encontrar uma estratégia para conseguir reproduzir o mesmo efeito de diversão no sistema de chegada, que não seria possível através da simples transferência literal de

³⁶ Sobre este assunto, faça-se referência à secção I.c do capítulo I.

³⁷ Com efeito, as estratégias utilizadas são as mesmas que Gottlieb apresentou no seu modelo.

brincadeiras. Contudo, tal como acontece com as palavras tabu; cada comunidade tem a sua própria sensibilidade e cada indivíduo tem o próprio nível e género de humor — tornando-se, por isso, este assunto consideravelmente complicado para ser abrangido pelos tradutores (ivi: 215). De facto, nas legendas, o humor pode ser veiculado através de vários expedientes (jogos de palavras, interação entre palavras e imagens, etc.). Mais: o significado transmitido através dos canais visual (incongruência das imagens, expressão dos atores, etc.) e acústico (tom de voz das personagens, risas, etc.) faz com que o efeito do humor se integre à escrita das legendas. Ora, como não é possível construir normas universais para a tradução do humor, Zabalbeascoa salienta a importância de definição de prioridades e, como acrescentam Díaz Cintas & Remael, os tradutores devem ser criativos nas soluções para ultrapassar as fronteiras linguísticas e culturais (Zabalbeascoa *apud* Díaz Cintas & Remael, 2007: 215). Afinal, no que diz respeito às estratégias concretas de tradução de humor, a explicitação, a substituição, a compensação e a adição são as técnicas mais utilizadas, tal como acontece nas outras categorias de linguagem marcada (ivi: 216).

Estes são apenas as estratégias às quais Díaz Cintas & Remael fazem referência, tendo sido por nós aqui apontadas porque o trabalho dos autores parece um dos mais completos sobre o presente assunto. Os métodos apresentados aqui são os mais recorrentes: contudo, é possível encontrar mais técnicas diferentes a partir da consideração empírica de casos individuais. Na próxima secção, serão apresentadas as escolhas realizadas de um modo geral no contexto português, juntamente com as causas que levaram à adoção daquelas escolhas e, de um modo mais em geral, à utilização da legendagem como principal modalidade de tradução audiovisual.

II.C A escolha portuguesa

Até aqui, procurámos abordar de maneira um pouco mais exaustiva o âmbito da tradução audiovisual, focando-nos sobretudo na tradução para legendagem e nas estratégias utilizadas normalmente nesta prática tradutória. Agora, para completar o quadro antes da análise das legendas do caso de estudo, é necessário dedicar uma secção ao contexto histórico e político português, com o objetivo de explicar as escolhas tradutórias nas legendas em Portugal e a própria utilização da prática da legendagem para a importação de produtos audiovisuais estrangeiros. Em primeiro lugar, como

mencionado no final da secção anterior, é interessante focarmo-nos nas características das legendas portuguesas através do trabalho de Alexandra Assis Rosa (2001), que servirá como ponto de partida para a análise das legendas de *Nuovo Cinema Paradiso*.

De facto, na opinião de Alexandra Rosa, existe uma tendência nas legendas portuguesas em apresentar características típicas do código escrito, sendo o registo oral pouco presente ou reduzido ao mínimo (Rosa, 2001: 215). Mais especificadamente, a autora salienta que as legendas portuguesas realizam apenas a função referencial, excluindo os elementos expressivos; enfatizam o conteúdo, e não o envolvimento interpessoal (ou, recorrendo à posição de Halliday, é considerado mais o significado *ideational* do que o *interpersonal*); focam-se nos sinais comunicativos e não nos informativos; dão prioridade à transferência linguística, mais do que à paralinguística e à prosódica; omitem todas as características do discurso espontâneo descritas por Gottlieb (1994: 105-106), ou seja, repetições, frases incompletas, hesitações, interjeições, entre outras; criam correspondência entre uma variedade não padrão da língua original e uma variedade padrão da língua de chegada, quer dizer, as expressões coloquiais, o slang e as palavras tabu são adaptadas num registo mais formal (Rosa, 2001: 216). As razões da tendência portuguesa para a utilização da variedade escrita formal encontram-se ligadas a escolhas sociais e políticas influenciadas por valores partilhados pela comunidade, a necessidade de criar um metatexto com coerência interna, para que seja aceite pelo sistema de chegada, e a vontade de manter e divulgar o prestígio da cultura “cânone”, quer dizer, a veiculada pela língua escrita (Rosa, 2001: 216-217). Contudo, os resultados das pesquisas de Alexandra Rosa evidenciam uma nova tendência para crescer: parece que a presença de elementos do registo oral e de variações que não pertencem ao padrão linguístico é sempre melhor aceite pela cultura portuguesa, falando mesmo a autora em “beginning of an evolution” em Portugal (Rosa, 2001: 217). Este dado parece muito interessante, sobretudo pelo facto segundo o qual Portugal teve historicamente uma atitude conservadora no que diz respeito à língua e à cultura do país. Para entender o assunto de modo mais exaustivo, é preciso retomar a abordagem histórica apresentada no trabalho de Pérez-González. De facto, uma vez que a indústria de Hollywood consolidou a sua força social e económica na sociedade americana, tornou-se interessada na distribuição de massa das obras cinematográficas para além das fronteiras dos Estados Unidos. Por outro lado, os países importadores

percebiam a necessidade de proteger as línguas e culturas nacionais e, por isso, até adaptaram normas protecionistas. Na verdade, as empresas cinematográficas europeias criaram cartelizações para contrastar a competição internacional e favorecer intercâmbios de obras fílmicas entre nações aliadas. Esta decisão teve duas consequências importantes: por um lado, as empresas tinham que pagar impostos para distribuir os filmes em países estrangeiros; por outro, foram instituídos mecanismos de censura, baseados não apenas na eliminação das cenas, mas também na modificação dos diálogos através das técnicas tradutórias da dobragem e da legendagem (Pérez-González, 2014: 48; Paolinelli, 2005: 112). Desta maneira, a tradução audiovisual acabou por cumprir uma função representativa importante nas obras cinematográficas: nas palavras de Pérez-González, a *presumption of faithfulness*, ou, nas palavras de Urlych, a *illusion of transparency* (Urlych, 2000: 127), influencia seja o trabalho dos tradutores, que escolhem as estratégias para traduzir conforme as normas orientadoras das empresas, seja a receção pelo público, que considera o que vê como original e verdadeiro. De facto, o sistema cinematográfico escolhe o que tem que ser traduzido, detém o monopólio da tecnologia e pode confiar em equipas de tradutores profissionais supervisionados pelas empresas distribuidoras: por isso, esta estrutura mediática consegue ter influência ideológica e política relativamente às obras originais e traduzidas (Pérez-González, 2014: 53).

II.C.1 Portugal: causas históricas, socioeconómicas e culturais

A escolha de uma determinada modalidade de tradução audiovisual depende da interligação de muitos fatores, normalmente de natureza histórica, económica, social, política e cultural. Neste aspeto, é interessante mencionar a opinião de Montone, que deteta a tendência para a sobrevalorização do produto nacional pelos regimes fascistas, de acordo com as ideias de superioridade e excelência da nação. De facto, esta teoria explica como a linha ideológica fascista levou a Itália, a Alemanha, a Espanha e a França à adoção da dobragem como modalidade para tradução das obras fílmicas estrangeiras, em defesa da língua e da cultura de chegada (Montone *apud* Xavier, 2009: 17). Desta maneira, a dobragem parece a modalidade de tradução audiovisual mais eficaz para a conservação da identidade cultural de um país (os diálogos originais são substituídos completamente), sendo, por isso, mais simples manipular os conteúdos

conforme a ideologia. Contudo, neste cenário, Portugal representa uma exceção: de facto, o país foi governado por uma ditadura fascista desde o golpe de 1926 até a revolução em 1974, mas a modalidade oficial de tradução audiovisual é a legendagem. De facto, Salazar e os funcionários do Estado Novo pretendiam preservar o padrão da língua e da cultura portuguesa na mesma maneira em que faziam os outros países europeus fascistas, nos quais era utilizada a dobragem para importar os filmes estrangeiros. Por isso, logo à conquista do poder, Salazar instituiu em 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), liderado pelo intelectual modernista António Ferro: assim, o ditador pretendia divulgar a ideia que a Propaganda era, acima de tudo, uma maneira para “informar” e para “formar” politicamente o povo português, e não tinha que ser confundida com a Propaganda dos outros estados totalitários (Torgal, 1996: 285). Assim, tal como nos outros estados fascistas, o cinema tornou-se um instrumento muito importante para a divulgação da ideologia do regime (ivi: 289) e, por isso, os conteúdos das obras portuguesas³⁸ e estrangeiras acabavam por ser controlados e censurados pela Inspeção Geral dos Espetáculos (ivi: 297). Enfim, tal como os outros países considerados fascistas, também Portugal tinha o seu método de controlo da informação, mas não adotou a dobragem como técnica para preservar a sua identidade cultural. De facto, em torno dos anos 20, a taxa de analfabetismo em Portugal era cerca de 70% (Díaz Cintas *apud* Xavier, 2009: 17): por isso, através das legendas escritas, o regime podia aproveitar da iliteracia para a censura dos conteúdos e a repressão política, e para a promoção da língua e da cultura portuguesa padrão. Na opinião de Xavier, até hoje a televisão pública portuguesa (RTP) tende a manter características linguísticas do padrão, tentando afastar-se das variantes não padrão³⁹, como demonstram os estudos conduzidos por Rosa, entre outros (Xavier, 2009: 18). Por outro lado, as pesquisas realizadas por Josélia Neves salientam que, a partir do final do regime salazarista, em 1974, a realidade portuguesa se tornou mais aberta a novas influências linguísticas e culturais, acabando por integrar e aceitar mais facilmente

³⁸ A produção cinematográfica portuguesa nos anos do regime de Salazar consistia principalmente em documentários, que mostravam as manifestações públicas e militares da ditadura, os grandes atos da vida cívica, política e cultural do país, e o fomento agrário e industrial (Torgal, 1996: 304). Contudo, a propaganda salazarista encontrava-se também nas obras de ficção, que divulgavam os valores do regime, isto é, a “pobreza honesta”, a conciliação das classes, os valores patrióticos, o premiar das virtudes, o castigo dos vícios e a conversão moral (ivi: 310).

³⁹ A este respeito, faça-se referência à Lei da Televisão e Serviço Público, Artigo 40, “A defesa da Língua Portuguesa” (Xavier, 2009: 18).

palavras estrangeiras no seu léxico (Neves, 2005: 278). Apesar de a presente dissertação não tratar da legendagem na televisão, as considerações dos estudos de caso realizados por outros pesquisadores sobre a realidade portuguesa fornecem um importante ponto de partida para aprofundar o assunto da tradução para legendagem também nas obras fílmicas. Por isso, vale a pena mencionar a teoria de Anacleto-Matias, que inverte a função de censura e controle da legendagem na altura do regime salazarista para explicar os benefícios culturais provindos da adoção desta técnica de tradução audiovisual por Portugal. De facto, na opinião da pesquisadora, as legendas tornam-se instrumento útil para acrescer a responsabilidade civil e a educação à cidadania — hoje em dia, as pessoas formam as opiniões através dos meios de comunicação, mais do que da leitura de livros e jornais. E mais: através das legendas escritas, a audiência pode desenvolver um olhar crítico e consciente relativamente à língua, graça ao esforço cognitivo que as legendas requerem. De facto, esta função das legendas torna-se importante também para a aprendizagem da língua portuguesa por estudantes e imigrantes, com a finalidade de entrar em contacto mais estrito com a cultura, e das línguas estrangeiras a partir da idade pré-escolar (Anacleto-Matias, 2012: 6-7). Porém, a pesquisadora põe a atenção no papel central da língua inglesa, por causa da dominação dos modelos dos Estados Unidos na sociedade: também neste caso, a escrita da legendagem pode oferecer uma opção para a promoção das línguas nacionais — opinião partilhada também por Gottlieb (Gottlieb, 2001: 87). Finalmente, o último fator que determina a escolha da legendagem por Portugal é de natureza económica e, neste ponto, Montone identifica duas razões principais. Países com pequenas populações, tal como a Bélgica, a Holanda, Portugal e a Suécia, geram fracas receitas de bilheteira e o baixo custo da legendagem contribui para não ultrapassar os limites dos custos para a distribuição fílmica. Da mesma maneira, é possível reparar que os países mencionados têm uma produção cinematográfica reduzida e tendem a importar a maior parte dos filmes exibidos: como é necessário traduzir uma grande carga de material audiovisual, é claro que se acaba por escolher a técnica mais económica para facilitar a distribuição dos filmes (Montone *apud* Xavier, 2009: 18). E mais: retomando a teoria de *habitus* de Bordieu apresentada no capítulo I, é possível explicar a razão pela qual a audiência, uma vez acostumada a uma modalidade de tradução audiovisual, não consegue facilmente adaptar-se a uma técnica diferente. De facto, o contexto-político e económico de um

país parece ser o fator primário para a escolha de uma certa modalidade de tradução audiovisual, mas a opinião e os hábitos do público têm grande influência e permitem manter a escolha da técnica tradutória ao longo do tempo, assim como a estabilidade da estrutura toda do sistema de distribuição de produtos audiovisuais no país.

Para concluir, este capítulo tentou apresentar o assunto da tradução audiovisual de maneira geral, através de uma breve introdução histórica e da reflexão sobre a definição do género da legendagem interlinguística como “tradução diagonal”. De facto, a maior parte do presente capítulo focou-se na caracterização da natureza da tradução interlinguística para legendagem: os estudos de Díaz Cintas, Perego, De Rosa, Kovačič, Gottlieb, Delabastita e Rosa tornaram-se fundamentais para a apresentação das suas características, das maneiras de criação das legendas e das estratégias tradutórias utilizadas, nomeadamente em Portugal. E mais: a descrição da especificidade do caso português, ou seja, das razões históricas, políticas, económicas e culturais que moldaram a situação atual no âmbito da tradução audiovisual, contribui para fornecer considerações importantes para o objetivo do presente trabalho. De facto, este, juntamente com o primeiro, cria a base teórica para a última parte, que pretenderá analisar os traços das legendas portuguesas do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore. A análise concentrar-se-á nos aspetos ligados à caracterização das personagens principais do filme, quer dizer, a linguagem marcada, com o fim de comparar a eficácia das legendas portuguesas na reprodução da carga semântica dos diálogos originais, os quais definem os traços distintivos das personagens.

Capítulo III: Análise das legendas do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore

III.A Uma breve apresentação

O presente capítulo abrange a análise das legendas em língua portuguesa que constituem a tradução dos diálogos orais italianos de *Nuovo Cinema Paradiso*, obra fílmica do diretor Giuseppe Tornatore. De facto, nos capítulos anteriores, procurámos apresentar os instrumentos necessários para suportar a presente análise: utilizar-se-ão os princípios da teoria da tradução e as estratégias da tradução para legendage, com a finalidade de desenvolver um olhar crítico sobre as razões e as consequências das escolhas tradutórias nas legendas do filme. Como foi explicado no primeiro capítulo, na opinião de Umberto Eco, a tradução é uma negociação contínua entre escolhas a partir dos critérios da fidelidade ao texto original, da equivalência formal ou funcional através das estratégias *source-oriented* e *target-oriented*, e a adequação da tradução ao sistema linguístico e cultural de chegada. No segundo capítulo, mencionaram-se também os princípios de acessibilidade e usabilidade (De Rosa, 2012: 10) no que diz respeito à tradução dos produtos audiovisuais: de facto, estes conceitos realçam a relação do público com a obra traduzida, que tem que respeitar a simplicidade de utilização do produto conforme as diferentes necessidades dos espectadores (crianças, pessoas com deficiências auditiva e visual, estrangeiros, entre outros). Desta maneira, a tradução do produto audiovisual torna-se aceitável pelos destinatários e pode até desempenhar um papel inovador fundamental no sistema de chegada, acabando por influenciar o *status* da cultura “cânone”, conforme a perspectiva descritivista (Carvalho, 2005: 36). E mais: no que diz respeito à tradução para legendagem, no segundo capítulo, foram apresentados os limites técnicos que o tradutor tem que respeitar e, conseqüentemente, as estratégias tradutórias que normalmente são desenvolvidas a partir destes mesmos limites.

O alvo da análise do presente capítulo foca-se na caracterização das personagens da obra no ato da tradução dos diálogos italianos originais para as legendas escritas em língua portuguesa, através de escolhas realizadas conforme as normas técnicas e as tendências culturais do sistema de chegada. Na passagem de um sistema linguístico-cultural para outro, e também do código verbal oral para o escrito, as personagens

conseguem manter a caracterização original? É razoável pensar que a tradução possa reproduzir as características distintivas dos protagonistas do filme e manter inalteradas as relações entre eles em comparação com o original?

Tendo em consideração estas questões, procuraremos analisar um conjunto, selecionado, de legendas, no que diz respeito às peculiaridades da linguagem que é utilizada e que descreve as personagens, sobretudo o uso de expressões e construções regionais, o léxico dialetal e as palavras tabus. Por isso, pode afirmar-se que a presente análise pretende investigar, nas palavras de Halliday, o *interpersonal meaning* do texto, quer dizer, o significado do texto ligado à subjetividade dos agentes e as relações que existem entre eles. Desta maneira, será possível descrever a personalidade das personagens que transparece das legendas portuguesas do filme, e encontrar as diferenças no desenvolvimento do *interpersonal meaning* entre a versão oral italiana e a escrita portuguesa. De facto, no ato de tradução do filme de uma língua para outra, o texto verbal perde e ganha elementos e tons por causa da negociação contínua que o tradutor realiza: desta maneira, modificam-se uns traços da personalidade das personagens, que, através da língua utilizada, se adequam ao sistema da cultura de chegada. Contudo, este processo não se deve considerar uma traição do significado original da obra — como a nova cultura permite adicionar *nuances* diferentes às personagens, cuja personalidade se desenvolve e se completa em contacto com a cultura *outra*. Para realizar este tipo de análise, depois de uma breve apresentação do autor e da obra, procuraremos elaborar uma macro-análise sobre a caracterização do contexto histórico e geográfico do filme, bem como integrar a descrição das personalidades das personagens através a micro-análise textual da linguagem que os caracteriza, como já mencionado, a partir das estratégias utilizadas na tradução da “linguagem marcada” (Díaz Cintas & Remael, 2007: 183). De facto, a análise não apresenta uma abordagem quantitativa no que diz respeito aos dados para tratar, mas procuraremos debruçarmo-nos na descrição qualitativa dos elementos a ser examinados através das estratégias apresentadas nos modelos de Gottlieb e Delabastita e nas pesquisas de Kovačič, ao fim de explicar a natureza da relação entre a versão italiana e a portuguesa de *Nuovo Cinema Paradiso*. No final do presente capítulo, uma secção de discussão dos dados analisados será útil para refletir sobre os resultados destacados e para integrar as pesquisas empíricas com as teorias apresentadas nos capítulos I e II. Como mencionado

pouco antes, vale a pena começar com uma breve apresentação do autor, o diretor Giuseppe Tornatore, e da sua obra *Nuovo Cinema Paradiso*.

A este respeito, convém lembrar que D'Agostini coloca a figura de Giuseppe Tornatore entre os revolucionários da imagem do cinema italiano: o Oscar atribuído em 1990 ao *Nuovo Cinema Paradiso* marca uma viragem no panorama cinematográfico da Itália, depois da década de fraca produção notável a nível internacional dos anos 80 (D'Agostini, 1999: 31). De facto, o diretor, que nasceu em Bagheria, na área de Palermo, em 1956, faz parte da geração de cineastas que vivem na época da valorização das forças “periféricas”, que proclamam as próprias autossuficiência e independência em relação à tradição centralista do cinema nacional, quer dizer, o sistema de Cinecittà em Roma (ivi). Na verdade, estes impulsos originaram-se no contexto social italiano, no qual começavam a circular ideias demagógicas e tendenciais ao nacionalismo das províncias, que levaram a criação de partidos locais e independentistas como a *Lega Nord*. As novas correntes artísticas no âmbito cinematográfico tinham as características do cinema americano independente e desenvolveram-se, precisamente, no norte da Itália, entre as cidades de Milano, Torino, a região do Veneto e da Emilia Romagna, onde o *boom* económico depois das guerras mundiais tinha criado as condições para investimentos também no campo artístico e cultural. De facto, experimentaram-se novos tipos de produtos audiovisuais que serviam para promover mercadoria, de acordo com a ideologia liberalista dos anos 80: foi naquela altura que se desenvolveu o sistema da publicidade, que alcançou o auge com o empreendedorismo de Silvio Berlusconi (D'Agostini, 1999: 32). Por outro lado, a televisão pública e as administrações locais garantiam assistência contínua e trabalhos para os criativos das novas correntes artísticas. Na verdade, Starck destaca que, nos anos 80, a Itália atravessa uma crise no âmbito cinematográfico, depois do êxito dos grandes diretores neorrealistas como Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni, Monicelli, entre outros (Starck, 2008: 1). No contexto sociocultural italiano dos anos 80, distinguem-se outras correntes cinematográficas que se desenvolveriam nas demais regiões da península: contudo, na opinião de D'Agostini, Tornatore acaba por se diferenciar da corrente artística que caracteriza a Sicília, assumindo os traços peculiares que caracterizam o seu estilo pessoal. Com efeito, o perfil do diretor é “assai duttile, curioso, onnivoro, persino eclettico” (D'Agostini, 1999: 36): começa com a fotografia, até que chega a Roma para

se dedicar completamente ao cinema; pertence à classe média, com um certo nível cultural e encontrando-se ligada politicamente à esquerda democrática, que realça as lutas dos trabalhadores depois da Segunda Guerra Mundial e a dedicação contra as associações mafiosas (D'Agostini, 1999: 34). Afinal, o cinema italiano daquela época retoma o seu estilo e a capacidade de narração, e consegue caracterizar-se conforme as suas próprias normas, independentemente da homologação às regras do mercado e da comunicação (ivi: 35). Depois de algumas colaborações com a RAI⁴⁰ e da realização de documentários como *Le minoranze etniche in Sicilia* na primeira metade dos anos 80, Tornatore estreia a sua carreira de cineasta com *Il camorrista* (1985) e torna-se um dos diretores mais promissores com o filme *Nuovo Cinema Paradiso* em 1988. Na verdade, a película na sua versão mais cumprida⁴¹ não foi acolhida bem na Itália, mas conseguiu ter êxito a nível internacional ao festival de Cannes e ganhar o prémio aos Óscares como melhor filme estrangeiro. Apesar da boa receção da obra fílmica fora do território italiano, a terra natal de Giuseppe Tornatore continua a não apreciar completamente o estilo do diretor, por causa de “l'inclinazione dichiarata con questo film dal regista verso il melodramma, verso un cinema di forti sentimenti, e contemporaneamente le sue evidenti ambizioni, la tensione a occupare il centro della scena, le sue aspirazioni di grandezza spettacolare-popolare” (D'Agostini, 1999: 36) — características estas que se afastam de uma certa moda que grassava no mercado cinematográfico daquela altura. Nos filmes seguintes, Tornatore mostra a sua ambição cinematográfica e escolhe atores famosos para os papéis de protagonistas, como Marcello Mastroianni em *Stanno tutti bene* (1990), e Roman Polański e Gérard Depardieu em *Una pura formalità* (1994). De facto, o bom sucesso das obras de Tornatore no estrangeiro consolida a tendência para escolher atores internacionais, como ocorreu também nos mais recentes *La migliore offerta* (2013) e *La corrispondenza* (2016). E mais: os filmes *L'uomo delle stelle* (1995), *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), *Malèna* (2000), *La sconosciuta* (2006) e *Baaria* (2009), para além de garantirem ao diretor vários prémios

⁴⁰ RAI é o acrónimo de *Radiotelevisione italiana*, ou seja, o serviço radiotelevisivo público.

⁴¹ Efetivamente, a primeira versão, que não foi bem acolhida pela crítica italiana, continha a cena em que Salvatore, já adulto, encontra novamente Elena, a mulher que ama. Na versão distribuída no estrangeiro, pelo contrário, esta cena fundamental para o enredo do filme não existe e a película acaba assim por apresentar um final diferente (Starck, 2008: 6).

internacionais⁴², confirmariam o equilíbrio do cinema de Tornatore criado pelo amor para os detalhes, pela megalomania da sua ambição cinematográfica, pela superabundância de referências temáticas e pela sua sensibilidade abrangente (D'Agostino, 1999: 36); Tornatore quer “tornare a raccontare l'Italia delle province, l'Italia profonda e lontana dal centro, viva e vitale” (ivi) e, na sua obra *Nuovo Cinema Paradiso*, consegue delinear os traços da Sicília autêntica e honesta, sobretudo através da caracterização das personagens que atuam em tal contexto sociocultural. E, no que a isto concerne, note-se como a simplicidade e a linearidade da narração do enredo da obra fílmica considerada objeto de estudo da presente análise fazem com que seja apresentada uma fotografia da Sicília com traços até estereotipados, que respeitam o imaginário do destinatário. Na verdade, o ritmo lento do enredo da película contribui para orientar a atenção do espectador para os detalhes que descrevem o cenário na aldeia siciliana onde Salvatore Di Vita, famoso cineasta de Roma, passou a sua infância. De facto, o filme começa *ex abrupto* com a notícia da morte de um tal Alfredo que traz à memória do taciturno Salvatore as recordações da vida na aldeia de Giancaldo, em Sicília: foi naquela altura que o pequeno Totó — o diminutivo do protagonista — se fascinou pela “cabina mágica” do Cinema Paraíso, ou seja, a sala de projeção onde Alfredo trabalhava. Nas palavras de D'Agostini, Totó é um “piccolo italiano come tanti in quegli anni di povertà, nel buio fumoso e affollato di un cinematografo scopriva il mondo e nelle figure composte magicamente da quel fascio di luce conosceva orizzonti che non avrebbe dimenticato mai.” (D'Agostini, 1999: 36). No dia a dia, mais a amizade entre Totó e Alfredo se reforça, mais cresce o interesse do pequeno protagonista com o mundo do cinema. De facto, o crescimento biológico de Salvatore vai a par com a evolução da sua habilidade como projecionista; e, uma vez adolescente, Totó começa a trabalhar na sala de projeção do novo Cinema Paraíso reconstruído depois de um incêndio. A sabedoria do amigo Alfredo, que perdeu a vista no mesmo incidente, orienta Salvatore, aconselhando-o no dia a dia, tanto no trabalho de projecionista, como nos assuntos amorosos. Portanto, as imagens que passam pelo projetor do cinema e pela

⁴² Por exemplo, para *L'uomo delle stelle* ganha o *David di Donatello* e o *Nastro d'Argento* como melhor realizador; também para *La leggenda del pianista sull'oceano* obtém o *David di Donatello* e o *Ciak d'Oro* para a direção, mais dois *Nastri d'Argento* para a direção e para o guião. Em geral, os filmes de Tornatore foram sempre premiados com muitos *David di Donatello* e *Nastri d'argento* (Starck, 2008: 4), graça também à colaboração de Ennio Morricone na criação da banda sonora de muitos filmes do diretor, entre os quais o próprio *Nuovo Cinema Paradiso*.

câmara ritmam a vida de Salvatore, que cresce, ama e sonha na sala de projeção do cinema da pequena aldeia siciliana, até ao dia em que, por recomendação de Alfredo, apanha o comboio para o seu destino de cineasta em Roma.

Até aqui, pretendeu-se fazer uma breve apresentação da figura de Giuseppe Tornatore através da crítica de D'Agostini e um pequeno resumo do enredo da sua obra *Nuovo Cinema Paradiso*, que ajudam a contextualizar o trabalho de análise das legendas. Contudo, antes de começar a tratar da abordagem micro-estrutural, quer dizer, antes de proceder à análise da linguagem marcada que caracteriza as personagens e as relações entre eles, é preciso lembrar o panorama sociocultural da Sicília depois da Segunda Guerra Mundial que o filme descreve, para que possamos compreender mais amplamente as características das personagens que serão estudadas, bem como o carácter, as atitudes e os comportamentos das mesmas, na sua relação com o contexto em que se encontram inseridos.

III.B Macro-análise: o contexto espaciotemporal

A presente secção de macro-análise pretende descrever o contexto sociocultural do filme, quer dizer, o micromundo da aldeia de Giancaldo, que se revela ser o paradigma da Sicília representada por Tornatore. Quanto a isto, Starck reflete sobre o conceito de *sicilianità*, que faz referência ao conjunto de características e de contradições que fazem parte do contexto da Sicília (Starck, 2008: 9): de facto, este princípio envolve a paisagem, os objetos, os fatos típicos, os costumes, os comportamentos e até os lugares-comuns que unem a população da aldeia. E mais: a *sicilianità* transparece também através das características da linguagem falada pelas personagens que atuam no contexto. Contudo, antes de nos debruçarmos sobre a análise a a fala das personagens ao nível textual, é preciso ter em conta a descrição da Sicília que Giuseppe Tornatore fornece para contextualizar o enredo do filme. A este respeito, recorde-se o que diz Starck:

Il paesaggio è stato scelto per rispecchiare la Sicilia degli anni '40 e '50, con le case in pietra, la campagna assolata, le barche vicino al mare, la piazza del paese con la chiesa barocca sullo sfondo. Altri piccoli particolari evidenziati con sapienza richiamano alla mente un'immagine tipica della Sicilia: il cesto di limoni all'inizio del film, i fichi d'India durante la gita in

campagna, i pomodori messi a seccare al sole, il passaggio di un carretto siciliano, la coppola indossata dagli uomini, i vestiti neri delle donne (Starck, 2008: 9).

Na verdade, Tornatore dá poucos indícios temporais sobre o momento em que o enredo se desenvolve, mas o espectador pode perceber o contexto temporal a partir de eventos e situações conotadas historicamente. Recorde-se, por exemplo, a referência repetida de Totó a seu pai, que partiu para uma expedição militar em Rússia, de quem nunca mais a família teve notícias, até o anúncio público, na sala das projeções do Cinema Paraíso, que informa a aldeia da tragédia da ARMIR em Rússia⁴³. Outro indicador do contexto temporal que subjaz ao filme é o evento que ocorre na escola, na altura em que um colega de turma do pequeno protagonista se recusa a despedir um amigo pelo facto de o pai ser “comunista”. Estas referências históricas contribuem para moldar na mente do espectador uma imagem da Sicília do pós-guerra, que ainda mostra as marcas da tristeza pela perda dos familiares que partiram para combater na guerra, e os preconceitos ideológicos que regem as relações das personagens no seu dia a dia. Contudo, a Sicília descrita por Tornatore parece imóvel e não sujeita às leis do tempo, como se fosse uma fotografia: de facto, a paisagem estática da praça da aldeia, com os comerciantes, o ruído das conversas das mulheres, os meninos que correm, a igreja e o Cinema Paraíso, representa a moldura onde o enredo todo se desenvolve. Na verdade, o próprio cinema é o centro da vida das personagens e é a única diversão da aldeia, desempenhando, ao mesmo tempo, o papel de testemunha do tempo que passa. De facto, na sala de projeção da pequena aldeia de Giancaldo, o padre Adelfio supervisiona os filmes antes de aprovar a difusão das películas nacionais e internacionais, censurando cenas de beijos e outros atos românticos — sendo que, ao longo do tempo, os costumes vão-se modernizando, sendo cada vez mais aceites as cenas de amor. E mais: a liberalização dos hábitos coincide com o desenvolvimento tecnológico que chega até a pequena aldeia siciliana, iniciando-se a projeção de filmes a cores e a utilização de uma película que não se queima. Contudo, a Sicília descrita por Tornatore mantém o seu perfil estático, apesar das referências históricas e temporais, que servem apenas para ajudar o espectador a colocar o enredo no tempo histórico. De facto, apesar dos indicadores do tempo que passa, a pequena aldeia de Giancaldo permanece inalterada ao

⁴³ ARMIR é o acrónimo de *Armata Italiana in Russia*, que entre 1942 e 1943 foi mobilizada na frente oriental.

longo do filme todo, seja na década de 50, seja na de 80 (lembre-se como a personagem Alfredo se refere à Sicília com o epíteto *terra maligna*, quer dizer, “terra má”, convencendo Totó a fugir daquele lugar o mais depressa possível).

Como destaca Starck, é interessante acentuar que o diretor do filme recorreu a diversas referências autobiográficas em *Nuovo Cinema Paradiso*: o mesmo Giuseppe Tornatore afirma numa entrevista que sentia ser preciso fugir da sua terra natal, tal como fez Totó, para conseguir contar ao público o amor para com o seu país (e não pela frustração devida à desigualdade e às contradições [Starck, 2008: 11])⁴⁴. De facto, como foi mencionado por D’Agostini na secção precedente, Giuseppe Tornatore foge da Sicília para estudar cinema em Roma, mas, ao mesmo tempo, pretende descrever a vida das regiões italianas mais longe do centro, onde se encontra a Itália mais viva e vital. Para fazer isso, Tornatore não apresenta apenas, através do canal visual, a paisagem típica da Sicília descrita por Starck (ivi: 9), adicionando elementos autobiográficos para intensificar a complexidade profunda e a sensibilidade da película; utiliza também o canal acústico, seja através da fala das personagens que será analisada em detalhe na próxima secção, seja através do registo musical. Com efeito, o *leitmotiv* da película é a repetição da música do compositor Ennio Morricone, que integra profundamente o significado das imagens do filme e colabora na criação da imagem da *sicilianità* no imaginário do espectador. Mais: a sinergia entre vários canais e códigos, que contribuem para a criação do significado a partir da textura polimórfica do filme (descrita no capítulo I e II), é reproduzida na tradução da película para outro sistema linguístico. De facto, como destacado na tabela da secção II.B.1, na tradução para legendagem, permanece o texto original polissemiótico e falado do filme de partida: por isso, mantém-se o significado do filme todo criado pelo canal acústico e visual; porém, a película é integrada pela tradução na língua do sistema de chegada em forma escrita. Assim, o conjunto de códigos transmitidos pelos canais acústico e visual, quer dizer, a sinergia recursiva entre as imagens da paisagem da pequena aldeia de Giancaldo e a música de Morricone, fazem com que o espectador (no caso, português) consiga já

⁴⁴ Neste respeito, vale a pena mencionar aqui as outras referências autobiográficas mencionadas por Starck, apesar de não representarem interesse direto para o presente trabalho de dissertação. De facto, o Cinema Paraíso deriva do *Supercinema* de Bagheria, aldeia natal do diretor, no qual o senhor Mimmo Guarino era projecionista. Porém, o próprio Guarino, que inspirou Giuseppe Tornatore para a criação da personagem do Alfredo, revelou numa entrevista que ocorreu um incêndio no cinema e que os clientes na sala costumavam chatear-se para a baixa qualidade das imagens, referências estas que se encontram novamente no enredo do filme (Starck, 2008: 10-11).

perceber os traços da *sicilianità* e parte do significado do filme, apesar de poder não entender a fala original das personagens. A este respeito, Pedersen fala de *intersemiotic redundancy* para se referir ao facto de, na textura dos produtos audiovisuais, canais diferentes transferirem o mesmo tipo de informação: por isso, a boa transferência da mensagem original para outro sistema cultural e linguístico ocorre através de um certo nível de sobreposição da informação nos vários canais semióticos (Pedersen *apud* De Meo, 2010: 21). No que diz respeito à transferência do significado ligado ao conceito de *sicilianità*, a personalidade das próprias personagens torna-se elemento fundamental, sendo, no filme, delineada através da sua maneira de falar.

Seguidamente, refletiremos sobre a *sicilianità*, a partir da tradução dos diálogos do filme para legendas portuguesas, analisando a transferência de significado através da recaracterização das várias personagens no ato da tradução de uma língua para outra.

III.C Micro-análise: as personagens

A secção precedente tentou abranger o princípio do que é a *sicilianità* em *Nuovo Cinema Paradiso* a nível macro-textual, quer dizer, a contextualização espaciotemporal do enredo no qual as personagens atuam e se caracterizam. Contudo, para apresentar uma caracterização completa do que diz respeito à personalidade e à complexidade das personagens, é necessário ter em consideração o modo como os protagonistas do filme falam, considerando, então, não apenas a versão original, mas também a tradução dos diálogos para legendas portuguesas. Por isso, em primeiro lugar, o que nesta secção pretendemos é abranger a natureza da linguagem marcada com um maior aprofundamento, no que ao filme *Nuovo Cinema Paradiso* diz respeito, através dos estudos de De Meo e Grochowska. Será, por isso, interessante partir da definição do perfil das personagens e analisar como mudam na versão traduzida para legendas portuguesas, através das estratégias de legendagem apresentadas no capítulo II. No final, a discussão dos dados analisados e um resumo contribuirão para definir o assunto destacado no começo do presente capítulo; por outras palavras, procurar-se-á responder a algumas perguntas: as personagens conseguem manter as suas características distintivas? O ato da tradução dos diálogos orais italianos para legendas escritas portuguesas levam à caracterização diferente das personagens? O foco destas questões, aqui destacadas, fornecerá um ponto de partida para mais reflexões sobre a tradução em

geral, as quais se ligam aos conceitos dos tópicos da tradução apresentados no capítulo I.

Assim, e em primeiro lugar, é preciso descrever a natureza da linguagem marcada e, mais detalhadamente, a fisionomia da linguagem do filme *Nuovo Cinema Paradiso*. No que a esta atitude diz respeito, lembramos Anna Grochowska, que se debruça sobre a forma linguística das películas italianas, focando, de forma particular, o seu trabalho, as obras fílmicas de Giuseppe Tornatore — e tornando-se, neste caso, por essa razão, uma referência fundamental para a análise que, com a presente dissertação, pretendemos realizar. De facto, Grochowska salienta que, nos anos 50, os filmes da “comédia à italiana” começam a introduzir as variantes regionais da língua italiana, experiência esta que foi introduzida pela corrente do “Neorrealismo” nos anos 40, que previa, até, o uso dos dialetos ao longo de todos os diálogos das películas. Porém, na segunda metade dos anos 60, as tiradas linguísticas que constituem os diálogos dos atores afastam-se totalmente da variante padrão: de facto, distinguem-se o italiano “médio”, que ocupa uma posição central e relevante, os dialetos a muitos níveis (até as variantes mais rurais) e as línguas estrangeiras (Grochowska, 2012: 3). Na verdade, a utilização de um repertório linguístico assim tão variado permitiu o desenvolvimento nas películas de um tipo de fala não muito diferente da linguagem do discurso espontâneo descrito por Gottlieb no capítulo precedente: o uso de repetições, interjeições, frases incompletas e hesitações fazem com que as personagens desenvolvam a caracterização étnica, social, cultural e geracional através dos meios linguísticos com os quais se exprimem (ivi). No que diz respeito ao filme *Nuovo Cinema Paradiso*, a pesquisadora destaca que a linguagem utilizada é formada pelo italiano médio e pela variante da região da Sicília, tal como por expressões marcadamente dialetais (ivi: 5). A razão que determina a escolha das características da linguagem no filme é, na opinião de Grochowska, a crise do cinema italiano dos anos 80, que foi apresentada na secção introdutória do presente capítulo: de facto, realizar uma película com os diálogos todos em dialeto era demasiado vanguardista naquela altura, já que o dialeto poderia comprometer o êxito do filme, tal como ocorreu para os filmes neorrealistas. Contudo, Giuseppe Tornatore não renunciou completamente à fala dialetal das personagens, como a linguagem marcada a nível diatópico, diastrático e

diafásico⁴⁵ contribui para moldar uma personalidade mais complexa dos protagonistas do filme (ivi). Entretanto, com a finalidade de entender a natureza das características das personagens de *Nuovo Cinema Paradiso*, impõe-se, antes de tudo, caracterizar o que se entende por variante do italiano médio, que, tendo-se formado ao lado do italiano padrão, se caracteriza pelo uso mais flexível dos registos informais da linguagem falada, respeitando, no entanto, as exigências comunicativas do utilizador médio da língua: por isso, a variante apresenta traços e formas que pertencem a níveis linguísticos mais inferiores, que acabam por ser integradas na variedade da língua falada no dia a dia (Grochowska, 2012: 6). No que diz respeito aos exemplos concretos da variante de italiano médio utilizada no filme, é interessante apresentar as realizações linguísticas juntamente com a descrição das características das personagens da versão original, facto que se revelará útil na comparação com as mudanças da personalidade das personagens detetadas na tradução para legendas portuguesas.

III.C.1 Alfredo

Entre as personagens mais importantes do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, Alfredo desempenha um papel fundamental. Generoso e sábio, ele é o projecionista do Cinema Paraíso de Giancaldo e representa uma figura paterna para o pequeno protagonista Totó. Ao primeiro olhar, parece mal-humorado e um pouco rabugento, mas tem grande coração e sensibilidade, tal como aquela esperteza típica dos habitantes das aldeias rurais, já acostumados às dificuldades da vida e sempre prontos para aconselhar e ajudar quem precisa. De facto, Totó tenta sempre infiltrar-se na sala de projeção onde Alfredo trabalha, fascinado pelos mistérios da “cabina mágica”, querendo aprender os segredos da atividade de projecionista, avisando-o, contudo, da perigosidade da película que passa na máquina, que tende a queimar-se muito facilmente. E, de facto, um dia, a película incendeia-se, destruindo o Cinema Paraíso todo; infelizmente, Alfredo, ainda que salvo pela intervenção de Totó, perde a visão. Contudo, com os seus conselhos e a sua sabedoria, Alfredo continua a orientar Totó, que se torna projecionista no novo Cinema Paraíso, reconstruído após o incêndio. Alfredo continua a representar uma

⁴⁵ Na classificação de Berruto, a variação diatópica refere-se a parâmetros ligados ao contexto histórico e geográfico; a variação diastrática dependem de fatores extralinguísticos, tal como o sexo, a idade, a escolarização, a profissão e a posição social; finalmente, a variação diafásica baseia-se no contexto socio-situacional e, portanto, trata do uso do estilo e do registo adequado (De Rosa, 2012: 125).

figura paterna para Totó até o dia em que o protagonista deixa definitivamente a terra natal e se muda para Roma, voltando apenas trinta anos depois para participar no funeral do seu amigo Alfredo. Como destaca Grochowska, a variante do italiano médio é a mais utilizada no filme, não representando Alfredo uma exceção; porém, os traços linguísticos desta personagem são caracterizadas pelo uso do italiano regional e pelo léxico tipicamente dialetal, sobretudo nos casos em que é preciso dar mais ênfase ao discurso. De facto, Alfredo é um homem do povo que passara a vida toda na aldeia De Giancaldo, trabalhando incansavelmente todos os dias; e a sua maneira de falar reflete a resignação de um trabalhador cansado, que, de toda a forma, se propõe como figura paterna para o pequeno Totó. No que diz respeito à descrição da linguagem presente em *Nuovo Cinema Paradiso*, é necessário tomar como referência o trabalho de Grochowska, que deteta as peculiaridades do italiano médio, da variante regional siciliana e dos traços dialetais. Por exemplo, a pesquisadora salienta a tendência para a simplificação dos verbos; nota, sobretudo o recurso: ao indicativo, em vez do conjuntivo depois dos verbos de opinião (I.204)⁴⁶, de suposição, de incerteza, depois das expressões que exprimem os estados de espírito, depois das locuções impessoais que contêm *che* e *non é che* (I.64), depois dos adjetivos indefinidos (I.195) e depois das conjunções subordinadas temporais (I.21) (Grochowska, 2012: 6).

| | | | |
|-------|----------|--|---|
| I.204 | 01:08:36 | Tu penset che te volevo pigghiare pe' fesso, | Pensaste que estava a brincar contigo. |
| I.195 | 01:06:53 | Qualunque cosa tu fai, Non riesci mai a fartele amiche. | Faças o que fizeres, nunca serão tuas amigas. |
| I.64 | 00:32:08 | E a quei tempi, non é che c'erano queste macchine moderne. | Nesse tempo, não havia máquinas modernas como esta. |
| I.21 | 00:14:44 | Prima che ti do un calcio in culo, noi due facciamo un patto. | Antes que te dê um pontapé no rabo, vamos fazer um acordo. |

⁴⁶ Por uma questão metodológica, a enumeração faz referência à classificação das legendas em quadros conforme as personagens analisadas: com efeito, indica-se o número da tabela e o número da legenda apresentadas no Anexo 1.

No que diz respeito à tradução portuguesa das falas de Alfredo, não se verifica a mesma variação que ocorre na versão italiana, na qual o italiano médio acaba por se afastar da variante padrão: por exemplo, *tu penset' che ti volevo*⁴⁷ (I.204) torna-se “Pensaste que estava”; e *qualunque cosa tu fai* (I.195) torna-se “Faça o que fizeres”; e *non é che* (I.64) perde a sua conotação de reforço dada por *é che*, tornando-se em português simplesmente “não havia”. De facto, esta simplificação dos verbos na versão original revela a falta de escolarização da personagem, que, afinal, o caracteriza como o clássico habitante de uma pequena aldeia siciliana no pós-guerra — caracterização esta que se neutraliza na versão traduzida. Na verdade, como destacado por Díaz Cintas & Remael, a legendagem tende a corrigir a linguagem marcada e a fala dialetal, acabando por neutralizar o efeito transmitido pela fala (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190): de facto, a personalidade de Alfredo perde a sua espontaneidade na tradução portuguesa, que acaba por transmitir o significado informativo e eliminar o emocional. Na verdade, a presente estratégia revelar-se-á a mais comum ao longo da análise toda.

Outra característica do italiano médio é o uso do imperfeito do indicativo, em vez do conjuntivo nas proposições hipotéticas: por um lado, Grochowska salienta que Sabatini, cujo trabalho é a principal fonte de pesquisa da autora, considera o uso do imperfeito do indicativo, em vez do conjuntivo como característica do italiano médio; por outro lado, a autora refere também a opinião de Mazzoleni, que suporta o facto de o uso dos verbos no filme se referir à variedade *sub-standard* do italiano, sendo, por isso, aceite também pela variedade de italiano padrão (Grochowska, 2012: 7).

| | | | |
|-------|----------|--|--|
| I.84 | 00:33:07 | E senti ammia, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce | Se Jesus Cristo Não tivesse sido crucificado, |
| I.85 | 00:33:10 | Pure il Venerdì Santo si travagliava! | Até na Sexta-feira Santa trabalharíamos! |
| I.208 | 01:08:55 | Non per levare il merito al Signore, | Sem querer tirar méritos ao Senhor, |
| I.209 | 01:08:58 | Che il mondo l'ha fatto in due, tre giorni, | que criou o mundo em dois ou três dias, |
| I.210 | 01:09:01 | Io ci perdevo un po'chiù de tempo, | eu teria levado mais tempo, |

⁴⁷ As palavras estão escritas tal como são pronunciadas pelas personagens: por isso, às vezes podem apresentar variações em comparação com a norma padrão do italiano (neste caso: *tu penset* seria *tu pensavi*).

| | | | |
|-------|----------|--|---|
| I.211 | 01:09:03 | Ma certe cose, modestamente a parte, venivano meglio. | Mas, modéstia à parte, certas coisas teria feito melhor. |
|-------|----------|--|---|

Também aqui, na versão portuguesa, se tende a corrigir o “erro gramatical” apresentado na variante do italiano médio: *Non lo mettevano in croce* (I.84) torna-se “Não tivesse sido crucificado”, e *Io ci perdevo* (I.210) torna-se “eu teria levado”, conforme a *consecutio temporum* padrão dos verbos da língua portuguesa.

Mais ainda: Grochowska salienta a importância no italiano médio da tematização, ou seja, a mudança em posição temática da “informação conhecida”, que é retomada com um pronome. Por exemplo:

| | | | |
|-------|----------|--|--|
| I.35 | 00:25:00 | I soldi può essere che li ha persi dentro. | Pode ter perdido o dinheiro lá dentro. |
| I.75 | 00:32:44 | Tu non lo devi fare questo lavoro. | Não deves escolher esta profissão. |
| I.88 | 00:33:26 | Quanti altri in paese lo sanno fare l'operatore? | Quem mais nas redondezas Conhece este ofício? |
| I.143 | 00:47:52 | Glielo facciamo vedere il film A questi poveri pazzi? | Vamos deixar estes pobres loucos Verem o filme? |

Mais uma vez se nota que a versão portuguesa não respeita a tematização do original, apresentando uma tradução eficaz, mas privada do tom de reforço criado pela mesma tematização.

Como foi destacado, tal como o italiano médio, a variante regional faz parte da linguagem que caracteriza os diálogos de Alfredo: de facto, o projecionista do Cinema Paraíso mostra traços marcadamente sicilianos na sua fala, juntamente com elementos lexicais que pertencem ao dialeto típico da região. Portanto, a nível gramatical e sintático, um exemplo de regionalismo é o recurso ao *passato remoto* na narração (que corresponde ao “pretérito perfeito” português) no lugar do *passato prossimo*, que é utilizado normalmente com função narrativa no italiano padrão (Grochowska, 2012: 12).

| | | | |
|-------|----------|--|---|
| I.212 | 01:09:12 | Te voglio fare contento, Totó, ora ti conto una cosa. | vou dar-te uma alegria, Totó, vou contar-te uma coisa. |
| I.213 | 01:09:17 | Assettamo nu' poco. | Sentemo-nos. |
| I.214 | 01:09:18 | Oh Santo Dio schecciune. | |
| I.215 | 01:09:22 | Una volta | Era uma vez |
| I.216 | 01:09:25 | Un re fece una festa, | um rei que deu uma festa, |
| I.217 | 01:09:28 | E c'erano le principesse più belle del regno. | Na qual estavam as princesas Mais bonitas do reino. |
| I.218 | 01:09:31 | Basta. | |
| I.219 | 01:09:32 | Un soldato che faceva la guardia | Um soldado que estava de guarda |
| I.220 | 01:09:35 | Vide passare la figlia del re. | Viu passar a filha do rei. |
| I.221 | 01:09:38 | Era la più bella di tutte... | Era a mais bela de todas... |
| I.222 | 01:09:40 | ...e se ne innamorò subito. | ...e apaixonou-se logo por ela. |
| I.223 | 01:09:42 | Ma...ma che poteva fare un povero soldato A paragone con la figlia del re? | Mas o que é um pobre soldado Face à filha de um rei? |
| I.224 | 01:09:49 | Basta. | |
| I.225 | 01:09:50 | Finalmente un giorno Riuscì a incontrarla e ci disse | Por fim, um dia, Conseguiu falar-lhe e disse-lhe |
| I.226 | 01:09:55 | Che non poteva più vivere senza di lei. | Que não podia viver sem ela. |
| I.227 | 01:09:58 | La principessa | A princesa |
| I.228 | 01:10:00 | Fu accusì impressionata Dal suo forte sentimento, | Impressionada Pela força daquele sentimento, |
| I.229 | 01:10:03 | Che ci disse al soldato: | disse ao soldado: |
| I.230 | 01:10:05 | “Se saprai aspettare cento giorni!” | “Se conseguires esperar cem dias” |
| I.231 | 01:10:10 | “e cento notti sotto il mio balcone,” | “e cem noites debaixo da minha janela,” |
| I.232 | 01:10:13 | “alla fine io sarò tua.” | “acabarei por ser tua.” |

Para além da função narrativa, Alfredo utiliza o *passato remoto*, em vez do *passato prossimo* também nas conversações (Grochowska, 2012: 14); note-se nos exemplos seguintes:

| | | | |
|------|----------|--|--|
| I.25 | 00:14:54 | Numero due, te le tengo io. ‘U capisti? | Número dois: Sou eu que os guardo. Entendido? |
|------|----------|--|--|

| | | | |
|-------|----------|--|--|
| I.30 | 00:15:21 | Non ti fare vedere più O ti spacco la testa. Mi sentisti? | Volta a aparecer aqui e dou cabo de ti. Percebeste? |
| I.128 | 00:41:06 | Per non fare andare il fuoco nelle bobine. 'U capisti? | Para que o fogo não atinja bobinas. Entendeste? |
| I.315 | 01:37:50 | Non ti faccio entrare a casa mia, | não te deixarei entrar em minha casa, |
| I.316 | 01:37:52 | 'u capisti? | Entendeste? |
| I.151 | 00:49:48 | Gli facemmo quest'altro regalo? | Damo-lhes esse prazer? |

De facto, o significado do *passato remoto* siciliano é mantido na versão portuguesa, que se torna equivalente a nível formal: contudo, é possível afirmar que esta estratégia não foi escolhida com a intenção de encontrar equivalência formal entre os dois textos, mas porque no português padrão se costuma utilizar o pretérito perfeito nas narrações passadas e nas ações perfeitas (ou seja, completas e terminadas), ao contrário do italiano, que realiza a função de “ação terminada” com duas formas de tempo passado, o *passato remoto* e o *passato prossimo*. Por isso, *Mi sentisti* (I.30) e *U' capisti* (I.128 e I.316) mantêm a forma do pretérito “Percebeste” e “Entendeste”, para além da única forma traduzida com o participio passado, ou seja, o exemplo I.25, que consegue respeitar na mesma a equivalência funcional da fala. Contudo, o exemplo I.151 mostra que a tradução mais adequada é com o verbo no presente, como se trata de uma pergunta direta ao destinatário, não fazendo, por isso, sentido manter na tradução portuguesa o pretérito perfeito da versão original.

Outra característica do italiano médio que emerge da linguagem falada por Alfredo é sem dúvida a utilização da partícula *ne* e/ou a repetição do pronome pessoal (*ti, si*) com função de reforço do verbo utilizado:

| | | | |
|------|----------|----------------------------------|--------------------------|
| I.72 | 00:32:31 | Bum! Se ne andava tutto a fuoco. | Começava tudo a arder. |
| I.77 | 00:32:49 | Te ne stai sempre solo. | Estamos sempre sozinhos. |

| | | | |
|-------|----------|--|--|
| I.78 | 00:32:51 | Ti vedi cento volte la stessa pellicola, perché non hai altro da fare. | Vemos cem vezes o mesmo filme, Porque não há mais nada para fazer. |
| I.79 | 00:32:54 | E ti metti a parlare con Greta Garbo | E começamos a falar com a Greta Garbo |
| I.234 | 01:10:19 | Subito, il soldato se ne andò là e aspettò un giorno, | o soldado foi logo para lá e esperou um dia, |
| I.252 | 01:11:16 | il soldato si alzò | O soldado levantou-se |
| I.253 | 01:11:19 | Si prese la sedia E se ne andò via. | Pegou na sua cadeira E foi embora. |
| I.304 | 01:36:03 | Tornatene a Roma! | Volta para Roma! |

No que diz respeito à versão portuguesa, são várias as soluções escolhidas para compensar a função de reforço verbal: a omissão total, como no exemplo I.72, I.234 e I.304; a mudança de pessoa verbal, ou seja, o uso da primeira pessoa plural, em vez da segunda pessoa singular, escolha esta que cria maior sensação de inclusão para compensar a emotividade no uso do reforço verbal, como no exemplo I.77 e seguintes; e a passagem da ênfase ligada ao verbo para o nome, com a utilização do adjetivo “sua” em I.253. De facto, a maior parte das legendas tentam manter através de soluções adequadas a carga emocional que o reforço verbal confere ao original.

Porém, outro elemento típico da fala siciliana é sem dúvida o complemento direto preposicional; quer dizer: a preposição *a* precede o complemento direto, que é realizado na mesma forma do complemento indireto do italiano padrão (ivi).

| | | | |
|------|----------|---|---|
| I.19 | 00:14:40 | No! Sient'ammia. Ven' accà. | Não. Escuta. Chega aqui. |
| I.43 | 00:27:35 | Eh come no? Altroché se conosco a tuo padre! | É claro que o conhecia! |
| I.62 | 00:32:03 | Sentimi bene a quello che ti dico. | Agora escuta-me com atenção. |
| I.84 | 00:33:07 | E senti ammia, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce | Se Jesus Cristo Não tivesse sido crucificado, |
| I.85 | 00:33:10 | Pure il Venerdì Santo si | Até na Sexta-feira Santa |

| | | | |
|--|--|--------------|-----------------|
| | | travagliava! | trabalharíamos! |
|--|--|--------------|-----------------|

Tal como aconteceu com a neutralização da simplificação dos verbos na versão original, também aqui se notam os traços da linguagem marcada da Sicília; quer dizer: o complemento direto proposicional e o elemento paralinguístico que marca a intonação contido na exclamação *Eh, come no?* (I.43), resultam completamente apagados nas legendas portuguesas: de facto, tendo como referência as estratégias de Gottlieb, De Meo fala da tendência para a omissão e para a condensação, como as abordagens mais utilizadas para lidar com a tradução dos traços culturais no filme *Nuovo Cinema Paradiso* (De Meo, 2010: 28).

No que diz respeito ao complemento indireto, as formas átonas *-gli* e *-le* (que correspondem a “-lhe” em português) concretizam-se no italiano regional da Sicília através do pronome *ci* (Grochowska, 2012: 15):

| | | | |
|-------|----------|---|---|
| I.53 | 00:28:16 | E quando ho figli, Ce lo dico | Mas quando os tiver, é isso que lhes direi. |
| I.229 | 01:10:03 | Che ci disse al soldato: | disse ao soldado: |
| I.225 | 01:09:50 | Finalmente un giorno Riuscì a incontrarla e ci disse | Por fim, um dia, Conseguiu falar-lhe e disse-lhe |
| I.241 | 01:10:36 | Gli uccelli ci cagavano in testa E le api se lo mangiavano vivo, | Os pássaros cagavam-lhe em cima As abelhas picavam-no, |
| I.247 | 01:10:56 | E ci scendevano le lacrime Dagli occhi | Ele não conseguia conter As lágrimas |

De facto, o pronome *ci* que indica o complemento indireto é utilizado por Alfredo também dentro das palavras, ou seja, entre a raiz e o complemento direto:

| | | | |
|-------|----------|--|---|
| I.34 | 00:24:56 | L'abbiamo fatto entrare gratis. Avanti, diccillo a tua madre! | Não te deixaram entrar de graça? Vamos, conta à tua mãe. |
| I.257 | 01:11:34 | Se lo capisci, | Se conseguires entender, |

| | | | |
|--|--|----------------|----------------|
| | | dimmi'illo tu. | explica-me tu. |
|--|--|----------------|----------------|

Ainda uma vez, a neutralização do pronome *ci* e a tradução portuguesa com a forma padrão “-lhe” leva à perda da dimensão emocional da personagem, transportando o pronome *ci* um cambiante significativo de “familiaridade íntima” e de envolvimento emotivo do falante.

Mas mais: outra função do pronome *ci* é o reforço da indicação do complemento circunstancial de lugar, com a finalidade de enfatizar a importância do conceito expresso:

| | | | |
|------|----------|---|--|
| I.4 | 00:13:25 | Tu qua non ci devi venire! | Não devias vir aqui! |
| I.24 | 00:14:52 | Però: numero uno, qua non ci devi venire più. | Mas, número um, não podes voltar aqui. |

Do ponto de vista sintático, Alfredo não respeita a ordem tradicional do italiano padrão, quer dizer, sujeito-verbo-objeto (SVO), mas muitas vezes encontra-se a forma SOV na fala do projecionista (Grochowska, 2012: 17).

| | | | |
|------|----------|--------------------------------|-----------------|
| I.13 | 00:14:15 | Minchia, ma allora sordo sei? | És surdo? |
| I.15 | 00:14:20 | Ma peggio di una piattola sei! | És muito chato! |

No que diz respeito à ordem, encontra-se também uma variação da posição dos advérbios, devida provavelmente à oralidade dos diálogos, a qual não requer a estrutura sintática tradicional:

| | | | |
|-------|----------|--|--|
| I.127 | 00:41:03 | Se succede, subito devi spezzarla qua e qua. | Se isso acontecer, terás Logo que o cortar aqui e ali. |
| I.182 | 01:02:56 | Il progresso sempre tardi arriva. | O progresso chega sempre Demasiado tarde. |

Tal como foi destacado por Díaz Cintas & Remael, as legendas tendem a corrigir as variantes consideradas erros no sistema da língua de chegada: por isso, também a ordem dos sintagmas respeita a norma padrão portuguesa, sem tentar reproduzir o tom marcado da versão original (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190).

Finalmente, como já mencionado no começo da descrição da linguagem de Alfredo, o léxico utilizado pelo projecionista tem muitos exemplos de regionalismos e de expressões do dialeto siciliano. Antes de mais, é necessário destacar que a mesma forma do complemento direto proposicional, quer dizer, o pronome pessoal precedido por *a*, se pode encontrar também como forma do complemento oblíquo:

| | | | |
|-------|----------|--|---|
| I.90 | 00:33:32 | Solo un cretino como ammia Lo poteva fare. | Só mesmo um cretino Como eu, poderia fazê-lo. |
| I.92 | 00:33:38 | Allora? Vuoi fare il minchione come ammia? | E então? Queres se rum imbecil como eu? |
| I.307 | 01:36:12 | Non voglio più sentirti parlare, | Não quero mais ouvir-te falar, |
| I.308 | 01:36:15 | Voglio sentire parlare di tia. | Só quero ouvir falar de ti. |
| I.133 | 00:41:59 | Ecco qui, quest' è pe' tia. Oggi le bobine Le metti tu stesso. | Aqui está. Hoje podes ser tu A colocar as bobinas. |

Aqui, é interessante destacar que as legendas portuguesas mostram uma expansão do significado, numa tendência contrária à apresentada até agora: *Voglio sentire parlare di tia* (I.308) é traduzido como “Só quero ouvir falar de ti”, onde “Só” reforça o significado de exclusividade que não é tão forte na versão italiana da fala de Alfredo. Tendo como referência Eco, o ato tradutório encarna na negociação contínua entre duas partes: neste caso específico, a eliminação da frase *quest'è pe'tia* (I.133) na versão portuguesa é compensada pela expansão do significado em “Só quero ouvir falar de ti”.

Para além dos pronomes pessoais na função de complemento direto proposicional e de complemento oblíquo, Alfredo utiliza os pronomes pessoais típicos da fala siciliana com função de sujeito e de complemento direto, comose pode ver nos exemplos seguintes:

| | | | |
|-------|----------|--|--|
| I.171 | 01:00:40 | Vedo tutto chiddu che non vedevo prima. | Vejo tudo o que não via antes. |
| I.194 | 01:06:50 | Chidde con l'occhi azzurri Sono le più difficili. | As raparigas de olhos azuis São as mais difíceis. |
| I.281 | 01:34:50 | Chista è terra maligna. | Esta terra é nefasta. |
| I.299 | 01:35:48 | Chisto lo dico io. | Isso, sou eu que digo. |

Apesar de não existir um pronome português que possa reproduzir a eficácia comunicativa de *chiddu*, *chidde*, *chista* e *chisto*, a inversão da ordem sintática em I.299, quer dizer, “Isso, sou eu que digo”, confere à legendagem portuguesa um tom mais coloquial, que consegue afastar-se da norma escrita tomada como referência ao longo da legendagem toda.

Entretanto, o léxico tipicamente siciliano molda-se também através do uso corrente de palavrões: neste ponto, a linguagem marcada de Alfredo representa um exemplo.

| | | | |
|------|----------|--|--|
| I.8 | 00:13:42 | Minchia, che lingua lunga che hai! | Que língua tão comprida tens! |
| I.13 | 00:14:15 | Minchia, ma allora sordo sei? | És surdo? |
| I.14 | 00:14:16 | Questo lo devo mettere di nuovo Dentro quando smontiamo la pellicola, santo diavolone! | Tenho de repor isto Quando o filme for devolvido! |
| I.21 | 00:14:44 | Prima che ti do un calcio in culo, noi due facciamo un patto. | Antes que te dê um pontapé no rabo, vamos fazer um acordo. |
| I.54 | 00:28:19 | Ah, se te pozzino.. | - |
| I.81 | 00:32:58 | Lavori come uno sciecco. | Trabalhamos como burros. |
| I.87 | 00:33:22 | Perchè sono uno scimunito. | Porque sou um pateta. |
| I.90 | 00:33:32 | Solo un cretino como ammia | Só mesmo um cretino |

| | | | |
|-------|----------|---|---|
| | | Lo poteva fare. | Como eu, poderia fazê-lo. |
| I.92 | 00:33:38 | Allora? Vuoi fare il minchione come ammia? | E então? Queres se rum imbecil como eu? |
| I.112 | 00:34:49 | Ma come ha fatto 'sto figlio de bottana? A forza di guardare, ha imparato! Cose dell'altro mondo! | Como é que ele conseguiu? De tanto olhar, aprendeu! Como é possível? |
| I.116 | 00:35:04 | Mai più! Disgraziato! | Nunca mais! Safado! |
| I.119 | 00:39:10 | Disgraziato! Gran figlio di puttana! | Desgraçado! Filho da mãe! |
| I.214 | 01:09:18 | Oh Santo Dio schecciune. | |
| I.233 | 01:10:17 | Menchia! | |

Apesar da língua portuguesa apresentar uma tendência bem conservadora, como demonstram as omissões documentadas por De Meo (2010: 28), o tratamento dos palavrões sicilianos nas legendas portuguesas age numa tendência contrária: de facto, *minchia* (I.8 e I.13), *figlio di puttana* (I.119), *scimunito* (I.87), e mais em geral, a linguagem marcada vulgar é utilizada correntemente na fala siciliana, e é verosimilmente aceite no contexto rural de Giancaldo descrito no filme. E mais: o amplo uso de palavrões por Alfredo indicam a espontaneidade da personagem e a relação paternal forte que tem com o protagonista Totó: de facto, ao falar com o Padre Adelfio, Alfredo tem mais cuidado com a língua do que normalmente tem com Totó (veja-se de I.258 até I.260). Por isso, para além de algumas omissões de tradução da fala completa, quer dizer, *Ah, se te pozzino...* (I.54), *O Santo Dio schecciune* (I.214) e *Menchia* (I.233), e o uso da eliminação com *Minchia* (I.8 e I.13), *santo diavolone* (I.14) e *gran figlio de bottana* (I.112), as legendas tentam oferecer soluções tradutórias para transmitir o significado fundamental dos palavrões. De facto, utiliza-se a condensação no exemplo I.8, onde, apesar de não reproduzir o palavrão, o adjetivo “tão” reforça a conotação de surpresa que *Minchia* trazia; porém, a condensação é utilizada também na exclamação *Cose dell'altro mondo!* (I.112), traduzida com a pergunta “Como é possível?”, a qual consegue manter o significado denotativo da frase. De facto, em todos

os outros casos, conseguiu-se encontrar uma tradução equivalente quer a nível formal, quer a nível funcional, dos palavrões. Desta maneira, consegue-se perceber o tipo de personalidade que caracteriza Alfredo, um pouco rabugento e mal-humorado, mas também espontâneo e genuíno.

Mais ainda: o léxico dialetal deteta-se no uso dos imperativos — que, na tradução portuguesa, respeitam a norma padrão, perdendo, assim, a carga emotiva da versão original:

| | | | |
|-------|----------|--|--------------------------------|
| I.19 | 00:14:40 | No! Sient'ammia. Ven' accà. | Não. Escuta. Chega aqui. |
| I.27 | 00:14:58 | E ora, vattinn'. | E agora põe-te a andar. |
| I.32 | 00:24:47 | Signora Maria! Ma che fa? Non lo stia a pestá, amuninn'. | Senhora Maria, então? Deixe-o. |
| I.60 | 00:31:55 | Ven accà. | Chega aqui. |
| I.61 | 00:31:58 | Avanti, ven accà. Da bravo, assettate. | Vem, senta-te aqui. |
| I.213 | 01:09:17 | Assettamo nu' poco. | Sentemo-nos. |
| I.280 | 01:34:48 | Vattinn'. | Vai-te embora. |

Note-se, porém, que Alfredo utiliza o dialeto para reforçar o significado de conceitos já mencionados em italiano, e, de uma forma mais geral, para intensificar a carga emocional do discurso, como nos exemplos que a seguir apontamos:

| | | | |
|-------|----------|--|---|
| I.108 | 00:34:39 | Che guardi? Che stai a taliari? | Para onde estás a olhar? O que estás a tramar? |
| I.85 | 00:33:10 | Pure il Venerdì Santo si travagliava! | Até na Sexta-feira Santa trabalharíamos! |
| I.115 | 00:35:02 | Manco o chierichetto te fazzo fare chiù! | Até o menino de coro acabou! |
| I.319 | 01:38:16 | Quann' eri picciriddu. | Quando eras pequeno. |

A este respeito, é interessante focar a atenção na tradução de *taliari* (I.108), que significa “olhar” no dialeto siciliano: de facto, escolheu-se “tramar” no lugar de “olhar” para evitar a repetição da mesma palavra para exprimir conceito. De facto, na versão original, o uso do italiano médio e do dialeto não criam a aparência da repetição, como poderia acontecer na versão portuguesa, que utiliza “tramar” em maneira eficaz: na verdade, naquela hora, Totó está ligando o projetor da sala contra a vontade de Alfredo, ou seja, está mesmo a “tramar” algo de proibido. E mais: a condensação é utilizada também no exemplo I.115, que passa de *Manco o chierichetto te fazzo fare chiù* para a versão impessoal “Até o menino de coro acabou”. Aliás, *travagliava* (I.85) e *picciriddu* (I.319) são traduzidos com os significados tradicionais de “trabalhar” e “pequeno”, perdendo assim a carga emotiva das falas.

Finalmente, os pontos fonéticos que caracterizam os regionalismos sicilianos e o dialeto. Note-se que esta dissertação não se propõe analisar os problemas fonéticos inerentes à linguagem das personagens de *Nuovo Cinema Paradiso*; parece, contudo, necessário tentar (ainda que de forma sintética) descrever a pronúncia dos elementos típicos da linguagem, com a finalidade de traçar o perfil das personagens de forma mais abrangente. Assim, no que diz respeito à fala de Alfredo, é importante destacar que a pronúncia da palavra *più* seria /'pju/ no italiano padrão, mas torna-se *chiù*, ou seja, /'kju/⁴⁸, no italiano regional da Sicília e, mais em geral, em muitos dialetos da Itália do Sul (veja-se I.206). Porém, Grochowska salienta a assimilação progressiva da ligação entre as consoantes: por exemplo, *quando* (/kwando/ no italiano padrão) é pronunciado *quanno* (/kwan:o/) no italiano regional siciliano (veja-se I.282), e *mi raccomando* (/mi rakko'ma:ndo/ no italiano padrão) torna-se *mi raccomandanno* (/mi rakkom'a:nno/) no italiano regional (veja-se I.52). E mais: o grupo formado pela consoante oclusiva alveolar [t] e pela vibrante alveolar [r] torna-se cacuminal ou retroflexa. Por exemplo, considere-se I.112, onde *altro* /'aλtro/ no italiano padrão torna-se /'aλtʃo/ na variante do regionalismo siciliano (Grochowska, 2012: 10; Maturi, 2006: 102). Finalmente, vale a pena mencionar a pronúncia de Alfredo relativamente aos nomes dos atores de Hollywood, atores esse que ele vê todos os dias nas películas que

⁴⁸ Efetivamente, a transformação pode ser explicada em termos fonológicos com referência ao alfabeto fonético internacional, quer dizer: a oclusiva bilabial surda /p/ torna-se oclusiva velar surda /k/ (Maturi, 2006: 101).

projeta: de facto, o projecionista utiliza a pronúncia literal italiana para os nomes americanos. Assim, Clarke Gable torna-se literalmente /'klarke 'gable/ (I.46), Tyrone Power /ti'rone 'pəwer/(I.80) e Spencer Tracy /'spintʃe 'tratʃi/ (I.140)⁴⁹.

III.C.2 Totó/Salvatore

Totó é o protagonista do filme: o enredo acompanha o seu desenvolvimento desde menino até à idade adulta, quer nas etapas fundamentais da vida, quer na construção de relações importantes com as outras personagens do filme. De facto, o pequeno Salvatore di Vita, chamado Totó pelos habitantes da aldeia de Giancaldo, mora com a mãe e a irmã mais nova, esperando o regresso do pai da expedição na Rússia. Entretanto, como já foi dito, Totó passa os seus dias na “cabina mágica” do Cinema Paraíso, a sala onde Alfredo projeta os filmes: o protagonista está fascinado pelo trabalho do seu amigo — que muitas vezes tem que repreender o pequeno protagonista, que parece não ouvir as suas recomendações sobre a periculosidade da película. De facto, contra a vontade da mãe, do próprio Alfredo e do Padre Adelfio, Totó consegue sempre voltar à sala de projecção do Cinema Paraíso, cheio de entusiasmo e curiosidade, recolhendo pedaços de película dos filmes para a sua coleção. Um dia, infelizmente, acontece o pior: a película da máquina queima as bobinas e, num instante, o Cinema Paraíso todo incendia-se. O pequeno protagonista, por sorte, consegue salvar a vida a Alfredo, que, no entanto, perde a vista por causa das chamas. Depois da reconstrução do cinema, é o mesmo Totó quem é designado como novo projecionista, sob a orientação do amigo Alfredo, que se torna conselheiro no que diz respeito ao trabalho e às etapas da vida do Salvatore. Passam os anos, e Totó, já adolescente, apaixona-se por Elena; contudo, os pais dela não gostam da relação e mudam-se para outra cidade. Entretanto, Salvatore cumpre o serviço militar em Roma; ao regressar a Giancaldo, confronta-se com Alfredo, que lhe parece mais triste, cansado e resignado. De facto, o velho projecionista do Cinema Paraíso convence Salvatore a mudar definitivamente para Roma e a esquecer da vida em Giancaldo. Totó acaba por seguir os conselhos do amigo: tornar-se-á um diretor cinematográfico famoso e voltará à terra natal trinta anos depois, para participar ao funeral do seu amigo Alfredo.

⁴⁹ Sobre os sistemas das vogais no italiano regional siciliano, veja-se o trabalho de Maturi (Maturi, 2006: 99).

Ora, no que concerne à personalidade do protagonista, a personagem Totó desenvolve-se em maneira complexa: de facto, o filme todo baseia-se no *flashback* do protagonista, que lembra a sua infância e a sua adolescência em Giancaldo. O espectador pode perceber a mudança que ocorre no protagonista, apresentando-se primeiro como uma criança curiosa, inteligente e engenhosa, e tornando-se depois num homem reservado, taciturno e nostálgico: na verdade, a linguagem utilizada por Totó (o aspirante projecionista) e por Salvatore (o cineasta renomado) diferenciam-se muito, contribuindo para delinear o perfil polifónico da personalidade complexa da personagem principal. De facto, é possível afirmar que a linguagem utilizada pelo protagonista desenvolve-se progressivamente conforme o crescimento de Totó. Ainda uma vez, para analisar a fisionomia linguística da personagem de Salvatore, é necessário tomar como referência o trabalho de Anna Grochowska, juntamente com a pesquisa de Mariagrazia de Meo, no que à análise da linguagem marcada no filme *Nuovo Cinema Paradiso* diz respeito. De facto, a linguagem falada pelo pequeno Totó tem características formais muito parecidas com a fala de Alfredo, analisada na secção precedente. Por isso, se deteta a simplificação dos verbos, ou seja, a utilização dos verbos afasta-se da norma padrão do italiano no que diz respeito à *consecutio temporum*, como acontecia na linguagem de Alfredo:

| | | | |
|------|----------|--|--|
| I.56 | 00:31:43 | A me mi pareva uno scherzo Che le pellicole prendono fuoco. | Não sabia que Os filmes se incendiavam. |
|------|----------|--|--|

De facto, nas legendas portuguesas, mantém-se a proporção verbal do pretérito imperfeito, à diferença da versão original, que apresenta uma discordância entre o uso do *imperfetto* e do *presente*. A tendência para a correção das variantes coloquiais e dialetais é comprovada pelos estudos de Díaz Cintas & Remael, e, como acontece nas falas de Alfredo, as legendas portuguesas seguem a orientação da norma padrão na tradução da linguagem marcada (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190). Neste caso, a simplificação dos verbos indica quer a falta de escolarização da personagem, quer a tenra idade do protagonista: na verdade, a linguagem utilizada pelo pequeno Totó tem traços típicos da fala das crianças, assim como elementos do regionalismo siciliano.

| | | | |
|--------|----------|----------------------------|-------------------------------|
| II.A.1 | 00:09:20 | ‘A Don Adelfio, a casa mia | Em minha casa nem ao meio-dia |
|--------|----------|----------------------------|-------------------------------|

| | | | |
|---------|----------|--|--|
| | | Manco a mezzogiorno se mangia | Se come, padre. |
| II.A.2 | 00:09:24 | Lo dice anche il veterinario, per questo ho sempre sonno! | Até o veterinário diz que è por Isso que estou sempre com sono! |
| II.A.4 | 00:09:40 | Ci voglio venire! | Mas eu quero ir! |
| II.A.5 | 00:09:41 | Io ci voglio venire! Si! | - |
| II.A.25 | 00:16:17 | Se la guerra é finita, Perchè papà non torna mai? | Se a guerra acabou Porque é que o Pai não volta? |
| II.A.66 | 00:41:22 | Ha un bellissimo sapore. | Sabe muito bem. |
| II.A.59 | 00:33:13 | E allora perché non cambi mestiere? | Então, porque è que não Mudas de profissão? |
| II.A.61 | 00:34:01 | Ma non ti piace proprio niente di quello che fai? | Não gostas nada do que fazes? |
| II.A.73 | 00:47:57 | Magari! Ma come? Si può fare? | Gostaria muito! Mas como? É possível? |

De facto, no exemplo II.A.2, a versão original apresenta uma discordância semântica com o contexto que é típica da fala de criança, e é mantida nas legendas portuguesas. O conhecimento extralinguístico do espectador contribui para entender a discrepância, que provoca ironia: é o médico quem visita os seres humanos, enquanto o veterinário visita os animais. Porém, os exemplos II.A.4 e II.A.5 mostram outra característica do comportamento de criança, detetada na insistência das birras de Totó. Por outro lado, é interessante a tradução de *Ha un bellissimo sapore!* (II.A.66), que se torna em português “Sabe muito bem!”: de facto, o adjetivo *bellissimo* não se usa para descrever um sabor, utilizando-se, antes, normalmente, *buonissimo*. Nas legendas portuguesas, respeita-se novamente a norma padrão da língua, mas perde-se o tom da fala de criança que tinha a palavra “errada”. E mais: a fala de criança revela-se também no uso do advérbio *mai* na pergunta de Totó à sua mãe (II.A.25), que não é traduzida nas legendas portuguesas. De facto, a palavra em si não é típica das crianças, mas revela-se tal no contexto na qual é utilizada: quer dizer, a pergunta faria sentido sem o reforço final *mai*, mas pode ser atribuído à fala de criança, porque determina a falta de referências

temporais concretas típica das crianças⁵⁰. E mais: *papá* é traduzido com a letra maiúscula “Pai”, o que diferencia a versão italiana da tradução portuguesa. De facto, a palavra *papá* denota mais afeição na relação familiar, enquanto que a letra maiúscula em “Pai” determina uma espécie de distância (neste caso, tanto relacional, como espacial, entre os membros da família) e salienta também a tradição do respeito extremo para com a autoridade parental, bem típico do contexto sócio cultural da Sicília. No que a isto concerne, veja-se também o exemplo II.C.27, no qual o Salvatore adulto se refere à mãe com a letra maiúscula na tradução portuguesa. Finalmente, a atitude de Totó com as perguntas contínuas confirma a descrição da personagem realizada no começo da presente secção, ou seja, o perfil de um menino curioso, empreendedor e inteligente.

Como foi destacado na apresentação do protagonista, a personagem de Totó desenvolve-se ao longo do filme todo, valendo, por isso, vale a pena confrontar o tipo de fala que mostra nas diferentes etapas da sua vida. Retomando o tema da simplificação dos verbos, consideramos interessante tomar em conta a evolução da linguagem do Salvatore na adolescência e na idade adulta, para salientar as diferenças com a fala utilizada quando era criança.

| | | | |
|---------|----------|---------------------------------|---------------------------------|
| II.B.80 | 01:29:09 | In un film, saresti già finita. | Num filme, já terias terminado. |
|---------|----------|---------------------------------|---------------------------------|

O jovem utiliza o *condizionale presente* conforme a norma padrão italiana, enquanto que o uso do *indicativo imperfetto* denota a variante do italiano médio. No que à versão portuguesa diz respeito, a tradução fornece o verbo equivalente ao utilizado pela versão original.

| | | | |
|--------|----------|--|--|
| II.C.3 | 00:06:32 | Non ho potuto avvisarti Che non sarei arrivato. | Não pude prevenir-te Que ia chegar tarde. |
|--------|----------|--|--|

| | | | |
|--------|----------|---------------------------------------|-------------------------------|
| II.C.7 | 00:07:03 | Ha chiamato per dirti solo questo? | Telefonou só para dizer isso? |
|--------|----------|---------------------------------------|-------------------------------|

| | | | |
|---------|----------|---|------------------------------------|
| II.C.11 | 01:40:29 | No mamma, cosa vuoi che sia un'ora di aereo! | Não. Uma hora de avião não é nada! |
|---------|----------|---|------------------------------------|

| | | | |
|---------|----------|------------|--------------------|
| II.C.18 | 01:50:51 | Pensavo... | Estava a pensar... |
|---------|----------|------------|--------------------|

⁵⁰ No que diz respeito a teoria do contexto, veja-se o trabalho de M.A.K. Halliday (Halliday, 1992).

| | | | |
|---------|----------|--|------------------------------------|
| II.C.19 | 01:50:53 | ...che ho sempre avuto paura di tornare. | ...que sempre tive medo de voltar. |
|---------|----------|--|------------------------------------|

De facto, o uso dos verbos por Salvatore adulto respeita as normas do italiano padrão: no exemplo II.C.3, é utilizado o *condizionale presente*, em vez do *indicativo imperfetto* do italiano médio; em II.C.7, Salvatore usa o *passato prossimo*, apesar da tendência siciliana para a utilização do *passato remoto* (ou seja, o “pretérito perfeito” português). E mais: a locução *cosa vuoi che* (II.C.11) é seguida pelo conjuntivo, e não pelo indicativo, como ocorria na linguagem de Alfredo; e o verbo de opinião *pensavo* (II.C.18) respeita a *consecutio temporum* do italiano padrão com o verbo no *passato prossimo* na oração subordinada. Na versão portuguesa, a tendência para a correção desempenha aqui um papel importante: o próprio protagonista corrigiu a sua fala e o seu sotaque — adequando-se, desta maneira, a tradução portuguesa ao contexto e obedecendo, assim, ao significado original.

No que respeita à tematização, também na linguagem de Totó se observa a mudança da “informação conhecida” típica do italiano médio:

| | | | |
|---------|----------|---|--------------------------------|
| II.A.53 | 00:31:37 | Ce l’ho detto a mia madre | Disse à minha mãe |
| II.A.54 | 00:31:38 | Che non me le avevi date tu le pellicole. | Qu tu não me deste a película. |

| | | | |
|---------|----------|---------------------------------------|-------------------------------|
| II.A.40 | 00:27:33 | Alfredo, tu lo conoscevi a mio padre? | Alfredo, conhecias o meu pai? |
|---------|----------|---------------------------------------|-------------------------------|

| | | | |
|---------|----------|--|---------------------------------|
| II.B.44 | 01:08:45 | Ci deve essere una maniera per farglielo capire. | Devo fazer com que ela entenda. |
|---------|----------|--|---------------------------------|

Aqui, a fala do protagonista apresenta dois níveis de tematização: nos exemplos II.A.53 e II.A.54, o primeiro nível abrange a frase inteira, quer dizer, *ce* antecipa a oração subordinada (*che non me le avevi date tu le pellicole*), enquanto que o segundo nível diz respeito à tematização do complemento direto através do pronome *le*, que se refere à *pellicole*. Na tradução portuguesa dos exemplos II.A.53 e II.A.54, a tematização é omitida completamente, tal como ocorreu na tematização de Alfredo: por isso, nas legendas portuguesas, perdem-se os traços emocionais da personalidade do menino, que

eram realçados na tematização. E o exemplo II.A.40 é interessante do ponto de vista da tematização da versão original, ou seja, a presença do pronome átono *Ci* no começo da frase, enquanto que a sua posição tradicional seria depois do verbo *essere*; porém, o exemplo é interessante também no que à tradução portuguesa diz respeito, recorrendo esta à estratégia da condensação para eliminar o traço impessoal da frase original. Desta maneira, a personalidade do Salvatore parece mais determinada e a sua atitude mais ativa para conquistar o coração da Elena.

Porém, o trabalho de Grochowska deteta a redundância do pronome pessoal (*me, mi*), que contribui para reforçar a eficácia expressiva da oração, como no exemplo:

| | | | |
|---------|----------|--|--|
| II.A.56 | 00:31:43 | A me mi pareva uno scherzo Che le pellicole prendono fuoco. | Não sabia que Os filmes se incendiavam. |
|---------|----------|--|--|

No italiano padrão, a utilização redundante do pronome pessoal é considerada erro gramatical, mas encontra-se normalmente na variante coloquial. Mais uma vez, as legendas portuguesas cancelam os traços da linguagem marcada, tal como foi comprovado por Díaz Cintas & Remael (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190).

Porém, Totó utiliza os pronomes pessoais também com função de reforço do discurso, tal como no italiano médio utilizado por Alfredo:

| | | | |
|--------|----------|-------------------------------|------------------------------|
| II.A.7 | 00:14:03 | Me lo posso prendere? | Posso ficar com este pedaço? |
| II.A.8 | 00:14:06 | Allora, me lo posso prendere? | Posso? |
| II.A.9 | 00:14:10 | Me lo posso prendere?! | Sim ou não? |

| | | | |
|---------|----------|--|-------------------------------|
| II.A.11 | 00:14:38 | Allora queste me le posso prendere! | Então, posso ficar com estes! |
|---------|----------|--|-------------------------------|

| | | | |
|---------|----------|---|---|
| II.A.15 | 00:15:14 | Se i pezzi sono miei, perché te li devi tenere tu? | Se os pedaços são meus Porque é que tu é que os guardas? |
|---------|----------|---|---|

| | | | |
|---------|----------|---|-------------------------------|
| II.A.58 | 00:32:35 | E allora perché non me lo insegni pure a me? | Então, porque não me ensinas? |
|---------|----------|---|-------------------------------|

De facto, na tradução portuguesa, a estratégia de condensação reformula a insistência de Totó nas perguntas e a repetição do pronome (“Posso?” em I.A.8 e “Sim ou não?” em I.A.9), enquanto que é utilizada a omissão completa da redundância dos pronomes de

reforço nos exemplos II.A.11 e II.A.58. Contudo, a tradução de *perché te li devi tenere tu?* (II.A.15) enfatiza o reforço através da partícula “é que” depois de “porque”, mantendo o foco da atenção na segunda parte da oração, tal como no original.

Porém, encontra-se na linguagem utilizada por Totó o uso do complemento direto proposicional, que já foi mencionado na descrição da fala de Alfredo: o complemento direto é precedido pela preposição *a* e representa um traço típico do regionalismo siciliano.

| | | | |
|---------|----------|---------------------------------------|-------------------------------|
| II.A.40 | 00:27:33 | Alfredo, tu lo conoscevi a mio padre? | Alfredo, conhecias o meu pai? |
|---------|----------|---------------------------------------|-------------------------------|

De facto, tal como aconteceu no caso de Alfredo, a linguagem marcada é completamente apagada na tradução portuguesa, neutralizando a carga enfática e o envolvimento da fala de Totó conforme a tendência proposta por Díaz Cintas & Remael (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190).

No que diz respeito ao uso do *passato remoto* em função narrativa, que é uma característica típica do italiano médio, é interessante analisar as falas de Totó, enquanto adolescente e enquanto adulto:

| | | | |
|----------|----------|---|--|
| II.B.96 | 01:34:10 | Alla festa di Natale, un tenete Pizzica il culo a una ragazza. | No dia de Natal, um tenente Beliscou a nádega de uma rapariga. |
| II.B.97 | 01:34:14 | Quella si gira: | Ela virou-se |
| II.B.98 | 01:34:15 | É la figlia del Colonnello Comandante. | E era a filha do coronel. |
| II.B.99 | 01:34:17 | E il tenente, terrorizzato, fa: | o tenente, aterrorizado, disse: |
| II.B.100 | 01:34:20 | “Signorina, se avete il cuore duro Come ciò che ho toccato adesso,” | “se tiver o coração tão duro Como aquilo que toquei agora,” |
| II.B.101 | 01:34:23 | “sono un uomo finito.” | “sou um homem perdido.” |

| | | | |
|---------|----------|---------------------------------------|----------------------------------|
| II.C.29 | 01:51:28 | Sono scappato come un bandito, | Fugi como um bandido. |
| II.C.30 | 01:51:30 | E non ti ho mai dato una spiegazione. | Sem nunca te dar uma explicação. |

Aqui, as características da narração de Totó (de II.B.96 até II.B.101) afastam-se dos elementos encontrados na fala de Alfredo: por exemplo, o Salvatore adolescente conta a história com os verbos no *presente storico*; quer dizer: recorre ao *presente indicativo*, em vez do *passato prossimo* ou do *passato remoto* no contexto narrativo. Na versão portuguesa, mantém-se o pretérito perfeito conforme a norma padrão da língua, não fazendo sentido utilizar o presente para emular o texto original. Também na fala do Salvatore adulto, nos exemplos II.C.29 e II.C.30, o *passato remoto* a nível conversacional (característica típica da linguagem de Alfredo) é substituído pelo *passato prossimo*, conforme a norma padrão italiana: na versão portuguesa, utiliza-se sempre o pretérito perfeito, já que se trata da descrição de uma ação completa no passado.

No que diz respeito ao léxico de Salvatore, encontra-se o uso de palavrões apenas nas falas do Totó pequeno e do Salvatore adolescente. De facto, no contexto da pequena aldeia siciliana de Giancaldo, é comum ouvir palavrões, sendo verosímil ouvir também meninos praguejar.

| | | | |
|---------|----------|---|--|
| II.A.63 | 00:35:08 | Vaffanculo! | Vai à merda! |
| II.A.74 | 00:49:01 | Miii... | - |
| II.B.40 | 01:08:25 | Che stronzo! | Que idiota! |
| II.B.41 | 01:08:27 | Che stronzo! | Mas que idiota! |
| II.B.42 | 01:08:29 | “Una bella giornata, vero?”, porcabbottana! | “Belo dia, não achas?” Cabotino! |
| II.B.90 | 01:31:39 | Nessuno sa dove sono andati a finire Lei e la sua famiglia? Vaffanculo! | Ninguém sabe para onde foram, Ela e a família? Vá-se lixar! |
| II.B.91 | 01:31:43 | Non mi vuoi aiutare! Ma che cazzo dici? Stronzo! | Não me quer ajudar! Estupor! |

Para além da alusão ao palavrão *minchia* (II.A.74) — que, apesar de ser muito comum na fala siciliana, não foi traduzido nas legendas portuguesas —, a tradução fornece soluções eficazes para todos os palavrões. De facto, deteta-se o uso de “Mas” na versão portuguesa para marcar a repetição de *Che stronzo!* (II.B.41) e enfatizar ainda mais a irritação do protagonista. Porém, torna-se interessante a tradução de *porcabbottana*

(II.B.42): na verdade, a versão portuguesa traduz o palavrão com “Cabotino!”, adjetivo depreciativo que indica um ator ou comediante sem qualidade nenhuma. De facto, a tradução criativa através da estratégia da transcrição do modelo de Gottlieb (Perego, 2005: 107) consegue manter a equivalência consonântica e adapta a veemência da expressão italiana ao contexto situacional: depois da má figura que Salvatore fez com Elena, a situação torna-se quase cómica pela escolha da palavra “Cabotino!”, reduzindo a tensão do protagonista.

Finalmente, para concluir a análise linguística da fala do Salvatore, vale a pena mencionar a peculiaridade a nível fonético da linguagem utilizada pelo protagonista. Por exemplo, é muito frequente a palatalização da consonante alveolar surda [s] em frente da labiodental surda [f] (Maturi, 2006: 102-103): portanto, a palavra *sfuocato*, pronunciada em italiano padrão /sfuo'ka:to/, torna-se /ʃfu'o'ka:to/ (veja-se II.B.17), e *squartano*, que seria /'skwa:rtano/ na pronúncia padrão, torna-se /'ʃkwa:rtano/ (veja-se II.B.12). Apesar do sotaque tipicamente siciliano, a linguagem do protagonista começa a diferenciar-se da fala de Alfredo na altura da adolescência: de facto, Salvatore consegue pronunciar os nomes dos atores de Hollywood de maneira correta, sem “italianizar” a pronúncia tal como fazia o amigo Alfredo. Este detalhe denota uma variação diastrática entre a linguagem dos dois personagens; o mesmo é dizer, por outras palavras, que os dois tipos de falas denotam uma diferença a nível sociocultural, tendo Salvatore cumprido o serviço militar em Roma, o que diferencia muito o protagonista em comparação com os habitantes da pequena aldeia de Giancaldo.

III.C.3 As personagens menores

Nas secções precedentes foi abordada a análise das duas personagens principais de *Nuovo Cinema Paradiso*, ou seja, Alfredo e Totó/Salvatore, cujos traços da linguagem marcada nos diálogos originais traduzidos para legendas portuguesas constituíram o instrumento para refletirmos sobre o desenvolvimento da personalidade das personagens na versão original e na tradução. E embora as duas personagens analisadas apresentem já muitos dos aspetos principais da linguagem marcada⁵¹,

⁵¹ Retomando a definição de Díaz Cintas & Remael, a linguagem marcada consiste no conjunto de características que afastam a linguagem da norma padrão da língua, tal como expressões dialetais, as palavras tabus, os palavrões, os termos ligados a uma cultura específica, entre outros (Díaz Cintas & Remael, 2007: 187).

também vale a pena examinar a personalidade das personagens menores da película, como desempenham um papel relevante no enredo e como podem oferecer outras pistas de reflexão sobre a maneira em que a linguagem consegue delinear o perfil das personagens. Por isso, procuraremos agora, na presente secção, abordar brevemente: por um lado, a análise dos diálogos da personagem Dona Maria, a mãe do protagonista; por outro, os aspetos fonéticos da fala do Padre Adelfio, o pároco da aldeia de Giancaldo.

O que dizer de Dona Maria? Antes de mais, que ela é a primeira personagem que aparece no começo do filme e que contribui para o desfecho dos factos no final da película. Na verdade, ao longo do enredo, a mãe do protagonista atua em função da figura de Totó e concorre para que se delineie o conjunto de características do menino, tal como a tendência deste para desobedecer e passar o tempo no cinema com o amigo Alfredo. De facto, a personalidade de Dona Maria oscila entre o sentimento de compreensão para com o filho e a cólera por causa da desobediência deste: de facto, a linguagem utilizada muda conforme o estado emocional da personagem. Mais uma vez, torna-se necessário tomar como referência os trabalhos de Anna Grochowska e de Mariagrazia De Meo para analisar a fisionomia linguística dos diálogos italianos e a sua tradução em legendas portuguesas. De facto, no que concerne aos verbos, Dona Maria tende a seguir a norma padrão italiana, para além de um caso específico no qual se identifica uma simplificação:

| | | | |
|--------|----------|--|---|
| III.74 | 01:51:36 | Ho sempre pensato che era giusto Quello che facevi e basta, | Sempre achei que fazias O que era mais certo e isso chega, |
|--------|----------|--|---|

Na verdade, a norma padrão do italiano prevê o uso do conjuntivo imperfeito na oração subordinada; portanto, *che era giusto*, que é conjugado no indicativo imperfeito, deveria ser *che fosse giusto*. Neste ponto, vale a pena retomar a reflexão mencionada no trabalho de Grochowska: na opinião de Sabatini, o uso do imperfeito do indicativo no lugar do conjuntivo é uma característica típica do italiano médio; já Mazzoleni destaca que pode ser aceite também como forma *sub-standard* do italiano padrão (Grochowska, 2012: 7). Na tradução portuguesa, as legendas conjugam o verbo da subordinada conforme a *consecutio temporum* da norma padrão, que prevê o uso do tempo indicativo depois de um verbo de opinião em forma positiva (“achei que”).

Aliás, também a linguagem utilizada pela mãe do Salvatore apresenta exemplos da tematização típica do italiano médio:

| | | | |
|--------|----------|---|--|
| III.56 | 00:29:39 | Fare ritornare tuo padre a casa Così te l'aggiusta lui la schiena. | Que permita que Volte para te desancar. |
| III.58 | 00:29:51 | Te lo faccio vedere io che torna... | Vais ver se ele não volta... |

Aqui, Dona Maria encontra-se zangada com Totó; portanto, a sua fala tende a caracterizar-se mais pela variante média do italiano, como será destacado nos próximos exemplos. De facto, o pronome *l'(a)*⁵² precede o substantivo *schiena* (III.56): na versão portuguesa; não apenas é omitida a tematização, como também a expressão idiomática *aggiustare la schiena* é condensada no verbo “desancar”. De facto, na versão traduzida, o significado denotativo é mantido, mas não é expresso o traço conotativo da expressão idiomática. No exemplo III.58, o pronome *lo* antecipa o sintagma verbal *che torna*, que é objeto direto do verbo principal: e também neste caso a versão portuguesa omite a tematização; mais: muda o sujeito da ação, que se torna Totó, exprimindo a mesma um sentimento de ameaça.

Porém, a cólera de Dona Maria revela-se através da utilização do pronome *ci* e da redundância do pronome pessoal *ti* com uso de reforço, como ocorre nos casos de Alfredo e de Totó:

| | | | |
|--------|----------|---|---|
| III.24 | 00:24:37 | Che cosa ci hai fatto coi soldi? Ti sei pagato il cinematografo? | O que fizeste ao dinheiro? Compraste um bilhete de cinema? |
|--------|----------|---|---|

Mais uma vez, a versão portuguesa não encontra nenhuma estratégia para além da omissão para reproduzir o reforço realizado pelos pronomes nos diálogos originais, enfraquecendo, assim, a carga emocional da personagem da mãe.

Mais ainda: o pronome *ci* é utilizado por Dona Maria também como indicação do complemento indireto:

| | | | |
|--------|----------|------------------------------------|-------------------------------|
| III.14 | 00:05:06 | Se poi scopre che non ce l'abbiamo | Se souber que não o avisámos, |
|--------|----------|------------------------------------|-------------------------------|

⁵² A forma com o apóstrofo indica a síncope da vocal *a* em frente da palavra que começa com a mesma.

| | | | |
|--|--|--------------------------|--------------------|
| | | detto, ci dispiacerà. | ficará aborrecido. |
|--|--|--------------------------|--------------------|

| | | | |
|--------|----------|--|---------------------------------------|
| III.51 | 00:29:15 | E tutte quelle pellicole chi ce le ha date? | Quem lhe deu toda aquela película? |
|--------|----------|--|---------------------------------------|

Aqui, o pronome *ci* refere-se a Totó em ambos os casos: na versão portuguesa, o exemplo III.14 reproduz o complemento indireto italiano através do complemento direto, como o verbo “avisar” é normalmente seguido pelo objeto direto. No exemplo III.51, *ci* corresponde ao pronome átono “-lhe”, que não foi escolhido para reproduzir a equivalência formal entre os dois textos, mas para seguir a norma padrão portuguesa.

No que concerne à ordem sintática, a fala de Dona Maria revela algumas diferenças em comparação com a ordem tradicional da norma padrão italiana (SVO):

| | | | |
|--------|----------|---|--------------------------------------|
| III.27 | 00:24:52 | Ma quale picciriddu e picciriddu! Questo peggio del terremoto è! | Que menino? Este desenvergonhado? |
|--------|----------|---|--------------------------------------|

| | | | |
|--------|----------|---|--|
| III.39 | 00:28:35 | Tua sorella bruciata moriva Se non c'ero io! | A tua irmã podia ter morrido queimada Por tua causa! |
|--------|----------|---|--|

| | | | |
|--------|----------|--------------------------------|---------------|
| III.45 | 00:28:55 | Ti ammazzo io col piacere mio! | Vou-te matar! |
|--------|----------|--------------------------------|---------------|

| | | | |
|--------|----------|---------------|-----------|
| III.61 | 01:39:38 | Lo sapevo io. | Eu sabia. |
|--------|----------|---------------|-----------|

Nos exemplos III.27 e III.39, os adjetivos *peggio del terremoto* e *bruciata*, que deveriam estar em posição predicativa, precedem o verbo e mudam para a posição atributiva, enquanto que os exemplos III.45 e III.61 apresentam uma ordem objeto-verbo-sujeito (OVS), que se afasta da ordem tradicional. Na versão portuguesa, respeita-se a orientação da ordem padrão da língua e, mais, cancela-se a locução adverbial *col piacere mio*, que significa “com o meu prazer”, que atribui muita mais carga emotiva e envolvimento total à expressão *Ti ammazzo io* (“Vou-te matar!”), tal como o traço da comparação idiomático-metafórica de *peggio del terremoto*, que se torna simplesmente “desvergonhado”. De facto, a falta de tradução da locução *col piacere mio*, expressão de carga tão forte depois de “vou-te matar”, representa um exemplo de “negociação” com os costumes do sistema cultural de chegada.

Na opinião de Grochowska, em *Nuovo Cinema Paradiso*, recorre-se à forma elocutória *Voi*, no lugar da mais clássica *Lei*: este uso é muito comum na Sicília e, de uma forma geral, na Itália central e meridional. De facto, *Voi* é desprovido de qualquer conotação diastrática, quer dizer, utiliza-se com qualquer tipo de pessoa, sendo herança do período da ditadura fascista, durante a qual se requeria o uso obrigatório da forma elocutória *Voi* no lugar de *Lei* (Grochowska, 2012: 16).

| | | | |
|--------|----------|---|--|
| III.49 | 00:29:09 | Ma come, non vi vergognate, zi' Alfredo, | O senhor não tem vergonha |
| III.50 | 00:29:11 | Alla vostra età, di mettervi a giocare con un bambino? | Na sua idade, a brincar com um miúdo? |
| III.52 | 00:29:19 | Giuratemì che non gli date più Queste schifezze! Questo è pazzo! È pazzo! | Jure-me que não lhe volta a dar Essa porcaria! Ele é maluco! Maluco! |

De facto, Dona Maria utiliza a forma *Voi*, repreendendo Alfredo, e adiciona o epíteto *zi'(o)*⁵³(III.49). Na versão portuguesa, para manter a formalidade que a forma *Voi* transmite, utiliza-se a forma “O senhor” e a terceira pessoa singular.

No que se encontra atinente aos regionalismos, observa-se o aumento do recurso ao léxico dialetal siciliano, sempre que a mãe do Salvatore se mostra zangada:

| | | | |
|--------|----------|--|-----------------------------------|
| III.27 | 00:24:52 | Ma quale picciriddu e picciriddu! Questo peggio del terremoto è! | Que menino? Este desenvergonhado? |
| III.31 | 00:25:46 | Amuninn', camina. | Vamos. |

Na versão portuguesa, o léxico dialetal (*picciriddu* em III.27 e *amuninn'* em III.31) é traduzido com o significado referencial, sem tentativas de reproduzir a carga emocional do dialeto. Porém, a repetição do léxico siciliano é também omitida, neutralizando mais uma vez o significado conotativo das legendas.

⁵³ Tal como em *l'*, aqui a forma *zi'* apresenta uma síncope da vocal *o*, como a palavra seguinte começa por vocal.

Finalmente, vale a pena mencionar também uma particularidade fonética de Dona Maria, que se deteta cedo no começo do filme: a sua fala siciliana revela-se na pronúncia da palavra *giorno* (“dia”), que se torna /d'dʒo:rno/ no lugar da forma do italiano padrão /'dʒo:rno/ (III.6), como ocorre o alongamento consonântico da africada dental surda, que é típica das áreas da Itália central e meridional (Maturi, 2006: 106-107).

Já no que diz respeito ao Padre Adelfio diz respeito, importa, antes de mais, lembrar o seguinte: ele não é apenas o pároco da aldeia; ele ocupa também o cargo de monitor das películas do Cinema Paraíso, antes que Alfredo as projete em frente do público. De facto, o Padre Adelfio, o símbolo dos bons costumes, quer censurar cada cena de afecto em público, conforme o nível de aceitação social comum naquela altura. Porém, apesar do comportamento às vezes um pouco rude, o pároco cuida muito de Totó, envolvendo-o nas atividades religiosas da aldeia. No que diz respeito à fisionomia linguística do Padre Adelfio, esta personagem também é, do ponto de vista fonético, muito interessante. De facto, como mencionado no começo da presente secção, o pároco apresenta uma fala marcada pela gaguez, cada vez que se preocupa e se se zanga, além da intensificação dos traços gramaticais e lexicais típicos do regionalismo siciliano:

| | | | |
|-------|----------|---|---|
| IV.4 | 00:09:12 | M-ma come te lo devo dire? Io, senza la campanella, n-n-non so andare avanti! | Como è possível fazer-te perceber? Sem o sino, fico perdido! |
| IV.25 | 00:27:23 | Il piede? Ma..ma tutte a te ti capitano! | O pé? Só te acontecem desgraças. |
| IV.56 | 01:18:28 | Ma-ma che Padre Adelfio, ho il sacramento! | Tenho as confissões... |
| IV.65 | 01:20:59 | M-ma dalle fiamme eterne, non ti salva nessuno. | Do fogo eterno, ninguém te salvará. |

Nota-se que a gaguez do Padre Adelfio se encontra sempre no começo da frase, como o pároco costuma começar a falar com *ma* (“mas”) em função adversativa, o que é um traço tipicamente coloquial e não é aceite pela norma escrita. Na verdade, *ma* atribui à fala mais espontaneidade, juntamente com a gaguez: contudo, na versão portuguesa,

nunca é reproduzida a peculiaridade fonética do Padre Adelfio. Por exemplo, em IV.25 até é omitido o tom coloquial de *ma tutte a te ti capitano!*, que é traduzido com a mera transferência do significado denotativo “Só te acontecem desgraças”. E mais: no exemplo IV.56, a forma elocutória *Ma...ma che Padre Adelfio!* é anulada, conforme a tendência do código escrito para a redução do texto nas legendas, sobretudo no que diz respeito aos traços emocionais e, de um modo mais geral, não exclusivamente informativos, da linguagem.

III.D Síntese final: duas culturas em confronto

Depois da abordagem teórica sobre o assunto da tradução e, mais especificadamente, da tradução audiovisual para legendagem, o presente capítulo pretendeu abordar o objeto de estudo a partir da análise macro-estrutural do contexto sociocultural da Sicília, antes de se debruçar sobre o estudo empírico a nível micro-estrutural dos diálogos italianos do filme e da tradução das legendas portuguesas. De facto, o princípio orientador da análise foi a representação da personalidade das personagens principais e das relações entre eles através das características da linguagem utilizada: para conseguir detetar este tipo de informações, que, na taxonomia de Halliday, se ligam à definição de *interpersonal meaning*, é necessário considerar a linguagem marcada, ou seja, retomando a definição de Díaz Cintas & Remael, o conjunto de características que afastam a linguagem da norma padrão da língua, tal como expressões dialetais, as palavras tabus, os palavrões, os termos ligados a uma cultura específica, entre outros (Díaz Cintas & Remael, 2007: 187). Mais especificadamente, o trabalho de Anna Grochowska descreve as características do tipo de linguagem utilizada no filme *Nuovo Cinema Paradiso*: encontram-se a variante do italiano médio, o italiano regional e traços de dialeto siciliano, os quais fazem parte da linguagem marcada, como se afastam da norma padrão da língua italiana. E mais: no ato da tradução, o tipo de tratamento dos elementos marcados nos diálogos italianos leva a que as personagens apresentem variações de personalidade nas legendas portuguesas. Quanto a isto, vale a pena mencionar as palavras de De Meo:

When referring to translation, it is essential to remember that word meaning is progressively shaped in context and therefore omissions and reductions of connotated language could easily determine a substantial alteration (De Meo, 2010: 24).

De facto, como foi demonstrado pela análise qualitativa das secções precedentes, a tradução dos diálogos italianos em legendas portuguesas apresentou grande redução textual da linguagem conotativa, e, mais especificadamente, da linguagem marcada. No que a isto diz respeito, vale a pena retomar os estudos de Irina Kovačič sobre a redução textual, os quais foram abrangidos no capítulo II: na verdade, nas legendas, o nível informativo tem prioridade sobre o nível emocional. Por isso, a pesquisadora deteta a tendência para eliminar elementos linguísticos que se conseguem deduzir do contexto; nomes de pessoa e referências histórico-geográficas já mencionados; marcas de estados emocionais, tal como ênfase, excitação e preocupação; repetições; apelativos; formas de cortesia; expressões que não pertencem à norma padrão da língua; o léxico conotado culturalmente e o dialeto; marcas conversacionais e de pragmática interpessoal (Kovačič *apud* Perego, 2005: 81). Aliás, esta tendência para a eliminação dos traços não meramente informativos é confirmada por Díaz Cintas & Remael, que falam de neutralização da linguagem conotada a nível cultural e emocional (Díaz Cintas & Remael, 2007: 189-190). De facto, estas estratégias são escolhidas sobretudo por causa da variação diamésica que ocorre na passagem do código oral para o código escrito: como foi destacado no capítulo II, a legendagem baseia-se em técnicas precisas de realização, nas quais é muito importante respeitar os constrangimentos espaciotemporais por causa da sincronização entre diálogos orais, imagens e legendas escritas. Assim, estes constrangimentos orientam as prioridades dos tradutores, que, no ato da negociação, acabam por manter o significado informativo nas legendas para que os espectadores possam entender a lógica do que está a acontecer no ecrã. De facto, a estrutura polimórfica do filme, que interliga sons, imagens e escritas, contribui para a reconstrução do significado pelo espectador, que não se baseia apenas no significado transmitido pela componente linguística, apesar da sua grande importância.

Quanto aos resultados da análise qualitativa das legendas portuguesas do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, é possível confirmar a hipótese da mudança da caracterização das personagens a partir da maneira em que se exprimem na versão original e na tradução. De facto, como foi destacado pouco antes, a escrita das legendas tende a reduzir o texto em detrimento dos traços da linguagem marcada e coloquial: desta maneira, na versão traduzida, a personalidade de cada personagem perde complexidade

e profundidade, características estas que são definidas pela linguagem marcada. Na verdade, os resultados da análise mostram que, na maior parte dos casos, as discrepâncias com a língua padrão, os regionalismos e o léxico dialetal não são reproduzidos nas legendas, não sendo oferecidas soluções compensatórias para a perda do significado emocional que estes traços marcados comunicam. Contudo, além da correção e da neutralização das expressões que se afastam da língua padrão, os exemplos examinados revelam, em alguns casos, a eliminação parcial da linguagem marcada, ou seja, revelam o recurso à estratégia da condensação, bem como o apelo a tentativas para encontrar um equivalente adequado no sistema linguístico de chegada. No que diz respeito às consequências da tradução sobre a personalidade das personagens, a neutralização da maior parte dos traços da linguagem marcada influencia a caracterização diastrática e diatópica, ou seja, os aspetos ligados à delimitação sociocultural das personagens, tal como a região de proveniência, os dados sobre o sexo e a idade, o nível de escolarização, as relações entre eles (que se tornam menos marcadas por causa da elevação geral do registo linguístico). De facto, a tendência das legendas portuguesas para seguir a orientação da norma linguística padrão, renunciando a tentativas mais criativas de tradução, faz com que as personagens apresentem as mesmas características na fala, perdendo as peculiaridades que as distinguem. Por exemplo, na versão original, é fácil distinguir entre a fala de Alfredo, idoso projecionista do cinema de uma pequena aldeia siciliana, e a do Salvatore adolescente, jovem escolarizado que consegue passar um tempo fora da aldeia. Pelo contrário, não é fácil conseguir traçar, ou melhor, retraçar, estas características a partir das legendas da versão portuguesa: além dos limites expressivos do código escrito, que não apresentam todas as facetas do código oral, a tendência para a adesão aos princípios gramaticais da língua padrão faz com que seja ainda mais complicado conseguir reproduzir a verdadeira essência da obra original. Como destaca Umberto Eco, a tradução não ocorre entre sistemas, mas entre textos (Eco, 2003: 37); portanto, é necessário que a tradução das legendas parta da análise do contexto do texto original, da sua estrutura, do significado que tem a obra e os seus conteúdos. Por outras palavras: é necessário partir de uma análise de natureza empírica, de acordo com a perspectiva descritivista, e estudar o texto conforme à teoria do contexto de Halliday, que considera diferentes níveis de significado (*ideational*, *interpersonal* e *textual*) para reproduzir uma obra noutra

sistema linguístico de um modo tanto quanto possível adequada e equivalente ao original; para além disso, é necessário tentar suscitar no espectador a mesma sensação do original no contacto com a obra traduzida, através de estratégias *target-oriented*. De facto, o olhar empírico permite realizar a tradução a partir do texto, e não a partir do sistema linguístico e das suas normas, que são os instrumentos através os quais a tradução se realiza. Por isso, as legendas portuguesas de *Nuovo Cinema Paradiso* conseguem transmitir o significado do enredo, como os espectadores percebem o que se passa no ecrã; porém, o padrão corre o risco de de-contextualizar o significado a ser transmitido. De facto, como foi destacado pelos resultados da análise, o significado *interpersonal* de Halliday, que foca na caracterização dos agentes do texto e das relações entre eles, é prejudicado nas legendas portuguesas. Contudo, a estrutura polimórfica dos produtos audiovisuais contribui para a compensação dos significados perdidos das legendas escritas através da integração dos sons e das imagens, que colaboram na recriação da obra fílmica como um todo novo, conseguindo, até, enriquecer o original. E mais: no que à qualidade das legendas concerne, Perego destaca que uma boa legendagem o é no caso em que o espectador não tem a impressão que foram omitidas partes da informação em comparação com o original (Perego, 2005: 76).

Em conclusão, a presente análise fornece um exemplo do modo como duas culturas entram em contacto e se influenciam mutuamente. Os sistemas nos quais se baseiam a versão italiana e a versão portuguesa convergem e dão vida a novas perspetivas interpretativas da obra: a tradução, e, mais especificadamente, a tradução para legendagem, não representa uma variante do original, fornecendo, antes, uma interpretação integrativa que permite entender e ampliar o significado original. A este respeito, o título original do filme e a sua tradução tornam-se um exemplo de integração de perspetivas para construir um significado mais abrangente: de facto, em português *Nuovo Cinema Paradiso* é traduzido “Cinema Paraíso”, o que determina uma visão diferente no espectador. Na verdade, na versão italiana, o foco é na renascença do cinema depois do acidente do incêndio, como o *Cinema Paradiso* muda nome em *Nuovo Cinema Paradiso*; na versão portuguesa, o título parece abranger o contexto todo no qual o enredo se desenvolve, ou seja, o Cinema Paraíso, que é o elemento central e a “testemunha” fundamental das aventuras dos protagonistas. Assim, demonstra-se que cada escolha de palavras no ato da tradução leva a interpretações diferentes e, mais, a

percepções diferentes da mesma obra por parte dos espectadores. Vale por isso a pena mencionar as palavras de Eco sobre a ligação entre original e obra traduzida:

In tal senso, una buona traduzione é sempre un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta. Una traduzione indirizza sempre a un certo tipo di lettura dell'opera [...]. Anche in questo senso, le traduzioni della stessa opera si integrano tra loro, perché spesso ci portano a vedere l'originale sotto punti di vista diversi (Eco, 2003: 247).

Conclusão Geral

Os três capítulos da presente dissertação pretenderam abordar o assunto da tradução para legendagem. De facto, o tema em consideração apresenta-se muito amplo, sendo que a abordagem tinha que respeitar os limites espaciotemporais de um trabalho de dissertação de mestrado. Contudo, desenvolvemos uma abordagem, que tentámos que fosse metódica e séria, para tratar do assunto da tradução para legendagem, isto é, procurámos desenvolver, no fundo, uma reflexão sobre os tópicos principais da teoria da tradução e do papel do tradutor e sobre o mundo da tradução audiovisual no que diz respeito os vários subgéneros, as características principais, as técnicas e as estratégias, focando a atenção na legendagem. Finalmente, procurámos mostrar o resultado da nossa investigação no que diz respeito à recharacterização das personagens principais na tradução da linguagem marcada nas legendas portuguesas dos diálogos italianos do filme *Nuovo Cinema Paradiso*, secção na qual se aplicou a base teórica apresentada nos primeiros dois capítulos.

De facto, como foi mencionado na introdução e no capítulo I, a escolha do objeto de estudo não foi casual: o filme apresenta um sistema sociocultural tipicamente marcado — o micromundo da Sicília —, que acaba por ser recharacterizado através do olhar do sistema linguístico-cultural português, representando, em última instância, o resultado de duas culturas em contacto. Aliás, o desafio da reprodução do significado de uma obra de uma cultura para outra desmistifica a definição de tradução como mera transferência linguística entre dois sistemas diferentes. Com efeito, retomando os conceitos elaborados por Eco, a tradução ocorre entre textos (e não entre sistemas), sendo, por isso, necessário começar a interpretar o texto a ser traduzido a partir do conhecimento quer dos sistemas linguísticos de partida e de chegada, quer da “informação enciclopédica” extralinguística, informação essa que abrange o próprio sistema cultural. Assim, o tradutor tem todos os instrumentos para poder negociar o significado a ser reproduzido no metatexto, para que seja fiel, adequado e o mais equipolente possível ao texto original. Com efeito, o primeiro passo do processo da tradução é a escolha da dominante, que se revela o resultado da interpretação preliminar do texto pelo tradutor: assim, através da negociação contínua de fidelidade entre textos, o princípio orientador contribui para delinear as características do metatexto conforme o tipo de equivalência que torna a tradução da obra adequada, ou não, às normas do

sistema de chegada. Efetivamente, é preciso que a tradução apresente um equilíbrio entre a equivalência formal (a reprodução das características morfológicas, sintáticas e lexicais do original no metatexto) e a equivalência funcional ou dinâmica (que visa à reprodução da eficácia do significado sem respeitar as características formais do original). Estas duas perspectivas de tradução são realizadas através de estratégias *source-oriented* e *target-oriented*, conforme a tentativa de respeitar mais ou as características do texto original ou, pelo contrário, a reprodução da eficácia do significado do original no sistema de chegada. Apesar de serem abordagens muito diferentes entre si, é necessário encontrar uma sinergia para interpretar corretamente todas as facetas do texto através do conjunto de instrumentos e estratégias mencionados. De facto, o tradutor torna-se o mediador linguístico e cultural entre dois mundos em contacto: a sua subjetividade, que se revela na escolha da dominante e na sua atitude relativamente ao texto, mistura-se com as estruturas e as normas de dois sistemas linguísticos e culturais em confronto. Quanto mais o tradutor conseguir mediar entre duas realidades diferentes, tanto mais a obra traduzida não representará apenas a versão do original em outro sistema, mas acabará por ter significado por si só e desempenhar um papel inovador no sistema de chegada. De facto, de acordo com as teorias dos polissistemas realizada por Even Zohar e aprofundada por Toury, os sistemas não são rígidos, fixos e imutáveis; são, antes, regidos pela lei do funcionalismo dinâmico; isto é: os sistemas são abertos, heterogêneos e dinâmicos no que diz respeito à estrutura e às normas que os governam. Do mesmo modo, as relações hierárquicas que se criam nos sistemas não são fixas, mas mudam continuamente: assim, a obra traduzida pode desempenhar um papel inovador importante no sistema de chegada para a qual é concebida. Porém, a importância dos elementos culturais na transferência de significado de um sistema para outro é confirmado da teoria do contexto de Halliday, teoria essa que se revela a ponte de contacto entre a linguística e a tradução. De facto, a existência de significados intrínsecos aos elementos da linguagem que dependem das características do contexto cultural e situacional representa o princípio orientador que foi utilizado na análise do caso de estudo. Contudo, no capítulo II, foram apresentadas as características e os limites relativamente às estratégias utilizadas no âmbito da tradução audiovisual, focando, no caso da legendagem, a tendência para a perda de

significado na passagem de um sistema para outro (denominador comum que une todas as variantes de tradução).

No que diz respeito a tradução para legendagem, os produtos audiovisuais apresentam mais uma estrutura polimórfica, ou seja, são formados por diferentes códigos semióticos interligados que cooperam para a reprodução de um significado integrado. Na verdade, a multiplicidade de códigos semióticos pode incrementar o número de constrangimentos técnicos no ato da tradução, mas, ao mesmo tempo, contribui para a compensação das perdas de significado na obra traduzida. Neste ponto, a estrutura polimórfica dos produtos audiovisuais revela-se útil na tradução para legendas, para compensar a perda de informação — tratando-se de tradução “diagonal”, ou seja, na terminologia de Gottlieb, tratando-se da mudança de canal semiótico do oral para o escrito. Por outro lado, as legendas são consideradas um tipo de tradução “vulnerável”, já que coexistem no ecrã juntamente com as imagens e com a banda sonora, sendo, por isso, sujeitos à avaliação pelo público no que diz respeito à forma e aos conteúdos que apresentam. Finalmente, outro constrangimento que influencia a tradução é representado pelos elementos ideológicos da censura e da autocensura que, relativamente ao caso português, se tornam fundamentais no que à tradução para legendas diz respeito. De facto, o fenómeno da censura influencia a produção cultural em Portugal ao longo do regime de Salazar, que termina em 1974: contudo, a herança dos costumes ligados à produção de conteúdos afetou as tendências de artistas e escritores, até ao ponto em que começaram a autocensurar os produtos culturais que criavam. Nesse sentido, pode afirmar-se que o trabalho do tradutor é influenciado pela sociedade e pelas suas regras, mas, ao mesmo tempo, pode dizer-se que é o próprio tradutor quem consegue moldar a sociedade através do seu trabalho. Assim, os fenómenos socioculturais da censura e autocensura representam outro limite que pode influenciar a criação de legendas em Portugal, juntamente com os parâmetros das políticas internas das agências que se ocupam de tradução audiovisual.

Neste ponto, importa de novo sublinhar o trabalho de Alexandra Assis Rosa, que salienta as características principais que se encontram nas legendas portuguesas, características que se podem resumir à realização da mera função referencial em detrimento daquela expressiva, à ênfase do conteúdo e não do envolvimento interpessoal, prioridade para a transferência linguística mais do que a prosódica e a

paralinguística e à omissão das características do discurso espontâneo (tal como acontece com as hesitações, as repetições, as interjeições, as frases incompletas). De uma forma mais geral, é ainda possível afirmar que as legendas portuguesas apresentam elevação do registo utilizado e tendem a adaptar à norma padrão da língua as variantes não padrão do original, tal como a linguagem marcada culturalmente. Estas considerações foram confirmadas na análise das legendas de *Nuovo Cinema Paradiso*, nas quais se realiza uma mudança na caracterização das personagens como consequência da passagem dos diálogos orais originais para as legendas escritas traduzidas. Como antes foi mencionado, a legendagem é um tipo de tradução audiovisual vulnerável: as legendas traduzidas aparecem no ecrã e integram o significado do todo polimórfico, tornando-se, por isso, a legendagem sujeita ao julgamento do público no que diz respeito à capacidade para a escrita representar de modo eficaz os elementos orais. Na verdade, as tendências detetadas pelo trabalho de Alexandra Assis Rosa, que foram confirmadas pela análise empírica realizada na presente dissertação, não se apresentam ideais para representar as facetas do discurso oral desenrolado nos diálogos originais, mesmo por causa da propensão das legendas portuguesas a respeitar a norma padrão da língua. Apesar de a escrita ter limites expressivos, ainda mais constringidos pelas limitações espaciotemporais da técnica da legendagem, é possível aspirar a melhorias na reprodução do significado de um sistema linguístico-cultural para outro na tradução diamésica. De facto, foram detetados erros nas legendas traduzidas (veja-se o anexo II, 01:14:06 e 01:28:25) devidos à falta de revisão e de controlo na fase de pós-produção das legendas⁵⁴; porém, os elementos paralinguísticos e prosódicos poderiam ser reproduzidos com a utilização de tipos diferentes de caracteres para a letra, tal como as letras maiúsculas, e com o incremento da pontuação para replicar a complexidade das facetas expressivas dos diálogos. De facto, trata-se de afastar a estrutura das legendas da norma padrão da escrita, experimentando novas soluções criativas para encontrar um compromisso verosímil na representação do oral pela escrita.

Depois do resumo sintético dos conteúdos principais tratados na presente dissertação apresentado até aqui, vale, então, a pena rematar, lembrando as novas

⁵⁴ As razões potenciais para explicar a natureza dos erros nas legendas podem ser várias: dificuldade em ouvir as palavras da língua original, má interpretação do contexto, negligência na transcrição das legendas no *template* oficial, entre outros.

perspetivas no âmbito da tradução audiovisual. Na verdade, apesar de não beneficiar de significativa consideração em campo académico, a partir das reflexões de Eco e Chaume, notou-se um interesse recrudescido acerca da tradução audiovisual. De facto, na sociedade contemporânea, esta prática torna-se fundamental para poder partilhar conteúdos multimídia e digitais no mundo inteiro: quanto mais a pesquisa e a tecnologia neste campo se desenvolverem, mais pessoas poderão ter acesso aos produtos audiovisuais. A sociedade muda rapidamente, representando a tecnologia o motor desta transformação: assim, o âmbito da tradução audiovisual acaba por se adaptar à nova conformação social, desenvolvendo-se através das próprias tecnologias utilizadas. Por exemplo, a utilização da *machine translation* e dos programas *speech-to-text* contribuem a produzir legendas intralinguística e interlinguística em simultâneo, tal como ocorre na plataforma Youtube: desta maneira, por exemplo, também as pessoas com deficiências auditivas e todos os que não conhecem a língua original dos diálogos podem beneficiar dos vídeos. Mas mais: a popularização dos produtos audiovisuais em *streaming* — quer dizer, a reprodução de multimídia em plataformas digitais à vontade do utilizador — marcou igualmente uma nova etapa, que se afasta daquela dos produtos audiovisuais em suportes externos (cassetes vídeo e DVD). De facto, plataformas como Netflix, entre outras, contribuem para regulamentar a difusão de produtos audiovisuais (que, aliás, na primeira década de 2000, foram amplamente “carregados” em vários sites ilegais da Internet). Os serviços de plataformas de *streaming* de produtos audiovisuais garantem alta qualidade dos vídeos e de tradução para outro sistema linguístico: com efeito, todos os quais querem traduzir para Netflix ou TED, por exemplo, têm que respeitar determinadas normas, calendários e métodos de trabalho⁵⁵. Desta maneira, a democratização da atividade de criação de legendas encontra um limite na normatização necessária dos *fansub*, para melhorar a qualidade dos produtos audiovisuais no mercado, respeitar as normas do sistema e garantir acessibilidade a quantos mais utilizadores possíveis. São estes os princípios orientadores que deveriam governar o rumo da tradução audiovisual.

Para concluir, não podemos deixar de colocar uma questão, que poderá servir de motivo para uma reflexão posterior sobre o papel da tradução: conseguir-se-á encontrar normas definitivas para, no contexto audiovisual, estabelecer um equilíbrio entre a

⁵⁵ Neste respeito, Pedersen fala de um teste que os potenciais tradutores têm que cumprir, o *Hermes test system* (test.hermes.nflex.io), para trabalhar com Netflix (Pedersen, 2018: 87).

reprodução do mesmo significado do original e a geração do mesmo efeito do original no público?

Como foi destacado no resumo, o conjunto de códigos semióticos da textura audiovisual coopera para a reprodução do significado do original noutra sistema linguístico e cultural, e, ao mesmo tempo, consegue criar uma obra nova, que o público acaba por apreciar enquanto elemento integrado no sistema de chegada: de facto, a textura polimórfica dos produtos audiovisuais tende a envolver totalmente o espectador através aquela *illusion of transparency* (Ulrych, 2000: 127) que as traduções utilizam. Contudo, é necessária uma abordagem empírica para investigar sobre cada caso específico; é absolutamente necessário individuar normas potencialmente válidas universalmente — ainda que nem sempre se consiga chegar a esse ponto, já que é preciso melhorar as técnicas e individuar as estratégias mais eficazes para traduzir conforme o contexto socio-situacional.

Como quer que seja, e em última instância, são ainda muitas as questões que solicitam respostas no âmbito da tradução audiovisual; são ainda muitas as lacunas que precisam de ser colmatadas com mais pesquisas e crescente interesse por um campo que tenderá a ganhar sempre mais importância a nível do impacto social. Foi o que, com a presente dissertação, procurámos fazer (de forma que tentámos que fosse humilde, honesta e séria): responder a algumas questões e, com humildade, acrescentar um pouco mais de informação.

Anexo I: Transcrição dos diálogos italianos e das legendas portuguesas conforme a análise das personagens⁵⁶

I. Alfredo:

| N. | DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----|----------|---|---|
| 1 | 00:09:58 | Seesse! | Estou aqui! |
| 2 | 00:10:13 | Facciamo una croce, cominciamo. | Vamos lá ver. Comecemos. |
| 3 | 00:12:11 | Naaah | - |
| 4 | 00:13:25 | Tu qua non ci devi venire! | Não devias vir aqui! |
| 5 | 00:13:28 | Ma come te lo devo fare capire? Si può sapere? Come hai a parlare? | Como farei para que tu entendas? Já não sei o que te diga. |
| 6 | 00:13:32 | Se prende fuoco la pellicola, a come sei piccolo tu, fai una vampata sola! Vum!! | Se a película pegar fogo, pequeno como és, ardes logo. |
| 7 | 00:13:36 | E diventi... | E ficas transformando... |
| 8 | 00:13:42 | Minchia, che lingua lunga che hai! | Que língua tão comprida tens! |
| 9 | 00:13:45 | Un giorno o l'altro, t'a taglio! | Um dia corto-ta. |
| 10 | 00:13:48 | Proprio così. | Assim mesmo. |
| 11 | 01:14:05 | Mhh... | - |
| 12 | 01:14:11 | No!! | Não! |
| 13 | 00:14:15 | Minchia, ma allora sordo sei? | És surdo? |
| 14 | 00:14:16 | Questo lo devo mettere di nuovo Dentro quando smontiamo la pellicola, santo diavolone! | Tenho de repor isto Quando o filme for devolvido! |
| 15 | 00:14:20 | Ma peggio di una piattola sei! | És muito chato! |
| 16 | 00:14:28 | Beh.. | Bem... |
| 17 | 00:14:30 | Perché qualche volta non trovo più il punto giusto E allora le sostanze restano qua. | Porque às vezes perco o ponto do corte E acaba por ficar aí. |
| 18 | 00:14:35 | Tanto troppe volte se baciano! | Além disso, eles beijam-se demasiado. |
| 19 | 00:14:40 | No! Sient'ammia. Ven' accà. | Não. Escuta. Chega aqui. |
| 20 | 00:14:43 | E posale... | Dá cá isso. |
| 21 | 00:14:44 | Prima che ti do un calcio in culo, | Antes que te dê um pontapé no rabo, |

⁵⁶ A utilização de * indica incerteza na transcrição dos diálogos: às vezes, não foi fácil entender o que as personagens estavam a dizer por causa das interferências sonóras, do léxico demasiado dialectal e da rapidez da fala.

| | | | |
|----|----------|--|---|
| | | noi due facciamo un patto. | vamos fazer um acordo. |
| 22 | 00:14:48 | Tutti questi pezzi qua sono tuoi. Te li regalo. | Todos estes bocados são teus. Ofereço-tos. |
| 23 | 00:14:51 | Prego! | -De nada! |
| 24 | 00:14:52 | Però: numero uno, qua non ci devi venire più. | Mas, número um, não podes voltar aqui. |
| 25 | 00:14:54 | Numero due, te le tengo io. 'U capisti? | Número dois: Sou eu que os guardo. Entendido? |
| 26 | 00:14:57 | Va bene. Allora d'accordo. | -Ora então estamo-nos de acordo. |
| 27 | 00:14:58 | E ora, vattinn'. | E agora põe-te a andar. |
| 28 | 00:15:05 | [Alfredo canticchia] | |
| 29 | 00:15:18 | [Alfredo grugnisce] | |
| 30 | 00:15:21 | Non ti fare vedere più O ti spacco la testa. Mi sentisti? | Volta a aparecer aqui e dou cabo de ti. Percebeste? |
| 31 | 00:19:00 | Ueh! | |
| 32 | 00:24:47 | Signora Maria! Ma che fa? Non lo stia a pestá, amuninn'. | Senhora Maria, então? Deixe-o. |
| 33 | 00:24:53 | E tu? Perché dici fesserie, eh? | E tu? Para quê mentir? |
| 34 | 00:24:56 | L'abbiamo fatto entrare gratis. Avanti, diccillo a tua madre! | Não te deixaram entrar de graça? Vamos, conta à tua mãe. |
| 35 | 00:25:00 | I soldi può essere che li ha persi dentro. | Pode ter perdido o dinheiro lá dentro. |
| 36 | 00:25:03 | Quanti soldi avevi? | Quanto tinhas? |
| 37 | 00:25:07 | Che cosa hai trovato stasera In mezzo alle sedie? | O que encontraste esta noite Estre as cadeiras? |
| 38 | 00:25:28 | Cinquanta lire. | Cinquenta liras. |
| 39 | 00:25:36 | Ha visto? | Está a ver? |
| 40 | 00:25:45 | Buonanotte. | Boa noite. |
| 41 | 00:26:59 | È stanco a piedi, ah, padre? | Cansa andar a pé, não é, padre? |
| 42 | 00:27:13 | Arrivederci. A stasera. | -Adeus. Até logo. |
| 43 | 00:27:35 | Eh come no? Altroché se conoscevo a tuo padre! | É claro que o conhecia! |
| 44 | 00:27:38 | Era alto, magro, simpatico... | Era alto, magro, simpático... |
| 45 | 00:27:40 | Aveva certi baffi, come i miei. | Tinha um bigode, como o meu. |
| 46 | 00:27:43 | E rideva sempre. Assomigliava a Clarke Gable. | Estava sempre a sorrir. Parecia o Clarke Gable. |
| 47 | 00:27:47 | Che c'è? | Diz! |
| 48 | 00:27:57 | "Io scelgo i miei amici Per il loro aspetto, | "Escolho os meus amigos Pela sua aparência..." |

| | | | |
|----|----------|--|---|
| 49 | 00:28:00 | E i miei nemici per la loro intelligenza.” | “...e os meus inimigos Pela sua inteligência” |
| 50 | 00:28:02 | E tu sei un po’ troppo furbo Per essere amico mio. | E tu és demasiado esperto Para ser meu amigo. |
| 51 | 00:28:06 | E poi io lo dico sempre ai miei figli: | Costumo dizer aos meus filhos: |
| 52 | 00:28:08 | “Mi raccomando, State attenti a trovare gli amici giusti” | “Tenham cautela, saibam escolher os amigos certos.” |
| 53 | 00:28:16 | E quando ho figli, Ce lo dico | Mas quando os tiver, é isso que lhes direi. |
| 54 | 00:28:19 | Ah, se te pozzino.. | |
| 55 | 00:29:13 | E io che c’entro? Che colpa ho? | Que culpa tenho eu? |
| 56 | 00:29:32 | Avete la mia parola, Donna Maria. | Dou-lhe a minha palavra. |
| 57 | 00:30:37 | No! | Não! |
| 58 | 00:31:35 | Dammi qua! | Dá-me isso. |
| 59 | 00:31:52 | Totó, | Totó, |
| 60 | 00:31:55 | Ven accà. | Chega aqui. |
| 61 | 00:31:58 | Avanti, ven accà. Da bravo, asettate. | Vem, senta-te aqui. |
| 62 | 00:32:03 | Sentimi bene a quello che ti dico. | Agora escuta-me com atenção. |
| 63 | 00:32:05 | Io ho cominciato questo mestiere A dieci anni | Comecei nesta profissão com 10 anos |
| 64 | 00:32:08 | E a quei tempi, non é che c’erano queste macchine moderne. | Nesse tempo, não havia máquinas modernas como esta. |
| 65 | 00:32:11 | Eheh..Le pellicole erano mute. | Os filmes eram mudos. |
| 66 | 00:32:15 | Il proiettore girava a mano, proprio così Con una manovella | O projector era manual. Tinha de se dar À manivela para o filme girar. |
| 67 | 00:32:19 | Tutto il santo giorno A girare la manovella. | Todo o santo dia A dar à manivela. |
| 68 | 00:32:21 | Ed era così dura questa manovella. | E era rija essa maldita manivela. |
| 69 | 00:32:24 | E se uno si stancava un poco, | Se nós cansássemos, |
| 70 | 00:32:27 | E perdeva velocità, | Se abrandávamos, |
| 71 | 00:32:29 | In un colpo, | De repente, |
| 72 | 00:32:31 | Bum! Se ne andava tutto a fuoco. | Começava tudo a arder. |
| 73 | 00:32:37 | Ora che non c’è più la manovella E viene più facile. | Já não há manivela, é mais fácil. |
| 74 | 00:32:41 | Perchè non voglio, Totó. | Porque não quero, Totó. |
| 75 | 00:32:44 | Tu non lo devi fare questo lavoro. | Não deves escolher esta profissão. |
| 76 | 00:32:47 | Sei come uno schiavo. | É uma escravidão. |

| | | | |
|-----|----------|---|---|
| 77 | 00:32:49 | Te ne stai sempre solo. | Estamos sempre sozinhos. |
| 78 | 00:32:51 | Ti vedi cento volte la stessa pellicola, perché non hai altro da fare. | Vemos cem vezes o mesmo filme, Porque não há mais nada para fazer. |
| 79 | 00:32:54 | E ti metti a parlare con Greta Garbo | E começamos a falar com a Greta Garbo |
| 80 | 00:32:56 | E con Tyrone Power, Come un pazzo. | E com o Tyrone Power, Como uns doidos. |
| 81 | 00:32:58 | Lavori come uno sciecco. | Trabalhamos como burros. |
| 82 | 00:33:00 | Perdigiunta alle feste, a Pasqua, a Natale! | Até nos feriados! Na Páscoa, no Natal! |
| 83 | 00:33:04 | Solo il Venerdì Santo sei libero... | Só folgamos na Sexta-feira Santa... |
| 84 | 00:33:07 | E senti ammia, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce | Se Jesus Cristo Não tivesse sido crucificado, |
| 85 | 00:33:10 | Pure il Venerdì Santo si travagliava! | Até na Sexta-feira Santa trabalharíamos! |
| 86 | 00:33:16 | Ehh..eheheheh | |
| 87 | 00:33:22 | Perchè sono uno scimunito. | Porque sou um pateta. |
| 88 | 00:33:26 | Quanti altri in paese lo sanno fare l'operatore? | Quem mais nas redondezas Conhece este officio? |
| 89 | 00:33:30 | Manco uno! | Ninguém! |
| 90 | 00:33:32 | Solo un cretino como ammia Lo poteva fare. | Só mesmo um cretino Como eu, poderia fazê-lo. |
| 91 | 00:33:35 | E poi io non ho avuto fortuna. | Além disso, não tive sorte. |
| 92 | 00:33:38 | Allora? Vuoi fare il minchione come ammia? | E então? Queres se rum imbecil como eu? |
| 93 | 00:33:41 | Eh? E rispondi! | Responde! |
| 94 | 00:33:44 | Bravo, Totò. Bravo Totò. | Muito bem, Totò |
| 95 | 00:33:48 | Io lo dico soltanto per il tuo bene. | Digo isto para teu bem. |
| 96 | 00:33:51 | Chiuso qua dentro, | Sempre aqui dentro, |
| 97 | 00:33:52 | Muori di caldo d'estate, E muori di freddo d'inverno | No Verão, sufoca-se, e enregela-se no Inverno. |
| 98 | 00:33:55 | Respiri fumo e gas | Respiras o fumo e os gases |
| 99 | 00:33:57 | E, alla fine, tu guadagni una miseria. | E, no final, ganhas uma miséria. |
| 100 | 00:34:03 | Con il tempo uno si abitua. | Com o tempo habituamo-nos. |
| 101 | 00:34:05 | E poi, quando senti da qua sopra che Il cinema è pieno, | E depois, quando daqui de cima, Se percebe que a sala está cheia, |
| 102 | 00:34:09 | La gente ride e si diverte | Que as pessoas riem E que se divertem, |
| 103 | 00:34:10 | E allora sei contento pure tu. | Também ficamos contentes. |

| | | | |
|-----|----------|---|--|
| 104 | 00:34:14 | Ti fa piacere che gli altri ridono. | Dá-nos prazer que as pessoas riam. |
| 105 | 00:34:17 | É proprio come se fosse tu a farli ridere | É como se fôssemos nós a fazê-las rir, |
| 106 | 00:34:20 | E gli fai scordare Le disgrazie e le miserie. | E as fizéssemos esquecer As suas desgraças e a sua miséria. |
| 106 | 00:34:24 | Questo me piace. | Isso agrada-me. |
| 107 | 00:34:36 | Ma allora che ho parlato, turco? | Parece que falei chinês! |
| 108 | 00:34:39 | Che guardi? Che stai a taliari? | Para onde estás a olhar? O que estás a tramar? |
| 109 | 00:34:42 | Fai finta di darmi ragione | Bolas! O que fizeste? |
| 110 | 00:34:43 | E appena mi giro fai come te pare? Ha ragione tua madre! | Só fazes o que queres! A tua mãe tem razão. |
| 111 | 00:34:46 | Un pazzo sei! Sì, pazzo! | És doido! Sim, doido! |
| 112 | 00:34:49 | Ma come ha fatto 'sto figlio de bottana? A forza di guardare, ha imparato! Cose dell'altro mondo! | Como é que ele conseguiu? De tanto olhar, aprendeu! Como é possível? |
| 113 | 00:34:55 | Totó! Ora 'o dico pure a 'u cassiere, non devi entrare più nemmeno dentro al cinema, hai capito? | Totó! Vou avisar a bilheteira, não Voltas a entrar na sala, entendeste? |
| 114 | 00:35:00 | E ora parlo pure con Padre Adelfio! | E vou falar com o Padre Adelfio! |
| 115 | 00:35:02 | Manco o chierichetto te faccio fare chiù! | Até o menino de coro acabou! |
| 116 | 00:35:04 | Mai più! Disgraziato! | Nunca mais! Safado! |
| 117 | 00:35:07 | Eh? | |
| 118 | 00:39:01 | Totó! Totó! | Totó! |
| 119 | 00:39:10 | Disgraziato! Gran figlio di puttana! | Desgraçado! Filho da mãe! |
| 120 | 00:39:13 | Totó! | |
| 121 | 00:39:15 | Aiutame, como se.. | Ajuda-me! |
| 122 | 00:39:16 | Como se fa sto coso? | |
| 123 | 00:39:18 | Dimme come se fa 'sto cazzo de problema! | Como se faz para... |
| 124 | 00:39:33 | Totó! | Totó! |
| 125 | 00:39:57 | Si! | Sim! |
| 126 | 00:41:01 | Sta attento, qua é molto facile che la pellicola piglia fuoco. | Cui dado, aqui é onde A película pode começar a arder. |
| 127 | 00:41:03 | Se succede, subito devi spezzarla qua e qua. | Se isso acontecer, terás Logo que o cortar aqui e ali. |
| 128 | 00:41:06 | Per non fare andare il fuoco nelle bobine. 'U capisti? | Para que o fogo não atinja bobinas. Entendeste? |
| 129 | 00:41:18 | Hai capito da che parte é la gelatina? | Percebeste de que lado está a gelatina? |

| | | | |
|-----|----------|--|--|
| 130 | 00:41:34 | Questi sono i bollettini di verifica delle pellicole, | Isto aqui, são os boletins de controlo do filme, |
| 131 | 00:41:36 | Si conservano sempre. | Guardas aqui. |
| 132 | 00:41:40 | Non te lo scordare mai. | Nunca o esqueças. |
| 133 | 00:41:59 | Ecco qui, quest' è pe' tia. Oggi le bobine Le metti tu stesso. | Aqui está. Hoje podes ser tu A colocar as bobinas. |
| 134 | 00:42:06 | Così, puoi lavorare da solo. | Assim, poderás trabalhar sozinho. |
| 135 | 00:42:40 | E chi lo può sapere mai? È come un'avventura. | Como saber uma coisa dessas? É como uma aventura |
| 136 | 00:42:43 | É il cammino della speranza! | É o caminho da esperança! |
| 137 | 00:47:32 | Ma che cosa ci posso fare io? | Não há nada que eu possa fazer. |
| 138 | 00:47:39 | “Una folla non pensa, | “Uma multidão não pensa,” |
| 139 | 00:47:41 | non sa quello che fa.” | “não sabe o que faz”. |
| 140 | 00:47:45 | Questo lo diceva il grande Spencer Tracy in “Furia” | Era o que dizia o grande Spencer Tracy em “Fúria”. |
| 141 | 00:47:49 | Allora, che dici? | Então, que me dizes? |
| 142 | 00:47:52 | Glielo facciamo vedere il film A questi poveri pazzi? | Vamos deixar estes pobres loucos Verem o filme? |
| 143 | 00:48:00 | [Alfredo ride] | |
| 144 | 00:48:02 | “Vedo che voi non volete credere alle mie parole, ma ai vostri occhi dovrete credere!” | “Se não acreditam no que digo, Vejam com os vossos próprios olhos!” |
| 145 | 00:48:07 | E ora, alza le chiappe da quel dannato sgabello! | Levanta o rabo desse banco! |
| 146 | 00:48:13 | Attento! | Fica atento! |
| 147 | 00:48:16 | Abracadabra! | Abracadabra! |
| 148 | 00:48:21 | Guarda dall'altra parte! | E passem para o lado de lá! |
| 149 | 00:48:57 | Affacciati alla finestra e guarda, ragazzo! | Vai à janela e olha, meu rapaz. |
| 150 | 00:49:48 | Gli facemmo quest'altro regalo? | Damo-lhes esse prazer? |
| 151 | 00:50:22 | Vuoi andare lá sotto? | Queres descer? |
| 152 | 00:50:25 | E vacci. | Então vai. |
| 153 | 00:59:27 | C'è posto per mia nel “Nuovo Paradiso”? | Há lugar para mim no “Novo Paraíso”? |
| 154 | 00:59:45 | E a scuola, como va? | E a escola, vai bem? |
| 155 | 00:59:53 | No, no, Totó. | Não, não, Totó. |
| 156 | 00:59:56 | No, non lo fare! | Não faças isso! |
| 157 | 00:59:58 | Ti troverai con un pugno di Mosche in mano, prima o poi. | Mais tarde, ficarias Com as mãos cheias de moscas. |
| 158 | 01:00:04 | Voglio dire... | Quer dizer... |

| | | | |
|-----|----------|--|--|
| 159 | 01:00:07 | Che questo... | Que isto... |
| 160 | 01:00:09 | Non è il tuo lavoro. | ...não é trabalho para ti. |
| 161 | 01:00:11 | Per ora, il Cinema Paradiso ha bisogno di te | Neste momento, o Cinema Paraíso precisa de ti |
| 162 | 01:00:14 | E tu giustamente hai bisogno del Cinema Paradiso, ma non durerà. | E tu também precisas do Cinema Paraíso, Mas não por muito tempo. |
| 163 | 01:18:27 | Padre Adelfio! | Padre Adelfio! |
| 164 | 01:18:39 | Sì. | Sim. |
| 165 | 01:00:19 | Un giorno avrai altre cose da fare. | Um dia, terás outras coisas para fazer. |
| 166 | 01:00:23 | Altre cose... | Outras coisas... |
| 167 | 01:00:26 | ...più importanti. | ...mais importantes. |
| 168 | 01:00:29 | Sicuro! Più importanti, sì. | Tenho a certeza! Mais importantes. Sim. |
| 169 | 01:00:33 | Eh, io lo so. | Eu sei. |
| 170 | 01:00:36 | Ora che ho perso la vista, ci vedo di più. | Agora que perdi a visão, Vejo com mais clareza. |
| 171 | 01:00:40 | Vedo tutto chiddu che non vedevo prima. | Vejo tudo o que não via antes. |
| 172 | 01:00:42 | E il merito é tuo, Totó, Che mi hai salvato la vita. | E graças a ti, Totó, Que me salvaste minha vida. |
| 173 | 01:00:46 | E io non lo dimenticherò. | E isso, eu nunca esquecerei. |
| 174 | 01:00:48 | Non fare questa faccia. | Não façás essa cara. |
| 175 | 01:00:51 | Che non sono ancora rincoglionito. | Ainda não estou senil. |
| 176 | 01:00:53 | La vuoi una prova? | Queres uma prova? |
| 177 | 01:00:56 | Allora... | Então... |
| 178 | 01:00:57 | Vediamo, per esempio... | Vejamos, por exemplo... |
| 179 | 01:00:59 | Da sto momento, | Neste momento, |
| 180 | 01:01:02 | la proiezione è sfuocata. Controlla. | O filme está desfocado. Controla. |
| 181 | 01:01:13 | Ehh..È troppo difficile da spiegare. | É difícil de explicar. |
| 182 | 01:02:56 | Il progresso sempre tardi arriva. | O progresso chega sempre Demasiado tarde. |
| 183 | 01:05:25 | E della testa. | Está de princípio. |
| 184 | 01:05:31 | Che cos'è? Il passo ridotto? Le tue riprese? | O que é isto? O que tu filmaste? |
| 185 | 01:05:34 | E che si vede? | O que se vê? |
| 186 | 01:05:55 | Perché non parli più? Che si vede? Che si vede? | Já não estás a falar. O que se vê? |
| 187 | 01:06:04 | É una donna. | É uma mulher. |

| | | | |
|-----|----------|---|---|
| 188 | 01:06:07 | É una donna! | É uma mulher! |
| 189 | 01:06:14 | E com'è? | Como é ela? |
| 190 | 01:06:15 | Com'è? | Como é? |
| 191 | 01:06:39 | Ehh...l'amore! | O amor! |
| 192 | 01:06:42 | L'amore. | O amor. |
| 193 | 01:06:48 | Ehh, te capiscio, Totó. | Entendo-te, Totó. |
| 194 | 01:06:50 | Chidde con l'occhi azzurri Sono le più difficili. | As raparigas de olhos azuis São as mais difíceis. |
| 195 | 01:06:53 | Qualunque cosa tu fai, Non riesci mai a fartele amiche. | Faças o que fizeres, nunca serão tuas amigas. |
| 196 | 01:06:57 | Ehhh, c'è poco da fare. | Não há nada a fazer. |
| 197 | 01:06:58 | “Più pesante é l'uomo,” | “Quanto mais pesado é o homem,” |
| 198 | 01:07:00 | “più profonde sono le sue impronte.” | “mais profundas são as suas marcas.” |
| 199 | 01:07:02 | “Se poi c'è di mezzo l'amore, soffre” | “e se ama, sofrerá” |
| 200 | 01:07:05 | “perché sape d'essere in una strada senza uscita.” | “ao saber-se num beco sem saída.” |
| 201 | 01:07:13 | Non l'ho detto io, | Não sou eu que o digo, |
| 202 | 01:07:15 | Lo diceva John Wayne in “Il grande tormento” | É John Wayne em “O Escravo da montanha”. |
| 203 | 01:08:34 | Te l'avia ditto! | Eu disse-te. |
| 204 | 01:08:36 | Tu penset che te volevo pigghiare pe' fesso, | Pensaste que estava a brincar contigo. |
| 205 | 01:08:38 | Ma proprio quelle con gli occhi azzurri sono le più difficili. | As de olhos azuis são as mais difíceis. |
| 206 | 01:08:47 | Ahhh! Non ce pensare, Totó. Nun ce pensare chiù. | Não pense mais nisso. |
| 207 | 01:08:50 | Nel sentimento non c'è niente da capire E niente da fare capire. | Os sentimentos não se compreendem E não se explicam. |
| 208 | 01:08:55 | Non per levare il merito al Signore, | Sem querer tirar méritos ao Senhor, |
| 209 | 01:08:58 | Che il mondo l'ha fatto in due, tre giorni, | que criou o mundo em dois ou três dias, |
| 210 | 01:09:01 | Io ci perdevo un po'chiù de tempo, | eu teria levado mais tempo, |
| 211 | 01:09:03 | Ma certe cose, modestamente a parte, venivano meglio. | Mas, modéstia à parte, certas coisas teria feito melhor. |
| 212 | 01:09:12 | Te voglio fare contento, Totó, ora ti conto una cosa. | vou dar-te uma alegria, Totó, vou contar-te uma coisa. |
| 213 | 01:09:17 | Assettamo nu' poco. | Sentemo-nos. |
| 214 | 01:09:18 | Oh Santo Dio schecciune. | |
| 215 | 01:09:22 | Una volta | Era uma vez |

| | | | |
|-----|----------|--|---|
| 216 | 01:09:25 | Un re fece una festa, | um rei que deu uma festa, |
| 217 | 01:09:28 | E c'erano le principesse più belle del regno. | Na qual estavam as princesas Mais bonitas do reino. |
| 218 | 01:09:31 | Basta. | |
| 219 | 01:09:32 | Un soldato che faceva la guardia | Um soldado que estava de guarda |
| 220 | 01:09:35 | Vide passare la figlia del re. | Viu passar a filha do rei. |
| 221 | 01:09:38 | Era la più bella di tutte... | Era a mais bela de todas... |
| 222 | 01:09:40 | ...e se ne innamorò subito. | ...e apaixonou-se logo por ela. |
| 223 | 01:09:42 | Ma...ma che poteva fare un povero soldato A paragone con la figlia del re? | Mas o que é um pobre soldado Face à filha de um rei? |
| 224 | 01:09:49 | Basta. | |
| 225 | 01:09:50 | Finalmente un giorno Riuscì a incontrarla e ci disse | Por fim, um dia, Conseguiu falar-lhe e disse-lhe |
| 226 | 01:09:55 | Che non poteva più vivere senza di lei. | Que não podia viver sem ela. |
| 227 | 01:09:58 | La principessa | A princesa |
| 228 | 01:10:00 | Fu accussì impressionata Dal suo forte sentimento, | Impressionada Pela força daquele sentimento, |
| 229 | 01:10:03 | Che ci disse al soldato: | disse ao soldado: |
| 230 | 01:10:05 | “Se saprai aspettare cento giorni!” | “Se conseguires esperar cem dias” |
| 231 | 01:10:10 | “e cento notti sotto il mio balcone,” | “e cem noites debaixo da minha janela,” |
| 232 | 01:10:13 | “alla fine io sarò tua.” | “acabarei por ser tua.” |
| 233 | 01:10:17 | Menchia! | |
| 234 | 01:10:19 | Subito, il soldato se ne andò là e aspettò un giorno, | o soldado foi logo para lá e esperou um dia, |
| 235 | 01:10:23 | E due giorni, e dieci, | Dois dias, dez, |
| 236 | 01:10:25 | E poi venti! | E depois vinte! |
| 237 | 01:10:26 | E ogni sera, La principessa controllava dalla finestra. | E todas as noites A princesa verificava. |
| 238 | 01:10:30 | Ma quello non si muoveva mai! | Ele ali estava, não arrendava pé. |
| 239 | 01:10:32 | Con la pioggia, con il vento, con la neve | Com chuva, vento, ou neve, |
| 240 | 01:10:34 | Era sempre là. | Ele ali continuava. |
| 241 | 01:10:36 | Gli uccelli ci cagavano in testa E le api se lo mangiavano vivo, | Os pássaros cagavam-lhe em cima As abelhas picavam-no, |
| 242 | 01:10:39 | Ma lui non si muoveva! | Mas ele não se movia! |
| 243 | 01:10:42 | Dopo... | Ao fim de... |

| | | | |
|-----|----------|---|---|
| 244 | 01:10:45 | ...Novanta notti, | ...noventa noites, |
| 245 | 01:10:49 | Era diventato | Ele estava |
| 246 | 01:10:53 | Tutto secco, bianco | Magro, pálido. |
| 247 | 01:10:56 | E ci scendevano le lacrime Dagli occhi | Ele não conseguia conter As lágrimas |
| 248 | 01:11:00 | E non poteva trattenerle. | Que lhe caíam pelo rosto. |
| 249 | 01:11:02 | Che non aveva più la forza manco per dormire. | Já nem tinha forças para dormir. |
| 250 | 01:11:06 | Mentre, La principessa sempre che lo guardava. | Entretanto, A princesa continuava a olhá-lo. |
| 251 | 01:11:11 | E, arrivati alla novantanovesima notte, | então, chegada a 99º noite, |
| 252 | 01:11:16 | il soldato si alzò | O soldado levantou-se |
| 253 | 01:11:19 | Si prese la sedia E se ne andò via. | Pegou na sua cadeira E foi embora. |
| 254 | 01:11:24 | Si! | Sim! |
| 255 | 01:11:26 | Proprio alla fine, Totó! | Mesmo no fim, Totó! |
| 256 | 01:11:28 | E non mi domandare qual'è il significato: io non lo so. | Não pergunte porquê: eu não sei. |
| 257 | 01:11:34 | Se lo capisci, dimmílo tu. | Se conseguires entender, explica-me tu. |
| 258 | 01:18:30 | Padre Adelfio! | Padre Adelfio! |
| 259 | 01:18:31 | Ho bisogno urgente di voi. | Preciso muito de si. |
| 260 | 01:18:33 | Perché..perché ho un dubbio..un grandissimo dubbio Che mi tormenta l'anima! | Tenho uma dúvida atroz Que me tormenta a alma! |
| 261 | 01:19:01 | Lo so. | Eu sei. |
| 262 | 01:19:03 | Ma prendiamo, per esempio... | Consideremos, por exemplo... |
| 263 | 01:19:05 | ...il miracolo dei pani e dei pesci. | ...o milagre dos pães e dos peixes. |
| 264 | 01:19:08 | Eh...io ci penso spesso. Ma come è possibile? | Eu penso muito nisso. Como é possível? |
| 265 | 01:20:44 | Finalmente, riesco a vederci chiaro. | Já vejo mais claro. |
| 266 | 01:20:53 | No | - |
| 267 | 01:21:01 | Ehh va beh... | . |
| 268 | 01:33:32 | Sei chiù magro. | Estás mais magro. |
| 269 | 01:33:35 | Se vede che non sei stato bene. | Vê-se que não tens estado bem. |
| 270 | 01:33:44 | Sai com'è. | Sabes como é. |
| 271 | 01:33:47 | Prima o poi, Arriva un tempo | Surge um momento, mais cedo ou mais tarde |

| | | | |
|-----|----------|---|--|
| 272 | 01:33:49 | Che parlare o stare muti, | em que falar ou estar calado, |
| 273 | 01:33:53 | È la stessa cosa. | É a mesma coisa. |
| 274 | 01:33:56 | E allora è meglio stare zitti. | Então è melhor estar calado. |
| 275 | 01:34:05 | Qui c'è caldo. | Está calor, aqui. |
| 276 | 01:34:08 | Totó, portami al mare. | Totó, leva-me para junto do mar. |
| 277 | 01:34:30 | L'hai più vista? | Voltaste a vê-la? |
| 278 | 01:34:39 | Si vede che doveva andare così. | È porque tinha que acabar assim. |
| 279 | 01:34:43 | Ognuno di noi ha una stella Da seguire. | Cada um de nós Tem que seguir a sua estrela. |
| 280 | 01:34:48 | Vattinn'. | Vai-te embora. |
| 281 | 01:34:50 | Chista è terra maligna. | Esta terra é nefasta. |
| 282 | 01:34:54 | Fino a quando ci sei tutti i giorni, | quando aqui vivemos todos os dias, |
| 283 | 01:34:56 | Ti senti al centro del mondo. | Temos a sensação de estar no centro do mundo. |
| 284 | 01:35:00 | Ti sembra che non cambia mai niente. | Parece que nada nunca mudará. |
| 285 | 01:35:03 | Poi parti, un anno, due... | Depois, partes, por um ano, dois... |
| 286 | 01:35:07 | E quando torni, è cambiato tutto. | E quando voltas, tudo mudou. |
| 287 | 01:35:09 | Si rompe il filo. | O fio parte-se. |
| 288 | 01:35:12 | Non trovi chi volevi trovare. | Não encontras o que procuras. |
| 289 | 01:35:15 | Le tue cose non ci sono più. | As tuas coisas já não existem. |
| 290 | 01:35:18 | Bisogna andare via per molto tempo, | é preciso ir embora poi muito tempo, |
| 291 | 01:35:21 | Per moltissimi anni... | Por longos anos... |
| 292 | 01:35:23 | Per ritrovare al ritorno... | Antes de podermos voltar... |
| 293 | 01:35:25 | La tua gente, | ...e reencontrar a nossa gente, |
| 294 | 01:35:28 | La terra, onde sei nato. | A nossa terra, onde nascemos. |
| 295 | 01:35:31 | Ma ora no, non é possibile. | Mas agora não é possível. |
| 296 | 01:35:34 | Ora tu sei più cieco de me. | Agora, estás mais cego do que eu. |
| 297 | 01:35:41 | No, Totò. | Não, Totó. |
| 298 | 01:35:45 | Non l'ha detto proprio nessuno. | Não foi nenhum deles. |
| 299 | 01:35:48 | Chisto lo dico io. | Isso, sou eu que digo. |
| 300 | 01:35:51 | La vita non é come l'hai vista al cinematografo. | A vida não é como viste no cinema. |
| 301 | 01:35:55 | La vita... | A vida... |
| 302 | 01:35:57 | È chiu difficile. | ...é mais difícil. |
| 303 | 01:36:01 | Vattinn'! | Vai-te embora! |
| 304 | 01:36:03 | Tornatene a Roma! | Volta para Roma! |
| 305 | 01:36:05 | Tu si giovane, il mondo é tuo! | És jovem, o mundo é teu! |

| | | | |
|-----|----------|--|---|
| 306 | 01:36:09 | E io sugno vecchio. | E eu estou velho. |
| 307 | 01:36:12 | Non voglio più sentirti parlare, | Não quero mais ouvir-te falar, |
| 308 | 01:36:15 | Voglio sentire parlare di tia. | Só quero ouvir falar de ti. |
| 309 | 01:37:33 | Non tornare più. | Não voltes mais. |
| 310 | 01:37:36 | Non ci pensare mai a noi! | Nunca mais penses em nós! |
| 311 | 01:37:38 | Non ti voltare, non scrivere. | Não olhes para trás, não escrevas. |
| 312 | 01:37:41 | Nun te fare fottere dalla nostalgia! | Não te deixes abater pela saudade! |
| 313 | 01:37:43 | Dimenticaci tutti! | Esquece-nos a todos! |
| 314 | 01:37:46 | Se non resisti e torni indietro, non mi venire a trovare. | Se não resistires e voltares, Não me procures. |
| 315 | 01:37:50 | Non ti faccio entrare a casa mia, | não te deixarei entrar em minha casa, |
| 316 | 01:37:52 | ‘u capisti? | Entendeste? |
| 317 | 01:38:07 | Qualunque cosa farai, Amala... | Qualquer que seja o teu trabalho, Ama-o... |
| 318 | 01:38:12 | Come amavi la cabina del Paradiso. | ...como amavas a cabine do Paraíso. |
| 319 | 01:38:16 | Quann’ eri picciriddu. | Quando eras pequeno. |

II.A Totò (criança):

| N. | DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----|----------------------|---|---|
| 1 | 00:09:20 | ‘A Don Adelfio, a casa mia Manco a mezzogiorno se mangia | Em minha casa nem ao meio-dia Se come, padre. |
| 2 | 00:09:24 | Lo dice anche il veterinario, per questo ho sempre sonno! | Até o veterinário diz que é por Isso que estou sempre com sono! |
| 3 | 00:09:35 | E posso venire? | Também posso ir? |
| 4 | 00:09:40 | Ci voglio venire! | Mas eu quero ir! |
| 5 | 00:09:41 | Io ci voglio venire! Si! | - |
| 6 | 00:13:36 00:13:36 | E divento un pezzo di carbone! Uff...mmhh! | E fico transformando em carvão. |
| 7 | 00:14:03 | Me lo posso prendere? | Posso ficar com este pedaço? |
| 8 | 00:14:06 | Allora, me lo posso prendere? | Posso? |
| 9 | 00:14:10 | Me lo posso prendere?! | Sim ou não? |
| 10 | 00:14:23 | E allora questi perché non ce li hai rimessi quando hai rimontato le pellicole, eh? | Então, porque não devolveste Estes bancados nos filmes devolvidos? |
| 11 | 00:14:38 | Allora queste me le posso prendere! | Então, posso ficar com estes! |
| 12 | 00:14:50 | Grazie! | -Obrigado! |
| 13 | 00:14:56 | Va bene. | Está bem. |

| | | | |
|----|----------------------|--|--|
| 14 | 00:15:12 00:15:13 | Però... che patto è? | Mas... Que acordo é esse? |
| 15 | 00:15:14 | Se i pezzi sono miei, perché te li devi tenere tu? | Se os pedaços são meus Porque é que tu é que os guardas? |
| 16 | 00:15:31 | Pam! Pam! Pam! | |
| 17 | 00:15:33 | “Prima spara e poi pensa” | “Dispara primeiro e pensa depois” |
| 18 | 00:15:35 | “Questo non é un lavoro per gente delecata.” | “Este não é trabalho para gente débil.” |
| 19 | 00:15:37 | “Pezzo di cornuto e traditore!” | “Cornudo e traidor!” |
| 20 | 00:15:44 | “Ehi tu, lurido bastardo! Cala giù le mani dall’oro!” | “Tu, porco bastardo! Tira as mãos do ouro!” |
| 21 | 00:15:48 | Ta-ta-ta-tan! | |
| 22 | 00:15:51 | “Sporco negro! Stai alla larga da me,” | “Porco! Afasta-te de mim,” |
| 23 | 00:15:56 | “sennò ti rompo la faccia!” | “senão perto-te a cara!” |
| 24 | 00:16:15 | Ma’! | Mãe! |
| 25 | 00:16:17 | Se la guerra é finita, Perchè papà non torna mai? | Se a guerra acabou Porque é que o Pai não volta? |
| 26 | 00:16:25 | Io non me lo ricordo più. | Já não me lembro dele. |
| 27 | 00:16:28 | Ma dov’è la Russia? | Onde é a Rússia? |
| 28 | 00:18:14 | Boccia! Boccia! | Boccia! Boccia! |
| 29 | 00:18:17 | Venticinque! Venticinque! | Vinte e cinco! |
| 30 | 00:18:31 | Oh noo! | |
| 31 | 00:19:01 | Ho pagato il biglietto, devo vedere la pellicola! | Comprei o bilhete. Vou ver o filme. |
| 32 | 00:24:06 | Ma’. | Mãe. |
| 33 | 00:24:30 | No. | Não. |
| 34 | 00:24:34 | Me li hanno rubati. | Roubaram-mo. |
| 35 | 00:24:40 | Si. | Sim. |
| 36 | 00:25:04 | Cinquanta lire! | Cinquenta liras! |
| 37 | 00:27:19 | Ahi! Ahi! Ahi! | - |
| 38 | 00:27:22 | Il piede! | No pé! |
| 39 | 00:27:24 | Ahiaa! Ahh! | - |
| 40 | 00:27:33 | Alfredo, tu lo conoscevi a mio padre? | Alfredo, conhecias o meu pai? |
| 41 | 00:27:46 | Alfredo. | Alfredo. |
| 42 | 00:27:48 | Ora che sono più grande, e vado alla quinta | Agora que estou mais crescido E já vou para o preparatório, |
| 43 | 00:27:51 | Non dico che posso incominciare a venire in cabina, | não te peço para ir para a cabine, |

| | | | |
|----|----------|--|---|
| 44 | 00:27:54 | Ma magari, perchè non diventiamo amici? | Mas talvez pudéssemos ser amigos. |
| 45 | 00:28:12 | Come, se tu figli non ne hai? | Mas tu não tens filhos. |
| 46 | 00:28:32 | Ma'! Che c'è? | O que se passa? |
| 47 | 00:29:42 | Papà non torna più. | O Pai já não volta |
| 48 | 00:29:44 | Io l'ho capito. É morto. | Já percebi. Ele morreu. |
| 49 | 00:31:09 | Signora Anna! Signora Anna! | Dona Anna! |
| 50 | 00:31:30 | Alfredo! | Alfredo! |
| 51 | 00:31:32 | Io non c'entro, | Não te zangues comigo, |
| 52 | 00:31:33 | tua moglie mi ha detto di portarti il mangiare. | A tua multe pediu-me Para te trazer o almoço. |
| 53 | 00:31:37 | Ce l'ho detto a mia madre | Disse à minha mãe |
| 54 | 00:31:38 | Che non me le avevi date tu le pellicole. | Que tu não me deste a película. |
| 55 | 00:31:41 | Che non era stata colpa tua. | Disse-lhe que não tiveste culpa. |
| 56 | 00:31:43 | A me mi pareva uno scherzo Che le pellicole prendono fuoco. | Não sabia que Os filmes se incendiavam. |
| 57 | 00:31:47 | Solo questo ti volevo dire. Me ne vado. | Só queria dizer-te isto. Vou-me já embora. |
| 58 | 00:32:35 | E allora perché non me lo insegni pure a me? | Então, porque não me ensinas? |
| 59 | 00:33:13 | E allora perché non cambi mestiere? | Então, porque é que não Mudas de profissão? |
| 60 | 00:33:42 | No. | Não. |
| 61 | 00:34:01 | Ma non ti piace proprio niente di quello che fai? | Não gostas nada do que fazes? |
| 62 | 00:35:06 | Alfredo! | Alfredo! |
| 63 | 00:35:08 | Vaffanculo! | Vai à merda! |
| 64 | 00:38:04 | Vabbé.. | - |
| 65 | 00:41:09 | Si, Alfredo. | Sim, Alfredo. |
| 66 | 00:41:22 | Ha un bellissimo sapore. | Sabe muito bem. |
| 67 | 00:41:38 | Va bene, Alfredo. | Sim, Alfredo. |
| 68 | 00:42:05 | Com'è alto! | É alto! |
| 69 | 00:42:07 | Ah-ah! | |
| 70 | 00:42:38 | Ma lo trovano di sicuro il lavoro in Germania? | De certeza que há trabalho na Alemanha? |
| 71 | 00:42:57 | Addio, Peppino! Torna presto! | Adeus, Peppino! Volta depressa! |
| 72 | 00:43:08 | Menomale che la Germania É più vicina alla Russia | Felizmente, a Alemanha É mais perto do que a Rússia! |

| | | | |
|----|----------|--|--|
| 73 | 00:47:57 | Magari! Ma come? Si può fare? | Gostaria muito! Mas como? É possível? |
| 74 | 00:49:01 | Miii... | - |
| 75 | 00:49:04 | Alfredo! É bellissimo! | Alfredo! É lindíssimo! |
| 76 | 00:49:13 | Bravo, Alfredo! | Muito bem, Alfredo! |
| 77 | 00:49:49 | Si, si! | Sim, sim! |
| 78 | 00:52:58 | Alfredo! | Alfredo! |
| 79 | 00:53:03 | Correte! | Foge! |
| 80 | 00:54:06 | Alfredo! Alfredo! | Alfredo! |
| 81 | 00:54:09 | Aiuto! Aiuto! | Socorro! Socorro! |
| 82 | 00:54:12 | Alfredo...Alfredo... | Alfredo. |
| 83 | 00:54:16 | Aiuto! | Socorro! |
| 84 | 00:59:29 | Alfredo! Alfredo! | Alfredo! Alfredo! |
| 85 | 00:59:32 | Alfredo! | |
| 86 | 00:59:37 | Si, signora Anna! | -Sim, Dona Anna. |
| 87 | 00:59:40 | Sono contento che sei venuto. | Estou contente por teres vindo. |
| 88 | 00:59:47 | Bene, però... | Bem, mas... |
| 89 | 00:59:49 | ...ora che ho il lavoro, forse non ci vado più. | ...agora com este trabalho, Talvez deixe de ir. |
| 90 | 01:00:01 | Perché? Che significa? | Porquê? O que significa isso? |

II.B Salvatore (adolescente):

| N. | DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----|----------|---|---|
| 1 | 01:00:55 | Sì. | Sim. |
| 2 | 01:01:04 | Naah, ma che... | - |
| 3 | 01:01:08 | È vero, Alfredo! È proprio sfuocata! | É verdade, Alfredo. Está desfocado. |
| 4 | 01:01:12 | Ma come hai fatto? | Como sabes? |
| 5 | 01:04:52 | Senti... | Ouve... |
| 6 | 01:04:54 | Sì? | Sim? |
| 7 | 01:04:59 | Ti è caduto questo. | Deixaste cair isto. |
| 8 | 01:05:06 | Io mi chiamo Salvatore, e tu? | Chamo-me Salvatore, e tu? |
| 9 | 01:05:12 | Io volevo dire...cioè | Queria dizer-te que... |
| 10 | 01:05:15 | L'altra volta, alla stazione... | No outro dia na estação... |
| 11 | 01:05:33 | Sì | |
| 12 | 01:05:35 | Si vedono quelli del mattatoio che squartano un vitello. | Os tipos do matadouro A abater um novilho. |
| 13 | 01:05:39 | C'è tutto il sangue per terra. | Há sangue no chão, |
| 14 | 01:05:42 | come un lago, | como um lago, |

| | | | |
|----|----------|--|--|
| 15 | 01:05:43 | e su questo lago, sta passando un altro vitello. | E nesse lago passa outro novilho |
| 16 | 01:05:46 | Che sta andando a morire. | Que vai morrer. |
| 17 | 01:05:58 | Niente. Non si vede niente. É un pezzo tutto sfuocato. | Nada. Não se vê nada. Está desfocado. |
| 18 | 01:06:05 | Ahhh! | |
| 19 | 01:06:10 | Sì. | Sim. |
| 20 | 01:06:11 | É una ragazza che ho visto alla stazione. | É uma rapariga que vi na estação. |
| 21 | 01:06:16 | É simpatica. | É simpática. |
| 22 | 01:06:19 | Ha l'età mia, magra, | Tem a minha idade, magra, |
| 23 | 01:06:22 | Con i capelli lunghi, castani, | cabelo comprido, castanho, |
| 24 | 01:06:24 | gli occhi grandi, azzurri, l'espressione semplice | uns olhos grandes, azuis, uma expressão simples |
| 25 | 01:06:27 | E una piccola macchia di fragola sulle labbra. | E um pequeno sinal sobre os lábios. |
| 26 | 01:06:30 | Ma proprio piccola. | Muito pequeno. |
| 27 | 01:06:31 | Si vede solo da vicino | Só se vê de perto. |
| 28 | 01:06:33 | E quando sorride, ti fa sentire come... | E quando sorri, sentimos.... |
| 29 | 01:06:36 | Non so... | Não sei... |
| 30 | 01:06:38 | Come, per dire... | Como hei-de dizer? |
| 31 | 01:07:08 | Com'è bello quello che dici. | é bonito o que dizes. |
| 32 | 01:07:10 | Però é triste. | Mas é triste. |
| 33 | 01:07:18 | Che imbroglione che sei, Alfredo! | És um pirata, Alfredo! |
| 34 | 01:07:50 | Ciao, Elena! | Olá, Elena. |
| 35 | 01:07:55 | Perché è così. | Porque...sim. |
| 36 | 01:07:58 | Io ti volevo dire, no... | Queria dizer-te... |
| 37 | 01:08:02 | Ti ricordi quando... Che... | Lembras-te quando... |
| 38 | 01:08:06 | Bella giornata, vero? | Belo dia, não achas? |
| 39 | 01:08:21 | Ciao. | Adeus. |
| 40 | 01:08:25 | Che stronzo! | Que idiota! |
| 41 | 01:08:27 | Che stronzo! | Mas que idiota! |
| 42 | 01:08:29 | “Una bella giornata, vero?”, porcabbottana! | “Belo dia, não achas?” Cabotino! |
| 43 | 01:08:43 | Ma perché? | Porquê? |
| 44 | 01:08:45 | Ci deve essere una maniera per farglielo capire. | Devo fazer com que ela entenda. |
| 45 | 01:08:54 | Sembra che il mondo l'hai fatto tu. | Até parece que foste tu a criar o mundo. |

| | | | |
|----|----------|--|--|
| 46 | 01:09:06 | Visto che é come dico io? Hai sempre una risposta a tutto. | Vês o que te digo, Tens sempre resposta para tudo. |
| 47 | 01:11:22 | Ma come? Alla fine? | Como? No fim? |
| 48 | 01:11:37 | Boh... | - |
| 49 | 01:14:53 | Ho tagliato i titoli di coda per fare prima. | Cortei o genérico do final Para ganhar tempo. |
| 50 | 01:14:56 | Corri, Boccia! Portami il primo tempo, io intanto faccio l'attualità. | Corre, Boccia! Traz-me a primeira parte. Vou passar as actualidades. |
| 51 | 01:16:16 | E che ci posso fare io? | Que queres que faça? |
| 52 | 01:18:03 | Ti prego, non mi chiedere il perché... | Não me perguntes porquê... |
| 53 | 01:18:47 | Di questo ne parliamo dopo. | Depois falaremos disso. |
| 54 | 01:18:49 | Ferma, ferma, ferma, non ti voltare, per carità. | Não te mexas, por favor. |
| 55 | 01:18:51 | Stà zitta. Fa' finta di niente. Sono Salvatore. | Cala-te. Faz como se não passasse Nada. Sou eu, o Salvatore. |
| 56 | 01:19:13 | Ma io dovevo parlarti. | Mas eu precisava de falar contigo. |
| 57 | 01:19:23 | Sei bellissima, Elena. Questo volevo dirti. | És tão bonita, Elena. Queria dizer-te isso. |
| 58 | 01:19:29 | Quando ti incontro non so mettere In fila due parole, perché... | Quando te vejo não consigo dizer Duas palavras seguidas, porque... |
| 59 | 01:19:33 | ...mi fai venire i brividi. | Começo a tremer. |
| 60 | 01:19:37 | Insomma, non so come si fa In questi casi, cosa si dice... | Enfim, não sei como se age Nestes casos nem o que se diz... |
| 61 | 01:19:41 | È la prima volta. | É a primeira vez. |
| 62 | 01:19:44 | Ma credo che mi sono innamorato di te. | Mas acho que estou apaixonado por ti. |
| 63 | 01:19:49 | Io ti assolvo nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo | Eu te absolvo, em nome do Pai, Do Filho e do Espírito Santo. |
| 64 | 01:19:52 | Vai in pace sorella, eh? | Vai em paz, irmã. |
| 65 | 01:19:59 | Quando sorridi, sei ancora più bella. | Quando sorris, és ainda mais bonita. |
| 66 | 01:20:19 | Non me ne importa niente. Aspetterò. | Não faz mal. Eu espero. |
| 67 | 01:20:23 | che anche tu ti innamori di me. | Que te apaixones por mim. |
| 68 | 01:20:25 | Ascoltami bene. | Ouve. |
| 69 | 01:20:29 | Tutte le notti, quando finirò di lavorare | Todas as noites depois do trabalho, |
| 70 | 01:20:31 | Verrò sotto casa tua e aspetterò. | Ficarei junto da tua janela e esperarei. |
| 71 | 01:20:34 | Tutte le notti. | Todas as noites. |

| | | | |
|----|----------|--|--|
| 72 | 01:20:35 | Quando cambierai idea, apri la finestra. | Quando mudares de ideias, abre a janela. |
| 73 | 01:20:38 | Solo questo. | Basta isso. |
| 74 | 01:20:40 | E io capirò. | E eu compreenderei. |
| 75 | 01:25:56 | Ma che c'entra, è che la macchina è ancora in rodaggio. | Este carro ainda está em rodagem. |
| 76 | 01:26:08 | Ferma! Ferma! | Pare! Pare! |
| 77 | 01:26:15 | Buonasera, Signor Mendola. | Boa tarde, Sr Mendola. |
| 78 | 01:26:27 | Buonasera. | Boa tarde. |
| 79 | 01:29:05 | Quando finirai, estate dimmerda? | Quando acabas, Verão de merda? |
| 80 | 01:29:09 | In un film, saresti già finita. | Num filme, já terias terminado. |
| 81 | 01:29:12 | Dissolvenza e via, un bel temporale. Sarebbe bello, eh? | Dissolvias-te num belo temporal. Seria ótimo! |
| 82 | 01:29:17 | Minchia! | - |
| 83 | 01:29:43 | Elena! | Elena! |
| 84 | 01:29:44 | Ma quando..? | Quando...? |
| 85 | 01:30:15 | Vado a fare il militare a Roma. | Vou cumprir o serviço militar em Roma. |
| 86 | 01:30:18 | Parto venerdì mattina. | Parto sexta-feira de manhã. |
| 87 | 01:30:38 | Va bene! | - |
| 88 | 01:31:30 | Trasmettitore. Di Vita, Salvatore, terzo battaglione, nona compagnia. Comandi! | Operador de Rádio, Salvatore Di Vita, 3° Batalhão, 9° Companhia, às ordens! |
| 89 | 01:31:36 | Hanno trasferito suo padre? Ma come è possibile? | Transferiram o pai dela? Não é possível. |
| 90 | 01:31:39 | Nessuno sa dove sono andati a finire Lei e la sua famiglia? Vaffanculo! | Ninguém sabe para onde foram, Ela e a família? Vá-se lixar! |
| 91 | 01:31:43 | Non mi vuoi aiutare! Ma che cazzo dici? Stronzo! | Não me quer ajudar! Estupor! |
| 92 | 01:33:01 | Bello..vieni qua... | |
| 93 | 01:33:37 | Mi hanno detto che non esci mai. | Disseram-me que nunca saís. |
| 94 | 01:33:39 | E che non parli con nessuno. | E que não falas com ninguém. |
| 95 | 01:33:41 | Perché? | Porquê? |
| 96 | 01:34:10 | Alla festa di Natale, un tenete Pizzica il culo a una ragazza. | No dia de Natal, um tenente Beliscou a nádega de uma rapariga. |
| 97 | 01:34:14 | Quella si gira: | Ela virou-se |
| 98 | 01:34:15 | É la figlia del Colonnello Comandante. | E era a filha do coronel. |
| 99 | 01:34:17 | E il tenente, terrorizzato, fa: | o tenente, aterrorizado, disse: |

| | | | |
|-----|----------|--|--|
| 100 | 01:34:20 | “Signorina, se avete il cuore duro Come ciò che ho toccato adesso,” | “se tiver o coração tão duro Como aquilo que toquei agora,” |
| 101 | 01:34:23 | “sono un uomo finito.” | “sou um homem perdido.” |
| 102 | 01:34:33 | No. | Não. |
| 103 | 01:34:35 | E nessuno sa dov'è. | Ninguém sabe onde está. |
| 104 | 01:35:36 | Questa chi l'ha detta? Gary Cooper? James Stewart? Henry Fonda? Eh? | Quem disse isto? Gary Cooper? James Stewart? Henry Fonda? |
| 105 | 01:38:00 | Grazie. | Obrigado. |
| 106 | 01:38:03 | Per tutto quello che hai fatto per me. | Por tudo o que fizeste por mim. |

II.C Salvatore (adulto):

| N. | DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----|----------|--|--|
| 1 | 00:06:25 | È molto tardi. | É muito tarde. |
| 2 | 00:06:29 | Scusami, ma... | Desculpe, mas... |
| 3 | 00:06:32 | Non ho potuto avvisarti Che non sarei arrivato. | Não pude prevenir-te Que ia chegar tarde. |
| 4 | 00:06:35 | Dormi. | Dorme. |
| 5 | | Dormi. | - |
| 6 | 00:06:49 | E tu cosa le hai detto? | O que lhe disseste? |
| 7 | 00:07:03 | Ha chiamato per dirti solo questo? | Telefonou só para dizer isso? |
| 8 | 00:07:24 | No, no. Dormi. | Não, não. Dorme. |
| 9 | 00:07:26 | Dormi. | Dorme. |
| 10 | 01:39:57 | Come stai, mamma? | Como estás, mãe? |
| 11 | 01:40:29 | No mamma, cosa vuoi che sia un'ora di aereo! | Não. Uma hora de avião não é nada! |
| 12 | 01:44:33 | Buongiorno. | Bom dia. |
| 13 | 01:44:44 | Da quanto tempo avete chiuso? | Há quanto tempo fechou? |
| 14 | 01:45:10 | Ma perché mi da del lei? | Por que me trata por “você”? |
| 15 | 01:45:14 | Una volta non era così. | Não costumava ser assim. |
| 16 | 01:45:27 | Mi scusi. | Com licença. |
| 17 | 01:45:56 | Non ha mai pensato ad incontrarmi? | Ele nunca pensou em voltar a ver-me? |
| 18 | 01:50:51 | Pensavo... | Estava a pensar... |
| 19 | 01:50:53 | ...che ho sempre avuto paura di tornare. | ...que sempre tive medo de voltar. |
| 20 | 01:50:57 | Ora, dopo tanti anni... | Passados tantos anos... |
| 21 | 01:51:00 | Credevo di essere più forte, | Acreditava estar mais forte |
| 22 | 01:51:02 | Di avere dimenticato molte cose | E ter esquecido uma série de coisas. |
| 23 | 01:51:05 | E invece... | Mas afinal... |

| | | | |
|----|----------|--|---|
| 24 | 01:51:08 | ...mi ritrovo tutto davanti. | ...encontro tudo como dantes. |
| 25 | 01:51:11 | Come se fossi rimasto sempre qui. | Como se nunca tivesse saído daqui. |
| 26 | 01:51:15 | Eppure mi guardo intorno E non conosco nessuno. | No entanto, olho ao meu redor E não reconheço ninguém. |
| 27 | 01:51:22 | E tu, mamma... | E a ti, Mãe... |
| 28 | 01:51:25 | ...ti ho abbandonata. | ...abandonei-te. |
| 29 | 01:51:28 | Sono scappato come un bandito, | Fugi como um bandido. |
| 30 | 01:51:30 | E non ti ho mai dato una spiegazione. | Sem nunca te dar uma explicação. |
| 31 | 01:54:15 | Controlli le giunte. | Verifiquem a fita. |
| 32 | 01:54:16 | Appena è pronto, può partire. | Assim que estiver pronto, podem começar. |
| 33 | 01:54:21 | Grazie. | Obrigado. |

III. Mãe:

| N. | DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----|----------|--|---|
| 1 | 00:03:56 | Sì, Salvatore. Di Vita, Salvatore. | Sim, Salvatore. Salvatore di Vita. |
| 2 | 00:04:02 | Ahh...Ma come non lo conosce, signorina? | Como é possível que não o conheça? |
| 3 | 00:04:07 | Ecco, brava! | Isso, mesmo. |
| 4 | 00:04:08 | E io sono la madre | Sou a mãe dele. |
| 5 | 00:04:11 | Sto chiamando dalla Sicilia. | Estou a telefonar da Sicília. |
| 6 | 00:04:13 | È tutto il santo ggiorno. | Tentei todo o santo dia. |
| 7 | 00:04:17 | Ah. Ho capito. Non c'è. | Já percebi, ele não está. |
| 8 | 00:04:22 | Allora, cortesemente, mi può dare... | Então, por amabilidade, poderia dar-me... |
| 9 | 00:04:27 | 6-5-6... 2-2-0-5-6 | 6-5-6... 2-2-0-5-6. |
| 10 | 00:04:33 | Grazie, buongiorno. | Obrigada, bom dia. |
| 11 | 00:04:59 | Si ricorderà. | Ele há-de lembrar-se. |
| 12 | 00:05:00 | Si ricorderà, sono sicura. | Ele há-de lembrar-se, tenho a certeza. |
| 13 | 00:05:04 | Ehh...io lo conosco meglio di te! | Conheço-o melhor do que tu. |
| 14 | 00:05:06 | Se poi scopre che non ce l'abbiamo detto, ci dispiacerà. | Se souber que não o avisámos, ficará aborrecido. |
| 15 | 00:05:10 | Per piacere, vorrei parlare con Il signore Di Vita Salvatore. | Por favor, quero falar Com o Sr Salvatore Di Vita. |
| 16 | 00:05:14 | Sono la madre. | Sou a mãe dele. |

| | | | |
|----|----------|--|---|
| 17 | 00:16:16 | Mmh | - |
| 18 | 00:16:21 | Torna, torna, vedrai che torna. Uno di questi giorni. | Há-de voltar, sim, vais ver. Qualquer dia, ele volta. |
| 19 | 00:16:30 | Ci vogliono anni per andarci | Levam-se anos para se chegar lá |
| 20 | 00:16:33 | E anni per tornare. | E anos para voltar. |
| 21 | 00:16:37 | Ora vai a dormire, Totó, che é tardi | Agora vai dormir, já é tarde. |
| 22 | 00:24:27 | É tutto il giorno che ti cerco. E il latte l'hai comprato? | Procurei-te o dia inteiro. Compraste o leite? |
| 23 | 00:24:32 | E i soldi dove sono? | Onde está o dinheiro? |
| 24 | 00:24:37 | Che cosa ci hai fatto coi soldi? Ti sei pagato il cinematografo? | O que fizeste ao dinheiro? Compraste um bilhete de cinema? |
| 25 | 00:24:42 | Il cinematografo! | O teu cinema! |
| 26 | 00:24:43 | Il cinematografo! | O teu cinema! |
| 27 | 00:24:52 | Ma quale picciriddu e picciriddu! Questo peggio del terremoto è! | -Que menino? Este desentvergonhado? |
| 28 | 00:25:39 | Grazie. | Obrigada. |
| 29 | 00:25:40 | Grazie, zio Alfredo. | Obrigada, Sr Alfredo. |
| 30 | 00:25:43 | Buonanotte. | Boa noite. |
| 31 | 00:25:46 | Amuninn', camina. | Vamos. |
| 32 | 00:28:23 | Non piangere più. Non piangere più. Ci sono qua io. | Não chores. Não chores mais. Eu estou aqui. |
| 33 | 00:28:26 | Non piangere più! | Não chores mais! |
| 34 | 00:28:27 | Non c'è più il fuoco, non c'è più il fuoco! | Acabou-se, já não há fogo! |
| 35 | 00:28:29 | Non c'è piu... | - |
| 36 | 00:28:30 | Ci sono io! | Estou aqui! |
| 37 | 00:28:31 | Tesoro, stai bene? | - |
| 38 | 00:28:34 | Disgraziato! | Desgraçado! |
| 39 | 00:28:35 | Tua sorella bruciata moriva Se non c'ero io! | A tua irmã podia ter morrido queimada Por tua causa! |
| 40 | 00:28:38 | per colpa tua! | - |
| 41 | 00:28:40 | Buono a nient'! | - |
| 42 | 00:28:41 | 'A mia rovina sei! | És a minha desgraça! |
| 43 | 00:28:45 | Te l'avevo detto di non metterle Sotto il letto 'a lado 'u bracere. | Disse-te para não pores nada Junto das brasas! |
| 44 | 00:28:49 | Pure le fotografie mie so bruciate! | Até as minhas fotografias arderam! |
| 45 | 00:28:55 | Ti ammazzo io col piacere mio! | Vou-te matar! |
| 46 | 00:29:01 | Mi stava avvampando casa, mi stava | - |

| | | | |
|----|----------|---|---|
| | | avvampando! | |
| 47 | 00:29:04 | Un lampo... Vum! | - |
| 48 | 00:29:05 | Ma come aggi' a fa'?'* | - |
| 49 | 00:29:09 | Ma come, non vi vergognate, zi' Alfredo, | O senhor não tem vergonha |
| 50 | 00:29:11 | Alla vostra età, di mettervi a giocare con un bambino? | Na sua idade, a brincar com um miúdo? |
| 51 | 00:29:15 | E tutte quelle pellicole chi ce le ha date? | Quem lhe deu toda aquela película? |
| 52 | 00:29:19 | Giuratemì che non gli date più Queste schifezze! Questo è pazzo! È pazzo! | Jure-me que não lhe volta a dar Essa porcaria! Ele é maluco! Maluco! |
| 53 | 00:29:22 | Parla solo di cinematografo e d'Alfredo, d'Alfredo e del cinematografo! | Só fala de cinema e do Alfredo, Do Alfredo e de cinema! |
| 54 | 00:29:27 | Giuratemì che non lo farete entrare mai più Al cinema! Giuratemelo! | Jure que nunca mais o deixa entrar No seu cinema! Jure! |
| 55 | 00:29:37 | Il signore mi deve fare una grazia sola: | Só peço uma graça ao Senhor: |
| 56 | 00:29:39 | Fare ritornare tuo padre a casa Così te l'aggiusta lui la schiena. | Que permita que Volte para te desancar. |
| 57 | 00:29:47 | N-non è vero. No! | Não é verdade. Não! |
| 58 | 00:29:51 | Te lo faccio vedere io che torna... | Vais ver se ele não volta... |
| 59 | 00:56:37 | Grazie, Padre. | Obrigada, padre. |
| 60 | 01:39:36 | È Totó. | é o Totó. |
| 61 | 01:39:38 | Lo sapevo io. | Eu sabia. |
| 62 | 01:39:56 | Totó! | Totó! |
| 63 | 01:40:12 | Hai visto com'è la... Com'è bella la casa? | Viste como a casa está bonita? |
| 64 | 01:40:14 | L'abbiamo rifatta tutta, | foi toda arranjada, |
| 65 | 01:40:16 | se non era per te. | Graças a ti. |
| 66 | 01:40:18 | Vieni. | Vem. |
| 67 | 01:40:20 | Ho una sorpresa per te. Vieni. | Tenho uma surpresa para ti. Vem. |
| 68 | 01:40:23 | Sarai stanco, eh? | Deves estar cansado. |
| 69 | 01:40:26 | Vuoi riposarti? Il tempo ce l'hai prima del funerale... | Queres descansar antes do funeral? |
| 70 | 01:40:32 | Mh...questo non me lo dovevi dire dopo tutti questi anni. | Não me digas isso, depois de tantos anos. |
| 71 | 01:40:36 | Vieni, tutte le cose le ho messe qui. Le tue cose. | Vem. Pus todas as tuas coisas aqui. |
| 72 | 01:50:45 | A che stai pensando Totò? | Em que pensas? |
| 73 | 01:51:32 | Io non te l'ho mai chiesta. | Nunca a pedi. |

| | | | |
|----|----------|--|---|
| | | Non devi spiegare niente. | Não tens que explicar nada. |
| 74 | 01:51:36 | Ho sempre pensato che era giusto Quello che facevi e basta, | Sempre achei que fazias O que era mais certo e isso chega, |
| 75 | 01:51:40 | Senza fare troppe chiacchiere. | Não vale a pena complicar. |
| 76 | 01:51:42 | Hai fatto bene ad andartene. | Fizeste bem em partir. |
| 77 | 01:51:44 | Sei riuscito a fare quello che volevi. | Conseguiste aquilo que querias. |
| 78 | 01:51:49 | Quando ti telefono, | quando te telefono, |
| 79 | 01:51:50 | mi rispondono sempre donne diverse. | Nunca me atende a mesma multe. |
| 80 | 01:51:54 | Ma fin'ora non ho sentito mai una voce | Mas até agora nunca ouvi uma voz |
| 81 | 01:51:58 | Che ti ama veramente. | Em que sinta amor por ti. |
| 82 | 01:52:00 | L'avrei capito, sai? | Eu compreendo. |
| 83 | 01:52:03 | Eppure mi piacerebbe di vederti | Mas, no entanto, gostaria de te ver |
| 84 | 01:52:07 | Sistemato | Casado |
| 85 | 01:52:09 | Che ti innamorassi. | E apaixonado. |
| 86 | 01:52:12 | La tua vita é lì. | Mas a tua vida é lá. |
| 87 | 01:52:14 | Questi sono solo fantasmi. | Aqui só existem fantasmas. |
| 88 | 01:52:17 | Lascia stare, Totó. | Esquece tudo isso. |

IV. Padre Adelfio:

| N. | DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----|----------|--|---|
| 1 | 00:08:40 | Mhmh... 'Sto picciriddu è la mia rovina, come devo fare? | Este miúdo é a minha cruz. O que hei-de fazer? |
| 2 | 00:08:55 | Psst..Totò! | Totò! |
| 3 | 00:09:10 | Eh, meno male. | Já era altura. |
| 4 | 00:09:12 | M-ma come te lo devo dire? Io, senza la campanella, n-n-non so andare avanti! | Como é possível fazer-te perceber? Sem o sino, fico perdido! |
| 5 | 00:09:16 | Ma sempre addormentato sei! Che fai la notte? Al posto di dormire, mangi? Boh! | Estás sempre a dormir! O que fazes de noite? Comes? |
| 6 | 00:09:28 | Eh, te lo dico io perché Hai sempre sonno! Lo so io! | Eu sei bem porque É que estás sempre com sono! |
| 7 | 00:09:30 | E poi te lo spiego perché Tu hai sempre sonno | Um dia, explico-te os motivos De todo esse sono! |
| 8 | 00:09:31 | E ora, ora tu fai una bella cosa, eh? | Agora, faz uma bela coisa. |
| 9 | 00:09:34 | Te ne vai, perché ho da fare. | Vai para casa Porque eu tenho que fazer. |

| | | | |
|----|----------|---|--|
| 10 | 00:09:36 | No! Tu non ci puoi venire! | -Não! Não podes vir! |
| 11 | 00:09:38 | Totò! Sciò! Sciò! Aria! | -Totò, vamos! Fora! |
| 12 | 00:09:42 | Basta! Tu non ci puoi venire! Hai capito? Fila! Via! | - |
| 13 | 00:09:50 | Psst Psst! | - |
| 14 | 00:09:51 | Alfredo! | Alfredo! |
| 15 | 00:09:56 | Alfredo! | Alfredo! |
| 16 | 00:09:59 | Puoi partire. | Pode começar. |
| 17 | 00:10:27 | Ohh..nun se sa, è solo dalla mattina che sta qua oh.. | Este, pela manhã, está sempre a dormir. |
| 18 | 00:12:33 | No! | Não! |
| 19 | 00:27:01 | Ehh..all'andata é a scendere, E tutti i santi aiutano... | Sim. Na ida, é a descer, Todos os santos ajudam... |
| 20 | 00:27:06 | ...ma al ritorno, | Mas no regresso, |
| 21 | 00:27:08 | I santi guardano e basta! | Os santos limitam-se a olhar! |
| 22 | 00:27:11 | Sia fatta la volontà di Dio. | Seja feita a vontade de Deus. |
| 23 | 00:27:14 | A stasera. | Até logo. |
| 24 | 00:27:21 | Ma..cosa ti fa male? | O que foi? Onde te dói? |
| 25 | 00:27:23 | Il piede? Ma..ma tutte a te ti capitano! | O pé? Só te acontecem desgraças. |
| 26 | 00:27:27 | Che posso fare? Che posso fare? | Que hei-de fazer? |
| 27 | 00:46:47 | Fuori! Fuori! | Saiam! |
| 28 | 00:46:49 | Non posso fare un altro spettacolo! È tardi, lo volete capire? | Não posso apresentar outra sessão! É tarde, não entendem? |
| 29 | 00:46:52 | Non posso fare un altro spettacolo! Non spingete, non c'è sp...per carità! | Não posso apresentar outra sessão! Não empurrem! |
| 30 | 00:46:57 | Ci sono quelli che l'hanno visto due volte! | Há pessoas que o viram duas vezes! |
| 31 | 00:47:00 | Non mi fate ca..piano! Mi fate cadere pure a me! | Devagar! Ainda me fazem cair! |
| 32 | 00:47:11 | Domani... | Amanhã... |
| 33 | 00:47:12 | ...facciamo un'altra pellicola. | ...teremos outro filme. |
| 34 | 00:47:14 | Un western bellissimo, parola d'onore! | Um belo western, palavra de honra! |
| 35 | 00:47:17 | Andate a dormire! | Vão dormir! |
| 36 | 00:47:19 | ...pure tu! Chiudete, chiudete!* | Que multidão! Fechem, fechem! |
| 37 | 00:47:22 | Questi sfasciano il Paradiso E pure 'u inferno! | Vão destruir o Paraíso... E o inferno! |
| 38 | 00:50:36 | Ihhh | - |
| 39 | 00:50:41 | Va oh. | Chega aqui. |
| 40 | 00:50:43 | Guarda là! | Olha! |

| | | | |
|----|----------|--|---|
| 41 | 00:50:46 | Nunzio! | - |
| 42 | 00:50:51 | Eh, Nunzio! | Nunzio! |
| 43 | 00:50:53 | Basta mezza. | Metade do preço. |
| 44 | 00:53:30 | Ignazio, cosa ti succede? | O que se passa contigo, Ignazio? |
| 45 | 00:54:58 | E ora come si fa? Il paese resterà senza divertimenti. | E agora, como vai ser? Ficámos sem diversão. |
| 46 | 00:55:02 | Senza niente. | Sem nada. |
| 47 | 00:55:04 | Ma chi li ha i soldi Per ricostruire il cinema? | Onde vamos buscar o dinheiro Para reconstruir o cinema? |
| 48 | 00:56:11 | Ma é pur sempre un bambino! Come avete risolto il fatto della minore età? | Mas não passa de uma criança! Sendo ele menor, como conseguiu? |
| 49 | 00:56:18 | Spaccafico... | |
| 50 | 00:56:25 | Totó, stai sempre attento. Non ti addormentare mai, eh? | Totó, tens de estar sempre atento. Não adormeças, está bom? |
| 51 | 00:56:29 | Che non succeda un'altra disgrazia! | Que não hajas mais desgraças! |
| 52 | 00:56:31 | Fai tutto quello che ti insegnò Il povero Alfredo, | Faz tudo como o pobre Alfredo Te ensinou, |
| 53 | 00:56:34 | E che Dio ti benedica, figliolo. | E que Deus te abençoe. |
| 54 | 00:58:48 | Io non vedo film pornografici! | Eu não vejo filmes pornográficos! |
| 55 | 01:18:25 | Alfredo, che c'è? | Alfredo, o que foi? |
| 56 | 01:18:28 | Ma – Ma che Padre Adelfio, ho il sacramento! | Tenho as confissões... |
| 57 | 01:18:38 | L'anima? | A alma? |
| 58 | 01:18:58 | Alfredo...ma è terrificante quello che dici! | Mas é horrível o que me estás a dizer! |
| 59 | 01:19:12 | Com'è possibile? | Como é possível? |
| 60 | 01:19:06 | Il miracolo dei pani e dei pesci? | O milagre dos pães e dos peixes? |
| 61 | 01:20:41 | Hai capito adesso? | Percebeste agora? |
| 62 | 01:20:51 | E un'altra volta non dire in giro queste eresie! | Não voltes a dizer essas heresia! |
| 63 | 01:20:55 | Dall'incendio del cinema sei sopravvissuto, | Escapaste ao incêndio do cinema, |
| 64 | 01:20:57 | Ma dalle fiamme eterne... | Mas do fogo eterno... |
| 65 | 01:20:59 | M-ma dalle fiamme eterne, non ti salva nessuno. | Do fogo eterno, ninguém te salvará. |
| 66 | 01:38:27 | É partito! Totó! Addio! | Já partiu! Totó! Adeus! |
| 67 | 01:38:37 | Sono arrivato tardi, che peccato! | Cheguei tarde, que pena! |

Anexo II: Transcrição completa dos diálogos e das legendas do filme
 Nuovo Cinema Paradiso de Giuseppe Tornatore⁵⁷

| DURAÇÃO | ITALIANO | PORTUGUÊS |
|----------|---|--|
| 00:03:36 | Scritto: Prodotto da FRANCO CRISTALDI | Produção (FRANCO CRISTALDI) |
| 00:03:42 | Soggetto sceneggiatura e regia GIUSEPPE TORNATORE | Argumento e realização (GIUSEPPE TORNATORE) |
| 00:03:48 | Nuovo cinema Paradiso | CINEMA PARAÍSO |
| | SICILIA- TEMPO PRESENTE | |
| 00:03:56 | Sì, Salvatore. Di Vita, Salvatore. | Sim, Salvatore. Salvatore di Vita. |
| 00:04:02 | Ahh...Ma come non lo conosce, signorina? | Como é possível que não o conheça? |
| 00:04:07 | Ecco, brava! | Isso, mesmo. |
| 00:04:08 | E io sono la madre | Sou a mãe dele. |
| 00:04:11 | Sto chiamando dalla Sicilia. | Estou a telefonar da Sicília. |
| 00:04:13 | È tutto il santo ggiorno. | Tentei todo o santo dia. |
| 00:04:17 | Ah. Ho capito. Non c'è. | Já percebi, ele não está. |
| 00:04:22 | Allora, cortesemente, mi può dare... | Então, por amabilidade, poderia dar-me... |
| 00:04:27 | 6-5-6... 2-2-0-5-6 | 6-5-6... 2-2-0-5-6. |
| 00:04:33 | Grazie, buongiorno. | Obrigada, bom dia. |
| 00:04:39 | Ma', è una telefonata inutile. | Mãe, è um telefonema inútil. |
| 00:04:42 | Ha troppi impegni, chissà dov'è. | Ele está muito ocupado, sabe Deus onde ele está agora. |
| 00:04:44 | E poi nemmeno si ricorderà più. | Além disso, ele já nem se deve lembrar. |
| 00:04:47 | Senti a me, lascia perdere. | Ouve o que te digo, desiste. |
| 00:04:50 | Oramai sono trent'anni che non viene qua. | Há 30 anos que não vem cá. |
| 00:04:54 | Lo sai com'è fatto, no? | Sabes como ele è, não sabes? |
| 00:04:59 | Si ricorderà. | Ele há-de lembrar-se. |
| 00:05:00 | Si ricorderà, sono sicura. | Ele há-de lembrar-se, tenho a certeza. |
| 00:05:04 | Ehh..io lo conosco meglio di te! | Conheço-o melhor do que tu. |
| 00:05:06 | Se poi scopre che non ce l'abbiamo detto, | Se souber que não o avisámos, |

⁵⁷ A utilização de * indica incerteza na transcrição dos diálogos: às vezes, não foi fácil entender o que as personagens estavam a dizer por causa das interferências sonóras, do léxico demasiado dialectal e da rapidez da fala.

| | | |
|----------|--|--|
| | ci dispiacerà. | ficará aborrecido. |
| 00:05:10 | Per piacere, vorrei parlare con Il signore Di Vita Salvatore. | Por favor, quero falar Com o Sr Salvatore Di Vita. |
| 00:05:14 | Sono la madre. | Sou a mãe dele. |
| | ROMA – TEMPO PRESENTE | |
| 00:06:18 | Mmh..Salvatore? | Salvatore? |
| 00:06:21 | Ma...ma che ore sono? | Que horas são? |
| 00:06:25 | È molto tardi. | É muito tarde. |
| 00:06:29 | Scusami, ma... | Desculpe, mas... |
| 00:06:32 | Non ho potuto avvisarti Che non sarei arrivato. | Não pude prevenir-te Que ia chegar tarde. |
| 00:06:35 | Dormi. | Dorme. |
| | Dormi. | - |
| 00:06:41 | Ha telefonato tua madre. | A tua mãe telefonou. |
| 00:06:45 | Mi ha scambiata per un'altra. | Tomou-me por outra. |
| 00:06:49 | E tu cosa le hai detto? | O que lhe disseste? |
| 00:06:50 | Ho fatto finta di niente, per non deluderla. | Fiz como se nada fosse, para não a decepcionar. |
| 00:06:53 | Abbiamo parlato a lungo. | Conversámos bastante. |
| 00:06:57 | Ha detto che sono trent'anni Che non vai a trovarla. | Disse-me que faz 30 anos Que não a vais visitar, |
| 00:07:00 | E che quando vuole vederti, è lei a dover venire a Roma. | E que quando te quer ver È ela que tem de vir a Roma. |
| 00:07:03 | Ha chiamato per dirti solo questo? | Telefonou só para dizer isso? |
| 00:07:09 | No... | Não... |
| 00:07:11 | Ha anche detto che è morto | Também me disse que morreu |
| 00:07:14 | Un certo Alfredo... | Um tal Alfredo... |
| 00:07:16 | E che domani si faranno i funerali. | E que o funeral será amanhã. |
| 00:07:20 | Ma chi è? | Quem é? |
| 00:07:21 | Un tuo parente? | Um familiar teu? |
| 00:07:24 | No, no. Dormi. | Não, não. Dorme. |
| 00:07:26 | Dormi. | Dorme. |
| | SICILIA – PASSATO: | |
| | [messa in latino/Totò russa in sottofondo] | |
| 00:08:40 | Mmh... 'Sto picciriddu è la mia rovina, come devo fare? | Este miúdo é a minha cruz. O que hei-de fazer? |
| 00:08:42 | [eucarestia in latino/Totò russa in sottofondo] | |

| | | |
|----------|---|--|
| 00:08:55 | Psst..Totò! | Totò! |
| 00:09:10 | Eh, meno male. | Já era altura. |
| 00:09:12 | M-ma come te lo devo dire? Io, senza la campanella, n-n-non so andare avanti! | Como é possível fazer-te perceber? Sem o sino, fico perdido! |
| 00:09:16 | Ma sempre addormentato sei! Che fai la notte? Al posto di dormire, mangi? Boh! | Estás sempre a dormir! O que fazes de noite? Comes? |
| 00:09:20 | 'A Don Adelfio, a casa mia Manco a mezzogiorno se mangia | Em minha casa nem ao meio-dia Se come, padre. |
| 00:09:24 | Lo dice anche il veterinario, per questo ho sempre sonno! | Até o veterinário diz que é por Isso que estou sempre com sono! |
| 00:09:28 | Eh, te lo dico io perché Hai sempre sonno! Lo so io! | Eu sei bem porque È que estás sempre com sono! |
| 00:09:30 | E poi te lo spiego perché Tu hai sempre sonno | Um dia, explico-te os motivos De todo esse sono! |
| 00:09:31 | E ora, ora tu fai una bella cosa, eh? | Agora, faz uma bela coisa. |
| 00:09:34 | Te ne vai, perché ho da fare. | Vai para casa Porque eu tenho que fazer. |
| 00:09:35 | -E posso venire? | -Também posso ir? |
| 00:09:36 | -No! Tu non ci puoi venire! | -Não! Não podes vir! |
| 00:09:37 | Si! Si! Si! | Sim! Sim! Sim! |
| 00:09:38 | -Totò! Sciò! Sciò! Aria! | -Totò, vamos! Fora! |
| 00:09:40 | -Ci voglio venire! | -Mas eu quero ir! |
| 00:09:41 | -Io ci voglio venire! Si! | - |
| 00:09:42 | -Basta! Tu non ci puoi venire! Hai capito? Fila! Via! | - |
| 00:09:50 | Parroco: Psst Psst! | - |
| 00:09:51 | Alfredo! | Alfredo! |
| 00:09:56 | Alfredo! | Alfredo! |
| 00:09:58 | -Seesse! | - Estou aqui! |
| 00:09:59 | -Puoi partire. | -Pode começar. |
| 00:10:13 | Facciamo una croce, cominciamo. | Vamos lá ver. Comecemos. |
| 00:10:25 | Il quadro! Il quadro! | Olha o enquadramento! |
| 00:10:27 | Ohh..nun se sa, è solo dalla mattina che sta qua oh.. | Este, pela manhã, está sempre a dormir. |
| 00:10:49 | Regia di JEAN RENOIR | "Um filme de" |
| 00:10:58 | Ma lo sai bene, Pepel, che | Mas sabes que um dia |

| | | |
|----------|---|---|
| | Tutto sarà nostro, un giorno. | Tudo será nosso. |
| 00:11:01 | [mugolii del prete] | - |
| 00:11:02 | Ce ne andremo insieme A vivere per conto nostro. | Iremos embora E viveremos juntos. |
| 00:11:05 | A fare un po' di vita buona... | Teremos uma boa vida... |
| 00:11:08 | [mugolii del prete] | - |
| 00:11:09 | E nessuno saprà di dove veniamo | E ninguém saberá de onde viemos. |
| 00:11:11 | Smettila coi sogni. Non servono a niente! | Para de sonhar. Não adianta nada! |
| 00:11:13 | [mugolii del prete] | |
| 00:11:14 | Tu non m'ami più come prima, Pepel. | Já não me amas como antigamente. |
| 00:11:17 | Perché? | Porquê? |
| 00:11:18 | [Alfredo ride] | |
| 00:11:54 | [Mugolii del prete con la musica] | |
| 00:12:11 | Naaah | - |
| 00:12:33 | No! | Não! |
| 00:13:04 | Un paio!* un paio! | |
| 00:13:06 | Due paia cento lire! | Dois pares por 100 liras! |
| 00:13:08 | Calzette di filanda! Venite, venite! Correte! | Meias finas de nylon! Venham! |
| 00:13:25 | Tu qua non ci devi venire! | Não devias vir aqui! |
| 00:13:28 | Ma come te lo devo fare capire? Si può sapere? Come hai a parlare? | Como farei para que tu entendas? Já não sei o que te diga. |
| 00:13:32 | Se prende fuoco la pellicola, a come sei piccolo tu, fai una vampata sola! Vum!! | Se a película pegar fogo, pequeno como és, ardes logo. |
| 00:13:36 | -E diventi... | -E ficas transformando... |
| 00:13:36 | -E divento un pezzo di carbone! Uff...mmhh! | -E fico transformando em carvão. |
| 00:13:42 | Minchia, che lingua lunga che hai! | Que língua tão comprida tens! |
| 00:13:45 | Un giorno o l'attro, t'a taglio! | Um dia corto-ta. |
| 00:13:48 | Proprio così. | Assim mesmo. |
| 00:14:03 | Me lo posso prendere? | Posso ficar com este pedaço? |
| 00:14:05 | -Mhh..(con fare scocciato) | Posso? |
| 00:14:06 | -Allora, me lo posso prendere? | |
| 00:14:10 | -Me lo posso prendere?! | -Sim ou não? |
| 00:14:11 | -No!! | -Não! |

| | | |
|----------|--|---|
| 00:14:15 | Minchia, ma allora sordo sei? | És surdo? |
| 00:14:16 | Questo lo devo mettere di nuovo Dentro quando smontiamo la pellicola, santo diavolone! | Tenho de repor isto Quando o filme for devolvido! |
| 00:14:20 | Ma peggio di una piattola sei! | És muito chato! |
| 00:14:23 | E allora questi perché non ce li hai rimessi quando hai rimontato le pellicole, eh? | Então, porque não devolveste Estes bancados nos filmes devolvidos? |
| 00:14:28 | Beh.. | Bem... |
| 00:14:30 | Perché qualche volta non trovo più il punto giusto E allora le sostanze restano qua. | Porque às vezes perco o ponto do corte E acaba por ficar aí. |
| 00:14:35 | Tanto troppe volte se baciano! | Além disso, eles beijam-se demasiado. |
| 00:14:38 | Allora queste me le posso prendere! | Então, posso ficar com estes! |
| 00:14:40 | No! Sient'ammia. Ven' accà. | Não. Escuta. Chega aqui. |
| 00:14:43 | E posale... | Dá cá isso. |
| 00:14:44 | Prima che ti do un calcio in culo, noi due facciamo un patto. | Antes que te dê um pontapé no rabo, vamos fazer um acordo. |
| 00:14:48 | Tutti questi pezzi qua sono tuoi. Te li regalo. | Todos estes bocados são teus. Ofereço-tos. |
| 00:14:50 | -Grazie! | -Obrigado! |
| 00:14:51 | -Prego! | -De nada! |
| 00:14:52 | Però: numero uno, qua non ci devi venire più. | Mas, número um, não podes voltar aqui. |
| 00:14:54 | Numero due, te le tengo io. 'U capisti? | Número dois: Sou eu que os guardo. Entendido? |
| 00:14:56 | -Va bene | -Está bem. |
| 00:14:57 | -Va bene. Allora d'accordo. | -Ora então estamo-nos de acordo. |
| 00:14:58 | E ora, vattinn'. | E agora põe-te a andar. |
| 00:15:05 | [Alfredo canticchia] | |
| 00:15:12 | Però... | Mas... |
| 00:15:13 | che patto è? | Que acordo é esse? |
| 00:15:14 | Se i pezzi sono miei, perché te li devi tenere tu? | Se os pedaços são meus Porque é que tu é que os guardas? |
| 00:15:18 | [Alfredo grugnisce] | |
| 00:15:21 | Non ti fare vedere più O ti spacco la testa. Mi sentisti? | Volta a aparecer aqui e dou cabo de ti. Percebeste? |
| 00:15:31 | Pam! Pam! Pam! | |
| 00:15:33 | "Prima spara e poi pensa" | "Dispara primeiro e pensa depois" |

| | | |
|----------|--|--|
| 00:15:35 | “Questo non é un lavoro per gente delecata.” | “Este não é trabalho para gente débil.” |
| 00:15:37 | “Pezzo di cornuto e traditore!” | “Cornudo e traidor!” |
| 00:15:44 | “Ehi tu, lurido bastardo! Cala giù le mani dall’oro!” | “Tu, porco bastardo! Tira as mãos do ouro!” |
| 00:15:48 | Ta-ta-ta-tan! | |
| 00:15:51 | “Sporco negro! Stai alla larga da me,” | “Porco! Afasta-te de mim,” |
| 00:15:56 | “sennò ti rompo la faccia!” | “senão perto-te a cara!” |
| 00:16:15 | Ma’! | Mãe! |
| 00:16:16 | [mmh] | |
| 00:16:17 | Se la guerra é finita, Perchè papà non torna mai? | Se a guerra acabou Porque é que o Pai não volta? |
| 00:16:21 | Torna, torna, vedrai che torna. Uno di questi giorni. | Há-de voltar, sim, vais ver. Qualquer dia, ele volta. |
| 00:16:25 | Io non me lo ricordo più. | Já não me lembro dele. |
| 00:16:28 | Ma dov’ é la Russia? | Onde é a Rússia? |
| 00:16:30 | Ci vogliono anni per andarci | Levam-se anos para se chegar lá |
| 00:16:33 | E anni per tornare. | E anos para voltar. |
| 00:16:37 | Ora vai a dormire, Totó, che é tardi | Agora vai dormir, já é tarde. |
| 00:17:14 | Cammina! A tu’ madre puó fottere, non ammia! | |
| 00:17:16 | [Figlio piange] | |
| 00:17:18 | Prenditi un pezzo di carta E vai a fare u’ carabinieri! | Pega num pedaço de papel E faz os teus deveres! |
| 00:17:21 | Disgraziato! | Desgraçado! |
| 00:17:23 | Sciecco sei! | Cretino! |
| 00:17:25 | Amuninn, amuninn! Vai a studiare ! | Vai e vê se trabalha na sala de aula. |
| 00:17:28 | Sennò t’ammazzo! | Senão, mato-te! |
| 00:17:29 | Allora, quanto fa 5 per 5? | Então, quanto são 5 vezes 5? |
| 00:17:38 | Trenta. | Trinta |
| 00:17:43 | Silenzio! | Silêncio! |
| 00:17:45 | Colonnina del cinque, testa di sciecco! | Tabuada de cinco, seu burro! |
| 00:17:47 | Un per cinque, cinque; Due per cinque, dieci... | Um vezes cinco, cinco; Dois vezes cinco, dez... |
| 00:17:52 | Tre per cinque, quindici; Quattro per cinque, venti. | Três vezes cinco, quinze; quatro vezes cinco, vinte. |
| 00:17:57 | Basta! Cinque per cinque? | Cinco vezes cinco? |
| 00:18:01 | Quaranta. | Quarenta. |

| | | |
|----------|---|---|
| 00:18:11 | Silenzio! | Silêncio! |
| 00:18:13 | Silenzio! | Silêncio! |
| 00:18:14 | Boccia! Boccia! | Boccia! Boccia! |
| 00:18:16 | [Le colonnine..] | |
| 00:18:17 | Venticinque! Venticinque! | Vinte e cinco! |
| 00:18:19 | Sono importanti, sennò nella vita Non farete mai niente. | Estudem, senão não serão nada na vida. |
| 00:18:21 | Non troverete mai un lavoro! | Não conseguirão trabalho! |
| 00:18:24 | Per l'ultima volta, | Pela última vez, |
| 00:18:26 | quanto fa cinque per cinque? | Quanto são cinco vezes cinco? |
| 00:18:28 | Natale. | Natal. |
| 00:18:31 | Oh noo! | |
| 00:18:40 | Caramille! Caramille! Gelati! | Caramelos! Gelados! |
| 00:18:45 | [Caramille, caramille,...] | |
| 00:19:00 | Ueh! | |
| 00:19:01 | Ho pagato il biglietto, devo vedere la pellicola! | Comprei o bilhete. Vou ver o filme. |
| 00:19:05 | Via! Scinn da cá! Qua nun se po' stare! Avanti, vattinn' intr' 'a sala! (balbuzie) | Desce, vamos! Vai para a sala! |
| 00:19:10 | Mannaggia a sti bambini (?)su peggio dei cunigli, s'enfilano intr' 'e negghie. | São piores do que coelhos! Metem-se em todos os cantos! |
| 00:19:14 | Disgraziatelli! | Desgraçados! |
| 00:19:25 | "Io devo andare all'Oregon. | "Tenho de ir a Oregon." |
| 00:19:27 | Perché non andate ad aspettarmi nella mia casetta?" | "Por que não ficas E esperas-me em casa?" |
| 00:19:30 | "Aspetterei un morto!" | "Esperaria um morto!" |
| 00:19:32 | "Il prodigioso insieme Di un gruppo d'attori eccezionali: | <i>O prodigioso elenco</i> <i>De actores excepcionais:</i> |
| 00:19:35 | John Wayne, Claire Travor,... | <i>Jonh Wayne, Claire Trevor,...</i> |
| 00:19:37 | [vi faranno] trascorrere momenti idimenticabili. | <i>Proporcionando</i> <i>Momentos inesquecíveis.</i> |
| 00:19:45 | [La folle corsa all'amore] | |
| 00:19:47 | Chi sfuggirá a questo mondo selvaggio?" | <i>Quem escapará a este momento selvagem?</i> |
| 00:19:51 | Buonasera a tutti! | Boa noite a todos! |
| 00:19:53 | E che é, manco salutare si può? | Já não se pode cumprimentar? |
| 00:19:54 | -Oggi facemo du pellicole. | -Hoje, teremos dois filmes. |
| 00:19:55 | -E io che me ne fotte, per dormire vengo! | -Quero lá saber. Vou dormir! |

| | | |
|----------|--|---|
| 00:19:58 | Neghiazza, l'ho portato!* | Acalmem-se. |
| | Allora, ti sei deciso? | Então, já decidiste? |
| 00:20:00 | -Americani. | -Americanos. |
| 00:20:01 | -Americani. Ten accá. | -Americanos, aqui estão. |
| 00:20:05 | Tagliala, Alfredo! | Corta as actualidades, Alfredo! |
| 00:20:10 | Scritto: Gli Italiani non dimenticano CONGRESSO DELLA RESISTENZA | “CONGRESSO DA RESISTÊNCIA” |
| 00:20:13 | “L'avanguardia Di quello che è stato un popolo alla macchia, | <i>Avanguarda</i> <i>Daqueles que em segredo lutaram;</i> |
| 00:20:16 | Di guerrieri della clandestinità E dell'insurrezione, è riunita nel Teatro Italia a Roma | <i>Os combatentes na clandestinidade,</i> <i>os insurrectos, reuniram-se em Roma</i> |
| 00:20:20 | Per il primo Congresso della Resistenza, | <i>Para o Primeiro Congresso da Resistência,</i> |
| 00:20:22 | Indetto dal CVL e dall'ANDI. | <i>Organizado pela CVL e pela ANFI.</i> |
| 00:20:24 | Farri al tavolo della presidenza, Sandro Pertini,... | <i>Na mesa da presidência,</i> <i>Sadro Pertini</i> |
| 00:20:41 | Uomo: Buona salute a tuutti! | |
| 00:20:45 | [Shhh! Facci vedere la pellicola, va'!] | |
| 00:20:50 | Scritto: LA TERRA TREMA Episodio del mare | “A TERRA TREME Episódio do mar” |
| 00:20:53 | Interpretato da PESCATORI SICILIANI | “Interpretado por pescadores sicilianos” |
| 00:21:03 | [passano le didascalie di spiegazione] | |
| 00:21:13 | -Che dice? | -O que diz ali? |
| 00:21:14 | -Boh! Analfabeto sugno! | -Sei lá? Sou analfabeto! |
| 00:21:16 | -Pure tu? | -Tu também? |
| 00:21:17 | -Si. | -Sim. |
| 00:21:23 | Scritto: “La lingua italiana non é in Sicilia la lingua dei poveri” | “Na Sicília, a língua italiana Não é a língua dos pobres.” (destacado pelo regista e pelo tradutor) |
| 00:21:27 | “Dodici ore di fatica Nelle ossa, | <i>Doze horas de trabalho,</i> <i>De suor,</i> |
| 00:21:30 | E a casa, non riportano nemmeno Quel tanto che basta per non morir di fame. | <i>E para casa, não levam sequer</i> <i>O suficiente para não morrer de fome.</i> |
| 00:21:36 | Eppure, le reti, | <i>No entanto, as suas redes,</i> |

| | | |
|----------|---|--|
| 00:21:39 | Quando le hanno tirate su, erano piene.” | <i>Quando as recolheram, estavam cheias.</i> |
| 00:21:42 | * | <i>Como podemos continuar assim?</i> |
| 00:21:45 | Sempre accusi siamo.. | <i>É sempre a mesma coisa!</i> |
| 00:21:46 | * | <i>Trabalhamos tanto, trabalhamos para nada!</i> |
| 00:21:49 | * | <i>Mas olha que sempre foi assim</i> |
| 00:22:21 | ‘U sapia! | <i>Já sabia!</i> |
| 00:22:24 | Vent’anni che vado al cinema, non ho visto mai un bacio! | Há 20 anos que venho ao cinema E nunca vi um beijo! |
| 00:22:28 | E quando mai, quando mai, uff... | Nunca nos deixarão ver! |
| 00:22:33 | Cornuto! | Porco! |
| 00:23:24 | -Buonasera, Don Vincenzo! | -Boa noite, Don Vincenzo. |
| 00:23:25 | -Tu e tu. Voi lavorate. | - Tu e tu vão trabalhar. |
| 00:23:27 | -E io, Don Vicient? | -E eu, Don Vincenzo? |
| 00:23:28 | -Tu? | -Tu? |
| 00:23:29 | Tu il lavoro fattelo dare da Baffoni. | Vai pedir trabalho aos comunistas. |
| 00:23:32 | Avviénere Baffoni, Disgraziato! | Os comunistas! Hão-de chegar! Desgraçados! |
| 00:23:35 | [Magari ti piace lavorare..] | |
| 00:23:35 | Don Vincenz, sempre cummia ce l’avre! | Sou sempre o lixado. |
| 00:23:39 | Bella pellicula. O picciotto travagliava tropp buono. | Belo filme, o miúdo ia muito bem. |
| 00:23:42 | Peccato che era sfortunato. | É pena ter tido tão pouca sorte. |
| 00:23:44 | Ma cu c’avesse ‘a fare ad accattaress la barca? | Para que precisavam daquela barca? |
| 00:23:47 | Minchia! Allora niente capisti! | Não percebeste nada! |
| 00:23:51 | Dunque, picciotti, pe’ capirci: | Bom, rapazes, entendem? |
| 00:23:54 | Qua se travagghia dall’alba Al tramonto. | Trabalham desde a alvorada Até o pôr-do-sol. |
| 00:23:56 | E non me demandate mai quanto se guadagna! | E não me perguntem quanto vão a ganhar! |
| 00:24:06 | Ma’. | Mãe. |
| 00:24:27 | É tutto il giorno che ti cerco. E il latte l’hai comprato? | Procurei-te o dia inteiro. Compraste o leite? |
| 00:24:30 | No. | Não. |
| 00:24:32 | E i soldi dove sono? | Onde está o dinheiro? |
| 00:24:34 | Me li hanno rubati. | Roubaram-mo. |
| 00:24:37 | Che cosa ci hai fatto coi soldi? | O que fizeste ao dinheiro? |

| | | |
|----------|---|---|
| | Ti sei pagato il cinematografo? | Compraste um bilhete de cinema? |
| 00:24:40 | Si. | Sim. |
| 00:24:42 | Il cinematografo! | O teu cinema! |
| 00:24:43 | Il cinematografo! | O teu cinema! |
| 00:24:47 | -Signora Maria! Ma che fa? Non lo stia a pestá, amuninn'. | -Senhora Maria, então? Deixe-o. |
| 00:24:50 | - Sta a culpí 'o picciriddu! | -Não bata tanto no menino! |
| 00:24:52 | -Ma quale picciriddu e picciriddu! Questo peggio del terremoto è! | -Que menino? Este desenvergonhado? |
| 00:24:53 | -E tu? Perché dici fesserie, eh? | -E tu? Para quê mentir? |
| 00:24:56 | L'abbiamo fatto entrare gratis. Avanti, diccillo a tua madre! | Não te deixaram entrar de graça? Vamos, conta à tua mãe. |
| 00:25:00 | I soldi può essere che li ha persi dentro | Pode ter perdido o dinheiro lá dentro. |
| 00:25:03 | -Quanti soldi avevi? | -Quanto tinhas? |
| 00:25:04 | -Cinquanta lire. | -Cinquenta liras. |
| 00:25:07 | Che cosa hai trovato stasera In mezzo alle sedie? | O que encontraste esta noite Estre as cadeiras? |
| 00:25:12 | Ahh..un peintene... | Um pente... |
| 00:25:20 | Du suprettachi... | Duas solas... |
| 00:25:25 | 'na tabaccheira... | Uma cigarreira... |
| 00:25:26 | -E... | -E... |
| 00:25:28 | Cinquanta lire. | Cinquenta liras. |
| 00:25:36 | Ha visto? | Está a ver? |
| 00:25:39 | Grazie. | Obrigada. |
| 00:25:40 | Grazie, zio Alfredo. | Obrigada, Sr Alfredo. |
| 00:25:43 | Buonanotte. | Boa noite. |
| 00:25:44 | [Buongiorno] | |
| 00:25:45 | Buonanotte. | Boa noite. |
| 00:25:46 | Amuninn', camina. | Vamos. |
| 00:25:53 | Ah ma io l'avacaputo nah! | Eu já tinha percebido. |
| 00:25:56 | Uomo: La piazza è mia! La piazza è mia! | A praça é minha! A praça é minha! |
| | É mia la piazza... É mia la piazza, é mia, mia, mia la piazza... | É minha! Minha! |
| 00:26:02 | È mezzanotte! | É media-noite! |
| 00:26:04 | È mezzanotte! | É media-noite! |
| 00:26:05 | Via , via, sciò! | Vão-se embora. |

| | | |
|----------|---|--|
| | Devo chiudere la piazza! | Tenho que fechar a praça. |
| 00:26:07 | [Devo chiudere la piazza...via, via! Sciò, sciò!] | |
| 00:26:13 | [È mia la piazza, è mia, mia, mia, mia, mia!] | |
| 00:26:59 | È stanco a piedi, ah, padre? | Cansa andar a pé, não é, padre? |
| 00:27:01 | Ehh..all'andata é a scendere, E tutti i santi aiutano... | Sim. Na ida, è a descer, Todos os santos ajudam... |
| 00:27:06 | ...ma al ritorno, | Mas no regresso, |
| 00:27:08 | I santi guardano e basta! | Os santos limitam-se a olhar! |
| 00:27:11 | Sia fatta la volontà di Dio. | Seja feita a vontade de Deus. |
| 00:27:13 | -Arrivederci. A stasera. | -Adeus. Até logo. |
| 00:27:14 | -A stasera. | -Até logo. |
| 00:27:19 | [Ahi! Ahi! Ahi!] | - |
| 00:27:21 | -Ma..cosa ti fa male? | -O que foi? Onde te dói? |
| 00:27:22 | -Il piede! | -No pé! |
| 00:27:23 | Il piede? Ma..ma tutte a te ti capitano! | O pé? Só te acontecem desgraças. |
| 00:27:24 | [Ahiaa! Ahh!] | - |
| 00:27:27 | Che posso fare? Che posso fare? | Que hei-de fazer? |
| 00:27:33 | Alfredo, tu lo conoscevi a mio padre? | Alfredo, conhecias o meu pai? |
| 00:27:35 | Eh come no? Altroché se conoscevo a tuo padre! | É claro que o conhecia! |
| 00:27:38 | Era alto, magro, simpatico... | Era alto, magro, simpático... |
| 00:27:40 | Aveva certi baffi, come i miei. | Tinha um bigode, como o meu. |
| 00:27:43 | E rideva sempre. Assomigliava a Clarke Gable. | Estava sempre a sorrir. Parecia o Clarke Gable. |
| 00:27:46 | -Alfredo. | -Alfredo. |
| 00:27:47 | -Che c'è? | -Diz. |
| 00:27:48 | Ora che sono più grande, e vado alla quinta | Agora que estou mais crescido E já vou para o preparatório, |
| 00:27:51 | Non dico che posso incominciare a venire in cabina, | não te peço para ir para a cabine, |
| 00:27:54 | Ma magari, perchè non diventiamo amici? | Mas talvez pudéssemos ser amigos. |
| 00:27:57 | “Io scelgo i miei amici Per il loro aspetto, | “Escolho os meus amigos Pela sua aparência...” |
| 00:28:00 | E i miei nemici per la loro intelligenza.” | “...e os meus inimigos Pela sua inteligência” |
| 00:28:02 | E tu sei un po' troppo furbo | E tu és demasiado esperto |

| | | |
|----------|--|---|
| | Per essere amico mio. | Para ser meu amigo. |
| 00:28:06 | E poi io lo dico sempre ai miei figli: | Costumo dizer aos meus filhos: |
| 00:28:08 | “Mi raccomando, State attenti a trovare gli amici giusti” | “Tenham cautela, saibam escolher os amigos certos.” |
| 00:28:12 | Come, se tu figli non ne hai? | Mas tu não tens filhos. |
| 00:28:16 | E quando ho figli, Ce lo dico | Mas quando os tiver, é isso que lhes direi. |
| 00:28:19 | [Ah, se te pozzino..] | |
| 00:28:23 | Non piangere più. Non piangere più. Ci sono qua io. | Não chores. Não chores mais. Eu estou aqui. |
| 00:28:26 | Non piangere più! | Não chores mais! |
| 00:28:27 | Non c'è più il fuoco, non c'è più il fuoco! | Acabou-se, já não há fogo! |
| 00:28:29 | [Non c'è più...] | |
| 00:28:30 | Ci sono io! | Estou aqui! |
| 00:28:31 | [Tesoro, stai bene?] | |
| 00:28:32 | Ma'! Che c'è? | O que se passa? |
| 00:28:34 | Disgraziato! | Desgraçado! |
| 00:28:35 | Tua sorella bruciata moriva Se non c'ero io! | A tua irmã podia ter morrido queimada Por tua causa! |
| 00:28:38 | [per colpa tua!] | |
| 00:28:40 | [Buono a nient'] | |
| 00:28:41 | 'A mia rovina sei! | És a minha desgraça! |
| 00:28:45 | Te l'avevo detto di non metterle Sotto il letto 'a lado 'u bracere. | Disse-te para não pones nada Junto das brasas! |
| 00:28:49 | Pure le fotografie mie so bruciate! | Até as minhas fotografias arderam! |
| 00:28:55 | Ti ammazzo io col piacere mio! | Vou-te matar! |
| 00:29:00 | Sempre con sta mania del cinematografo. | Sempre com essa mania do cinema. |
| 00:29:01 | [Mi stava avvampando casa, mi stava avvampando!] | |
| 00:29:04 | Un lampo... Vum! | |
| 00:29:05 | Ma come aggi' a fa'?'* | |
| 00:29:09 | Ma come, non vi vergognate, zi' Alfredo, | O senhor não tem vergonha |
| 00:29:11 | Alla vostra età, di mettervi a giocare con un bambino? | Na sua idade, a brincar com um miúdo? |
| 00:29:13 | E io che c'entro? Che colpa ho? | Que culpa tenho eu? |
| 00:29:15 | E tutte quelle pellicole chi ce le ha date? | Quem lhe deu toda aquela película? |
| 00:29:19 | Giuratemi che non gli date più Queste schifezze! Questo è pazzo! È | Jure-me que não lhe volta a dar Essa porcaria! Ele é maluco! Maluco! |

| | | |
|----------|--|--|
| | pazzo! | |
| 00:29:22 | Parla solo di cinematografo e d'Alfredo, d'Alfredo e del cinematografo! | Só fala de cinema e do Alfredo, Do Alfredo e de cinema! |
| 00:29:27 | Giuratemmi che non lo farete entrare mai più Al cinema! Giuratemelo! | Jure que nunca mais o deixa entrar No seu cinema! Jure! |
| 00:29:32 | Avete la mia parola, Donna Maria. | Dou-lhe a minha palavra. |
| 00:29:37 | Il signore mi deve fare una grazia sola: | Só peço uma graça ao Senhor: |
| 00:29:39 | Fare ritornare tuo padre a casa Così te l'aggiusta lui la schiena. | Que permita que Volte para te desancar. |
| 00:29:42 | Papà non torna più. | O Pai já não volta |
| 00:29:44 | Io l'ho capito. È morto. | Já percebi. Ele morreu. |
| 00:29:47 | N-non è vero. No! | Não é verdade. Não! |
| 00:29:51 | Te lo faccio vedere io che torna... | Vais ver se ele não volta... |
| 00:29:56 | [mamma...mamma] piangendo | |
| 00:30:00 | Scritto: FINE | "FIM" |
| 00:30:17 | Come i turchi fumano, come i turchi! | Fumam como chaminés! |
| 00:30:26 | [ah, che fai..] | |
| 00:30:27 | No, no, no! Il biglietto é da pagare da basso* | Não! Têm de comprar bilhetes. |
| 00:30:37 | No! | Não! |
| 00:30:49 | Per l'amor del cielo! Che fu? | Deus meus! O que foi? |
| 00:30:52 | Se non vi rompo le corna, si deve perdere il mio nome! | Vou partir-lhes as fuças! Vão ver quem eu sou! |
| 00:30:56 | [Sti cretini] | |
| 00:31:09 | Signora Anna! Signora Anna! | Dona Anna! |
| 00:31:10 | [scemo] | |
| 00:31:30 | Alfredo! | Alfredo! |
| 00:31:32 | Io non c'entro, | Não te zangues comigo, |
| 00:31:33 | tua moglie mi ha detto di portarti il mangiare. | A tua multe pediu-me Para te trazer o almoço. |
| 00:31:35 | Dammi qua! | Dá-me isso. |
| 00:31:37 | Ce l'ho detto a mia madre | Disse à minha mãe |
| 00:31:38 | Che non me le avevi date tu le pellicole. | Que tu não me deste a película. |
| 00:31:41 | Che non era stata colpa tua. | Disse-lhe que não tiveste culpa. |
| 00:31:43 | A me mi pareva uno scherzo Che le pellicole prendono fuoco. | Não sabia que Os filmes se incendiavam. |
| 00:31:47 | Solo questo ti volevo dire. Me ne vado. | Só queria dizer-te isto. Vou-me já embora. |

| | | |
|----------|---|---|
| 00:31:52 | Totó, | Totó, |
| 00:31:55 | Ven accà. | Chega aqui. |
| 00:31:58 | Avanti, ven accà. Da bravo, assettate. | Vem, senta-te aqui. |
| 00:32:03 | Sentimi bene a quello che ti dico. | Agora escuta-me com atenção. |
| 00:32:05 | Io ho cominciato questo mestiere A dieci anni | Comecei nesta profissão com 10 anos |
| 00:32:08 | E a quei tempi, non é che c'erano queste macchine moderne. | Nesse tempo, não havia máquinas modernas como esta. |
| 00:32:11 | Eheh..Le pellicole erano mute. | Os filmes eram mudos. |
| 00:32:15 | Il proiettore girava a mano, proprio così Con una manovella | O projector era manual. Tinha de se dar À manivela para o filme girar. |
| 00:32:19 | Tutto il santo giorno A girare la manovella. | Todo o santo dia A dar à manivela. |
| 00:32:21 | Ed era così dura questa manovella. | E era rija essa maldita manivela. |
| 00:32:24 | E se uno si stancava un poco, | Se nós cansássemos, |
| 00:32:27 | E perdeva velocità, | Se abrandávamos, |
| 00:32:29 | In un colpo, | De repente, |
| 00:32:31 | Bum! Se ne andava tutto a fuoco. | Começava tudo a arder. |
| 00:32:35 | E allora perché non me lo insegni pure a me? | Então, porque não me ensinas? |
| 00:32:37 | Ora che non c'è più la manovella E viene più facile. | Já não há manivela, é mais fácil. |
| 00:32:41 | Perché non voglio, Totó. | Porque não quero, Totó. |
| 00:32:44 | Tu non lo devi fare questo lavoro. | Não debes escolher esta profissão. |
| 00:32:47 | Sei come uno schiavo. | É uma escravidão. |
| 00:32:49 | Te ne stai sempre solo. | Estamos sempre sozinhos. |
| 00:32:51 | Ti vedi cento volte la stessa pellicola, perché non hai altro da fare. | Vemos cem vezes o mesmo filme, Porque não há mais nada para fazer. |
| 00:32:54 | E ti metti a parlare con Greta Garbo | E começamos a falar com a Greta Garbo |
| 00:32:56 | E con Tyrone Power, Come un pazzo. | E com o Tyrone Power, Como uns doidos. |
| 00:32:58 | Lavori come uno sciecco. | Trabalhamos como burros. |
| 00:33:00 | Perdigiunta alle feste, a Pasqua, a Natale! | Até nos feriados! Na Páscoa, no Natal! |
| 00:33:04 | Solo il Venerdì Santo sei libero... | Só folgamos na Sexta-feira Santa... |
| 00:33:07 | E senti ammia, se a Gesù Cristo non lo mettevano in croce | Se Jesus Cristo Não tivesse sido crucificado, |
| 00:33:10 | Pure il Venerdì Santo si travagliava! | Até na Sexta-feira Santa trabalharíamos! |

| | | |
|----------|---|---|
| 00:33:13 | E allora perché non cambi mestiere? | Então, porque é que não Mudar de profissão? |
| 00:33:16 | [ehh..eheheh] | |
| 00:33:22 | Perché sono uno scimunito. | Porque sou um pateta. |
| 00:33:26 | Quanti altri in paese lo sanno fare l'operatore? | Quem mais nas redondezas Conhece este ofício? |
| 00:33:30 | Manco uno! | Ninguém! |
| 00:33:32 | Solo un cretino como ammia Lo poteva fare. | Só mesmo um cretino Como eu, poderia fazê-lo. |
| 00:33:35 | E poi io non ho avuto fortuna. | Além disso, não tive sorte. |
| 00:33:38 | Allora? Vuoi fare il minchione come ammia? | E então? Queres se rum imbecil como eu? |
| 00:33:41 | -Eh? E rispondi! | -Responde! |
| 00:33:42 | -No. | -Não. |
| 00:33:44 | Bravo, Totò. Bravo Totò. | Muito bem, Totò |
| 00:33:48 | Io lo dico soltanto per il tuo bene. | Digo isto para teu bem. |
| 00:33:51 | Chiuso qua dentro, | Sempre aqui dentro, |
| 00:33:52 | Muori di caldo d'estate, E muori di freddo d'inverno | No Verão, sufoca-se, e enregela-se no Inverno. |
| 00:33:55 | Respiri fumo e gas | Respiras o fumo e os gazes |
| 00:33:57 | E, alla fine, tu guadagni una miseria. | E, no final, ganhas uma miséria. |
| 00:34:01 | Ma non ti piace proprio niente di quello che fai? | Não gostas nada do que fazes? |
| 00:34:03 | Con il tempo uno si abitua. | Com o tempo habituamo-nos. |
| 00:34:05 | E poi, quando senti da qua sopra che Il cinema è pieno, | E depois, quando daqui de cima, Se percebe que a sala está cheia, |
| 00:34:09 | La gente ride e si diverte | Que as pessoas riem E que se divertem, |
| 00:34:10 | E allora sei contento pure tu. | Também ficamos contentes. |
| 00:34:14 | Ti fa piacere che gli altri ridono. | Dá-nos prazer que as pessoas riam. |
| 00:34:17 | È proprio come se fosse tu a farli ridere | É como se fôssemos nós a fazê-las rir, |
| 00:34:20 | E gli fai scordare Le disgrazie e le miserie. | E as fizéssemos esquecer As suas desgraças e a sua miséria. |
| 00:34:24 | Questo me piace. | Isso agrada-me. |
| 00:34:36 | Ma allora che ho parlato, turco? | Parece que falei chinês! |
| 00:34:39 | Che guardi? Che stai a taliari? | Para onde estás a olhar? O que estás a tamar? |
| 00:34:42 | Fai finta di darmi ragione | Bolas! O que fizeste? |

| | | |
|----------|--|--|
| 00:34:43 | E appena mi giro fai come te pare? Ha ragione tua madre! | Só fazes o que queres! A tua mãe tem razão. |
| 00:34:46 | Un pazzo sei! Sì, pazzo! | És doido! Sim, doido! |
| 00:34:49 | Ma come ha fatto 'sto figlio de bottana? Ha forza di guardare, ha imparato! Cose dell'altro mondo! | Como é que ele conseguiu? De tanto olhar, aprendeu! Como é possível? |
| 00:34:55 | Totó! Ora 'o dico pure a 'u cassiere, non devi entrare più nemmeno dentro al cinema, hai capito? | Totó! Vou avisar a bilheteira, não Voltas a entrar na sala, entendeste? |
| 00:35:00 | E ora parlo pure con Padre Adelfio! | E vou falar com o Padre Adelfio! |
| 00:35:02 | Manco o chierichetto te faccio fare chiù! | Até o menino de coro acabou! |
| 00:35:04 | Mai più! Disgraziato! | Nunca mais! Safado! |
| 00:35:06 | Alfredo! | Alfredo! |
| 00:35:07 | [Eh?] | |
| 00:35:08 | Vaffanculo! | Vai à merda! |
| 00:35:16 | Maronna miia! Agg' fatt' un urici! | Virgem Santíssima! Ganhei a lotaria! |
| 00:35:20 | Agg' fatt' un urici! Maronna miia.. | Acertei os números! Ganhei! Ga... |
| 00:35:28 | Ciccio 'u spaccafico il Napoletano ha vinto alla Sisal! | O Napolitano ganhou a lotaria! |
| 00:35:33 | Minchia, picciotti! Spaccafico 'o Napoletano fece un urici! | Oiçam! O sortudo do Napolitano ganhou! |
| 00:35:37 | Correte, correte tutti! | Venham ver! |
| 00:35:39 | Questi del nord sempre fortunati sono! | Estes tipos do Norte têm sempre sorte! |
| 00:36:14 | Ahhh! La piazza é mia! La piazza è mia! | A praça é minha! |
| 00:36:21 | Fermo! Fermo! | Quieto! Quieto! |
| 00:36:23 | Ma che c'hai, la mosca cavallina? | O que tens, bicho-carpinteiro? |
| 00:36:25 | C'hai un istituto di pidocchi, c'hai! | Tens una criação de piolhos, Isso sim! |
| 00:36:44 | Venuti un poco qua! Che voleste? Andaste, fozza! Sempre in mezz' ai peri, su! | O que querem daqui? |
| 00:36:57 | Un commerciante possiede due negozi, | Um comerciante tem duas lojas, |
| 00:37:02 | E l'uno, vende frutta... | Numa delas, vende fruta... |
| 00:37:07 | Seduti. | Sentados. |
| 00:37:09 | Professore! | Professor! |
| 00:37:11 | Ci sono gli esaminandi esterni Per la licenza elementare. | Estão aqui os candidatos externos Para a prova do ensino básico. |

| | | |
|----------|--|---|
| 00:37:14 | Avanti. | Entrem. |
| 00:37:20 | Silenzio! | Silêncio! |
| 00:37:22 | Silenzio! | Silêncio! |
| 00:37:26 | Zitti! | Silêncio! |
| 00:37:31 | [Silenzio! Silenzio!] | |
| 00:38:04 | [Vabbé..] | |
| 00:39:01 | Totó! Totó! | Totó! |
| 00:39:10 | Disgraziato! Gran figlio di puttana! | Desgraçado! Filho da mãe! |
| 00:39:13 | Totó! | |
| 00:39:15 | -Aiutame, como se.. | -Ajuda-me! |
| 00:39:15 | -Silenzio! | -Silêncio! |
| 00:39:16 | [como se fa sto coso?] | |
| 00:39:18 | -Dimme come se fa 'sto cazzo de | -Como se faz para... |
| 00:39:20 | problema! | -Silêncio! |
| | -Silenzio! | |
| 00:39:33 | Totó! | Totó! |
| 00:39:57 | Si! | Sim! |
| 00:40:38 | Film: "Francesco Messina, | <i>Francesco Messina</i> |
| 00:40:40 | In nome della legge, io ti dichiaro in | <i>Está preso, em nome da lei.</i> |
| | arresto. | |
| 00:40:46 | Ostraa!* | Muito bem! |
| 00:40:47 | 'u sapia che facia 'sta fin, | Eu sabia que acabava assim, |
| | 'u sapia! | Eu sabia! |
| 00:40:57 | Cornutissimo! | Cornuto! |
| 00:41:00 | [Ie stuco gli oss!] | |
| 00:41:01 | Sta attento, qua é molto facile | Cui dado, aqui é onde |
| | che la pellicola piglia fuoco. | A película pode começar a arder. |
| 00:41:03 | Se succede, subito | Se isso acontecer, terás |
| | devi spezzarla qua e qua. | Logo que o cortar aqui e ali. |
| 00:41:06 | Per non fare andare il fuoco nelle bobine. | Para que o fogo não atinja bobinas. |
| | 'u capisti? | Entendeste? |
| 00:41:09 | Si, Alfredo. | Sim, Alfredo. |
| 00:41:18 | Hai capito da che parte é la gelatina? | Percebeste de que lado está a gelatina? |
| 00:41:22 | Ha un bellissimo sapore. | Sabe muito bem. |
| 00:41:29 | Arruspigghiari, Alfredo! | Acorda, Alfredo! |
| 00:41:34 | Questi sono | Isto aqui, |
| | i bollettini di verifica delle pellicole, | são os boletins de controlo do filme, |
| 00:41:36 | Si conservano sempre. | Gurdas aqui. |

| | | |
|----------|--|--|
| 00:41:38 | -Va bene, Alfredo. | -Sim, Alfredo. |
| 00:41:40 | Non te lo scordare mai. | Nunca o esqueças. |
| 00:41:44 | “Fermo! Fermo! Aiuto! | <i>Quieto! Quieto!</i> |
| 00:41:46 | Aiuto! Al ladro, al ladro! Prendilo!” | <i>Socorro! Ladrão! Ladrão!</i> |
| 00:41:59 | Ecco qui, quest’ è pe’ tia. Oggi le bobine Le metti tu stesso. | Aqui está. Hoje podes ser tu A colocar as bobinas. |
| 00:42:05 | Com’è alto! | É alto! |
| 00:42:06 | Così, puoi lavorare da solo. | Assim, poderás trabalhar sozinho. |
| 00:42:07 | [Ah-ah!] | |
| 00:42:09 | Fermo! | Não se mexam! |
| 00:42:10 | Fermi! | Quietos! |
| 00:42:15 | -Minchia, pezzo di stecchio! | -Que pedaço de mulher! |
| 00:42:16 | -Ammia, ammia! | -Agora é a minha vez. |
| 00:42:18 | Bambini, salutate Peppino, Che parte per la Germania. | Meninos, despeçam-se do Peppino, Que parte para a Alemanha. |
| 00:42:21 | [Ciao] | |
| 00:42:30 | Di Francesco, perchè non vuoi salutare Il tuo compagno? | Francesco, porque não queres Despedir-te do teu colega? |
| 00:42:33 | Perché mio padre dice che é comunista. | O meu pai diz que ele é comunista. |
| 00:42:36 | Statemi ricca, mamma. | Deus te abençoe, Mamã. |
| 00:42:38 | Ma lo trovano di sicuro il lavoro in Germania? | De certeza que há trabalho na Alemanha? |
| 00:42:40 | E chi lo può sapere mai? È come un’avventura. | Como saber uma coisa dessas? É como uma aventura |
| 00:42:43 | È il cammino della speranza! | É o caminho da esperança! |
| 00:42:46 | Paise demmerda! Poh! | País de merda! |
| 00:42:49 | Ma vadano pure in Germania | Sim, vai trabalhar para a Alemanha! |
| 00:42:51 | Tu e magari i Baffoni. | Tu e os outros bigodados comunistas. |
| 00:42:54 | Addio, Mamá, addio! | Adeus, Mamã! Adeus! |
| 00:42:57 | Addio, Peppino! Torna presto! | Adeus, Peppino! Volta depressa! |
| 00:43:03 | Addio, Ciro! | Adeus! |
| 00:43:08 | Menomale che la Germania È più vicina alla Russia | Felizmente, a Alemanha É mais perto do que a Rússia! |
| 00:43:14 | “È la prima volta dopo sei anni, che si rivede una moda di Primavera. | <i>Eis enfim O regresso da moda da Primavera.</i> |
| 00:43:17 | Una vera moda franca, | <i>Uma moda verdadeira,</i> |
| 00:43:18 | Senza più le ipocrisie autarchiche Del tempo di guerra. | <i>Sem a hipocrisia e o estilo Dos tempos da guerra.</i> |

| | | |
|----------|--|--|
| 00:43:21 | Meno male. Questi sono cappelli Che non si vergognano più di se stessi, | <i>Ainda bem. Estes são chapéus Que não se envergonham de si próprios,</i> |
| 00:43:25 | che hanno rivoltato le proporzioni microscopiche Di qualche anno fa. | <i>Que voltaram aos materiais De há alguns anos.</i> |
| 00:43:28 | [Paglia, velo, tulle, ricami, hanno finalmente un'apparizione generosa. E con il loro variare di...] | |
| 00:43:38 | Uomo: se non vi rompo le corna a tutti... | <i>Vou partir-vos os cornos, A todos vós.</i> |
| 00:43:40 | -...“Si deve perdere il mio nome!” | -“Vão ver quem eu sou!” |
| 00:43:42 | -Ecco! | -Exacto! |
| 00:44:00 | “Si apre un'altra pagina di dolore | <i>Abre-se outra página dolorosa</i> |
| 00:44:02 | Sulla tragedia dell'ARMIR in Russia. | <i>Sobre a tragédia das nossas tropas na Rússia.</i> |
| 00:44:05 | Il Ministero della Difesa | <i>O Ministério da Defesa</i> |
| 00:44:06 | Ha annunciato un nuovo elenco di nomi Di soldati italiani deceduti | <i>Divulgou uma nova lista de nomes De soldados italianos mortos,</i> |
| 00:44:10 | Che sin'ora erano ritenuti dispersi. | <i>Até agora dados como desaparecidos.</i> |
| 00:44:13 | L'elenco verrà pubblicato Nei prossimi giorni | <i>A lista será publicada Nos próximos dias</i> |
| 00:44:15 | A cura dei distretti militari. | <i>Referente a cada distrito militar.</i> |
| 00:44:17 | I familiari saranno convocati Direttamente dalle autorità militari. | <i>Os familiares serão convocados Pelas autoridades militares.</i> |
| 00:44:26 | Purtroppo non sappiamo in quale cimitero Di guerra è sepolto. | <i>Ignoramos em que cemitério está sepultado.</i> |
| 00:44:29 | Questo é il modulo per la pensione, se vuole firmarlo... | <i>Aqui estão os impressos para a pensão, Quer assinar?</i> |
| 00:45:04 | Scritto: “VIA COL VENTO” | <i>“E TUDO O VENTO LEVOU”</i> |
| 00:45:12 | “A proposito, lo sai che ho uno spasimante?” | <i>Claro, sabes que tenho um admirador?</i> |
| 00:45:15 | Ah, non te l'avevo detto? | <i>Não te contei?</i> |
| 00:45:17 | Mi fa una corte spietata. | <i>Não me larga.</i> |
| 00:45:19 | Beh, Dio, non è proprio un Adone | <i>Não é propriamente um Adónis, mas...</i> |
| 00:46:47 | Fuori! Fuori! | <i>Saiam!</i> |
| 00:46:49 | Non posso fare un altro spettacolo! È tardi, lo volete capire? | <i>Não posso apresentar outra sessão! É tarde, não entendem?</i> |
| 00:46:52 | Non posso fare un altro spettacolo! | <i>Não posso apresentar outra sessão!</i> |

| | | |
|----------|--|--|
| | Non spiengete, non c'è sp...per carità! | Não empurrem! |
| 00:46:57 | Ci sono quelli che l'hanno visto due volte! | Há pessoas que o viram duas vezes! |
| 00:47:00 | Non mi fate ca..piano! Mi fate cadere pure a me! | Devagar! Ainda me fazem cair! |
| 00:47:02 | Faré, é più di un'ora che stiamo qui! | Há uma hora que aqui estamos! |
| 00:47:06 | Silenzio lì fuori! | Silêncio aí fora! |
| 00:47:11 | Domani... | Amanhã... |
| 00:47:12 | ...facciamo un'altra pellicola. | ...teremos outro filme. |
| 00:47:14 | Un western bellissimo, parola d'onore! | Um belo western, palavra de honra! |
| 00:47:17 | Andate a dormire! | Vão dormir! |
| 00:47:19 | ...pure tu! Chiudete, chiudete!* | Que multidão! Fechem, fechem! |
| 00:47:22 | Questi sfasciano il Paradiso E pure 'u inferno! | Vão destruir o Paraíso... E o inferno! |
| 00:47:24 | [como fazz che tengo a picciridda!] | |
| 00:47:28 | Alfredo, Alfredo! Pensaci tu! - | Alfredo! Alfredo! Deixa-nos entrar. Amanhã é outro filme. |
| 00:47:32 | Ma che cosa ci posso fare io? | Não há nada que eu possa fazer. |
| 00:47:35 | Ci hanno fatto aspettare due ore, e poi ci hanno mandato via! | Ficámos horas à espera E depois mandaram-nos embora! |
| 00:47:39 | “Una folla non pensa, | “Uma multidão não pensa,” |
| 00:47:41 | non sa quello che fa.” | “não sabe o que faz”. |
| 00:47:45 | Questo lo diceva il grande Spencer Tracy in “Furia” | Era o que dizia o grande Spencer Tracy em “Fúria”. |
| 00:47:49 | Allora, che dici? | Então, que me dizes? |
| 00:47:52 | Glielo facciamo vedere il film A questi poveri pazzi? | Vamos deixar estes pobres loucos Verem o filme? |
| 00:47:57 | Magari! Ma come? Si può fare? | Gostaria muito! Mas como? É possível? |
| 00:48:00 | [Alfredo ride] | |
| 00:48:02 | “Vedo che voi non volete credere alle mie parole, ma ai vostri occhi dovrete credere!” | “Se não acreditam no que digo, Vejam com os vossos próprios olhos!” |
| 00:48:07 | E ora, alza le chiappe da quel dannato sgabello! | Levanta o rabo desse banco! |
| 00:48:10 | [film: “sapete che é gelosissimo..] | |
| 00:48:13 | Attento! | Fica atento! |
| 00:48:16 | Abracadabra! | Abracadabra! |
| 00:48:21 | Guarda dall'altra parte! | E passem para o lado de lá! |
| 00:48:57 | Affacciati alla finestra e guarda, ragazzo! | Vai à janela e olha, meu rapaz. |

| | | |
|----------|--|---|
| 00:49:01 | Miii... | - |
| 00:49:04 | Alfredo! È bellissimo! | Alfredo! É lindíssimo! |
| 00:49:07 | Talia! Talia! 'U cinematografo! | Vejam! O filme está ali! |
| 00:49:13 | Bravo, Alfredo! | Muito bem, Alfredo! |
| 00:49:19 | Grazie, Alfredo! Grazie! | Obrigado, Alfredo! Obrigado! |
| 00:49:28 | Ma che succede? Ma che vulite? | O que se passa? O que queres? |
| 00:49:32 | Alé! 'U cinema! | É o cinema! |
| 00:49:35 | [folla che grida] | Quem é aquele? Fora daí! |
| 00:49:37 | Ve ite a fare 'intr o culo! | Vão para o Inferno! |
| 00:49:45 | Alfredo! Non si sente neinte! | Alfredo! Não se ouve nada! |
| 00:49:48 | -Gli facemmo quest'altro regalo? | -Damo-lhes esse prazer? |
| 00:49:49 | -Si, si! | -Sim, sim! |
| 00:49:57 | [Ehhh..grazie Alfredo!] | |
| 00:50:22 | Vuoi andare lá sotto? | Queres descer? |
| 00:50:25 | E vacci. | Então vai. |
| 00:50:36 | [Ihhh] | |
| 00:50:41 | Va oh. | Chega aqui. |
| 00:50:43 | -Guarda là! | -Olha! |
| 00:50:44 | -Madre mia! | -Valha-me Deus! |
| 00:50:46 | [Nunzio!] | |
| 00:50:51 | -Eh, Nunzio! | -Nunzio! |
| 00:50:52 | -Si? | -Sim, senhor? |
| 00:50:53 | -Basta mezza. | -Metade do preço. |
| 00:50:53 | -Si, si, come vuole vossia, si, si! | -Está bem, como quiser. |
| 00:51:05 | Signori miei, il biglietto dovete pagare! | Meus senhores, têm que pagar o bilhete! |
| 00:51:11 | Redotto! | Preço reduzido! |
| 00:51:13 | Vaffanculo! La piazza è de tutti! | Vai-te lixar! A praça è de todos! |
| 00:51:15 | Eh, no! | Não. |
| 00:51:18 | La piazza é mia! | A praça é minha! |
| 00:51:19 | Picciotti, non scherziamo, sennò mi incazzo! | Não brinquem comigo, senão zango-me! |
| 00:51:51 | La pellicola sta bruciando! | A película está a arder! |
| 00:52:23 | [folla che urla] | |
| 00:52:58 | Alfredo! | Alfredo! |
| 00:53:03 | Correte! | Foge! |
| 00:53:30 | Ignazio, cosa ti succede? | O que se passa contigo, Ignazio? |
| 00:53:30 | No! No! No! No! | |

| | | |
|----------|---|--|
| 00:53:58 | Noo! | |
| 00:53:59 | Alfredo! | O Alfredo! |
| 00:54:02 | Là! | Está lá! |
| 00:54:03 | Alfredo! | O Alfredo! |
| 00:54:06 | Alfredo! Alfredo! | Alfredo! |
| 00:54:09 | Aiuto! Aiuto! | Socorro! Socorro! |
| 00:54:12 | Alfredo...Alfredo... | Alfredo. |
| 00:54:16 | Aiuto! | Socorro! |
| | TEMPO PRESENTE: SOLO IMMAGINE TOTO' | |
| | TEMPO PASSATO: SICILIA | |
| 00:54:29 | -Povero Alfredo! Che disgrazia! -Che disgrazia! | -Pobre Alfredo! Que desgraça! -Que infelicidade! |
| 00:54:33 | É bruciato! | Ardeu! |
| | É bruciato! | Ardeu! |
| 00:54:36 | É bruciato, è bruciato... | - |
| 00:54:58 | E ora come si fa? Il paese resterà senza divertimenti. | E agora, como vai ser? Ficámos sem diversão. |
| 00:55:02 | Senza niente. | Sem nada. |
| 00:55:04 | Ma chi li ha i soldi Per ricostruire il cinema? | Onde vamos buscar o dinheiro Para reconstruir o cinema? |
| 00:55:08 | Spaccafico Napolitano, Tutto pulito sembra un altro. | Olhem, o Napolitano, todo pinoca, nem parece o mesmo. |
| 00:55:12 | Chi li ha i soldi Per ricostruire il cinema? | Onde vamos buscar dinheiro Para reconstruir o cinema? |
| 00:55:17 | Scritto: "nuovo cinema Paradiso" | "NOVO CINEMA PARAÍSO" |
| 00:55:23 | Nuovo Cinema Paradiso! | O "Novo Cinema Paraíso"! |
| 00:55:28 | -Siete contenti? -Sii | - - |
| 00:55:29 | Avanti, avanti! | Entrem! Entrem! |
| 00:55:30 | Entrate, entrate! | Façam favor! |
| 00:55:32 | Applaudite! | Aplaudam! |
| 00:55:34 | Forza! Venite, venite | |
| 00:55:39 | Applaudite tutti | |
| 00:56:00 | Questo cinema é per voi! | Este cinema é para vocês! |
| 00:56:11 | Ma é pur sempre un bambino! | Mas não passa de uma criança! |

| | | |
|----------|--|---|
| | Come avete risolto il fatto della minore età? | Sendo ele menor, como conseguiu? |
| 00:56:14 | Eh, ho preso la patente Grazie agli amici dell'AGIS. | Consegui uma licença, graças a amigos influentes. |
| 00:56:18 | Spaccafico... | |
| 00:56:19 | Però, io non ci capisco Proprio niente eh! | Mas não me pergunte Mais nada sobre isso. |
| 00:56:21 | Ufficialmente, l'operatore sono io, Ma i soldi se li piglia Totò. | Oficialmente, sou eu o projeccionista, Mas o dinheiro é para o Totó. |
| 00:56:25 | Totó, stai sempre attento. Non ti addormentare mai, eh? | Totó, tens de estar sempre atento. Não adormeças, está bom? |
| 00:56:29 | Che non succeda un'altra disgrazia! | Que não hajas mais desgraças! |
| 00:56:31 | Fai tutto quello che ti insegnò Il povero Alfredo, | Faz tudo como o pobre Alfredo Te ensinou, |
| 00:56:34 | E che Dio ti benedica, figliolo. | E que Deus te abençoe. |
| 00:56:37 | Grazie, Padre. | Obrigada, padre. |
| 00:56:39 | Che é, che é questa faccia da funerale? La vita continua! | Que cara de enterro é essa? A vida continua! |
| 00:56:42 | Allegria, allegria! Musica! | Alegria! Música! |
| 00:57:50 | “Ti stai innamorando di quel contadino?” | <i>Estás apaixonada por ele?</i> |
| 00:57:53 | Forse. | <i>Talvez.</i> |
| 00:57:59 | Scommetto che ti ha chiesto di sposarlo? | <i>Pedi-te em casamento?</i> |
| 00:58:03 | Si. | Sim. |
| 00:58:06 | Allora è finita tra noi due?” | Acabou-se? |
| 00:58:16 | Minchia, che buona! | Meu Deus, que linda! |
| 00:58:19 | Padre, figlio e spirito santu! | Deus seja Louvado! |
| 00:58:41 | Minchia olé! Si stanno baciando! | Finalmente, estão a beijar-se! |
| 00:58:48 | Io non vedo film pornografici! | Eu não vejo filmes pornográficos! |
| 00:58:56 | Bravo, Don Ciccio! | Bravo, Don Ciccio! |
| 00:59:16 | [Film:...è mio fratello, la sua vita dipende da me..] | |
| 00:59:27 | C'è posto per mia nel “Nuovo Paradiso”? | Há lugar para mim no “Novo Paraíso”? |
| 00:59:29 | Alfredo! Alfredo! | Alfredo! Alfredo! |
| 00:59:32 | [Alfredo!] | |
| 00:59:35 | -Totó, poi quando chiudete me l'accompagni tu, eh? | -quando fecharem, leva-o a casa, sim? |
| 00:59:37 | -Sì, signora Anna! | -Sim, Dona Anna. |
| 00:59:38 | Io vado, Alfredo. | Eu vou andando. |

| | | |
|----------|--|---|
| 00:59:39 | [Se, se] | |
| 00:59:40 | Sono contento che sei venuto. | Estou contente por teres vindo. |
| 00:59:45 | E a scuola, como va? | E a escola, vai bem? |
| 00:59:47 | Bene, però... | Bem, mas... |
| 00:59:49 | ...ora che ho il lavoro, forse non ci vado più. | ...agora com este trabalho, Talvez deixe de ir. |
| 00:59:53 | No, no, Totó. | Não, não, Totó. |
| 00:59:56 | No, non lo fare! | Não faças isso! |
| 00:59:58 | Ti troverai con un pugno di Mosche in mano, prima o poi. | Mais tarde, ficarias Com as mãos cheias de moscas. |
| 01:00:01 | Perché? Che significa? | Porquê? O que significa isso? |
| 01:00:04 | Voglio dire... | Quer dizer... |
| 01:00:07 | Che questo... | Que isto... |
| 01:00:09 | Non è il tuo lavoro. | ...não é trabalho para ti. |
| 01:00:11 | Per ora, il Cinema Paradiso ha bisogno di te | Neste momento, o Cinema Paraíso precisa de ti |
| 01:00:14 | E tu giustamente hai bisogno del Cinema Paradiso, ma non durerà. | E tu também precisas do Cinema Paraíso, Mas não por muito tempo. |
| 01:00:19 | Un giorno avrai altre cose da fare. | Um dia, terás outras coisas para fazer. |
| 01:00:23 | Altre cose... | Outras coisas... |
| 01:00:26 | ...più importanti. | ...mais importantes. |
| 01:00:29 | Sicuro! Più importanti, sì. | Tenho a certeza! Mais importantes. Sim. |
| 01:00:33 | Eh, io lo so. | Eu sei. |
| 01:00:36 | Ora che ho perso la vista, ci vedo di più. | Agora que perdi a visão, Vejo com mais clareza. |
| 01:00:40 | Vedo tutto chiddu che non vedevo prima. | Vejo tudo o que não via antes. |
| 01:00:42 | E il merito é tuo, Totó, Che mi hai salvato la vita. | E graças a ti, Totó, Que me salvaste minha vida. |
| 01:00:46 | E io non lo dimenticherò. | E isso, eu nunca esquecerei. |
| 01:00:48 | Non fare questa faccia. | Não faças essa cara. |
| 01:00:51 | Che non sono ancora rincoglionito. | Ainda não estou senil. |
| 01:00:53 | -La vuoi una prova? | -Queres uma prova? |
| 01:00:55 | -Si. | -Sim. |
| 01:00:56 | Allora... | Então... |
| 01:00:57 | Vediamo, per esempio... | Vejamos, por exemplo... |
| 01:00:59 | Da sto momento, | Neste momento, |
| 01:01:02 | la proiezione è sfuocata. Controlla. | O filme está desfocado. Controla. |

| | | |
|----------|--|---|
| 01:01:04 | [Naah, ma che...] | |
| 01:01:08 | È vero, Alfredo! È proprio sfuocata! | É verdade, Alfredo. Está desfocado. |
| 01:01:12 | Ma come hai fatto? | Como sabes? |
| 01:01:13 | Ehh..È troppo difficile da spiegare. | É difícil de explicar. |
| 01:01:41 | E tu, che stai a fa? Viri la pellicula! | Que estás a fazer? Vê o filme. |
| 01:01:42 | Oh ma che vuoi? | |
| 01:01:42 | Malarucati. Vastasi. | Mal-educados. |
| 01:01:55 | Guarda e stai fermo! | Olha e não te toques! |
| 01:02:49 | Che vi avevo detto? Non prende più fuoco! | Eu não vos disse? Já não se incendeia. |
| 01:02:56 | Il progresso sempre tardi arriva. | O progresso chega sempre Demasiado tarde. |
| 01:03:05 | [Film: Laboratori!] | |
| 01:04:16 | Mo', é una nuova. | Aquela é nova. |
| 01:04:18 | Non c'è male però. | Nada má. |
| 01:04:21 | Simpatica. | Simpática. |
| 01:04:22 | Suo padre é il nuovo direttore della banca. | O pai dela é o novo gerente do banco. |
| 01:04:25 | Piccioli, lusso e comodità. | Luxo, volúpia e conforto. |
| 01:04:26 | Quella é gente che la minchia se la toccano con la camicia, per non sporcarsi le mani. | Pegam na pila com a camisa Para não sujar as mãos. |
| 01:04:34 | Muoviti, forza! Spicciati! Spicciati! | Mais depressa! Vamos! |
| 01:04:37 | Su, Corri! Corri! Cornuto è chi arriva ultimo! | Corre! Corre! O último é maricas! |
| 01:04:52 | Senti... | Ouve... |
| 01:04:54 | Sì? | Sim? |
| 01:04:59 | Ti è caduto questo. | Deixaste cair isto. |
| 01:05:01 | Oh, grazie. Non me ne ero accorta. Che stupida! | Obrigada, não dei por isso. Estúpida. |
| 01:05:06 | Io mi chiamo Salvatore, e tu? | Chamo-me Salvatore, e tu? |
| 01:05:09 | Elena. | Elena. |
| 01:05:10 | Mi chiamo Elena. | Chamo-me Elena. |
| 01:05:12 | Io volevo dire...cioè | Queria dizer-te que... |
| 01:05:15 | L'altra volta, alla stazione... | No outro dia na estação... |
| 01:05:25 | E della testa. | Está de princípio. |
| 01:05:31 | Che cos'è? Il passo ridotto? Le tue riprese? | O que é isto? O que tu filmaste? |
| 01:05:33 | Sì | |
| 01:05:34 | E che si vede? | O que se vê? |

| | | |
|----------|---|--|
| 01:05:35 | Si vedono quelli del mattatoio che squartano un vitello. | Os tipos do matadouro A abater um novilho. |
| 01:05:39 | C'è tutto il sangue per terra. | Há sangue no chão, |
| 01:05:42 | come un lago, | como um lago, |
| 01:05:43 | e su questo lago, sta passando un altro vitello. | E nesse lago passa outro novilho |
| 01:05:46 | Che sta andando a morire. | Que vai morrer. |
| 01:05:55 | Perché non parli più? Che si vede? Che si vede? | Já não estás a falar. O que se vê? |
| 01:05:58 | Niente. Non si vede niente. È un pezzo tutto sfuocato. | Nada. Não se vê nada. Está desfocado. |
| 01:06:04 | È una donna. | È uma mulher. |
| 01:06:05 | Ahhh! | |
| 01:06:07 | È una donna! | È uma mulher! |
| 01:06:10 | Sì. | Sim. |
| 01:06:11 | È una ragazza che ho visto alla stazione. | È uma rapariga que vi na estação. |
| 01:06:14 | E com'è? | Como é ela? |
| 01:06:15 | -Com'è? | -Como é? |
| 01:06:16 | -é simpatica. | -é simpática. |
| 01:06:19 | Ha l'età mia, magra, | Tem a minha idade, magra, |
| 01:06:22 | Con i capelli lunghi, castani, | cabelo comprido, castanho, |
| 01:06:24 | gli occhi grandi, azzurri, l'espressione semplice | uns olhos grandes, azuis, uma expressão simples |
| 01:06:27 | E una piccola macchia di fragola sulle labbra. | E um pequeno sinal sobre os lábios. |
| 01:06:30 | Ma proprio piccola. | Muito pequeno. |
| 01:06:31 | Si vede solo da vicino | Só se vê de perto. |
| 01:06:33 | E quando sorride, ti fa sentire come... | E quando sorri, sentimos.... |
| 01:06:36 | Non so... | Não sei... |
| 01:06:38 | -come, per dire... | -Como hei-de dizer? |
| 01:06:39 | -ehh, l'amore! | -O amor! |
| 01:06:42 | L'amore. | O amor. |
| 01:06:48 | Ehh, te capiscio, Totó. | Entendo-te, Totó. |
| 01:06:50 | Chidde con l'occhi azzurri Sono le più difficili. | As raparigas de olhos azuis São as mais difíceis. |
| 01:06:53 | Qualunque cosa tu fai, Non riesci mai a fartele amiche. | Faças o que fizeres, nunca serão tuas amigas. |
| 01:06:57 | Ehhh, c'è poco da fare. | Não há nada a fazer. |

| | | |
|----------|--|--|
| 01:06:58 | “Più pesante é l’uomo,” | “Quanto mais pesado é o homem,” |
| 01:07:00 | “più profonde sono le sue impronte.” | “mais profundas são as suas marcas.” |
| 01:07:02 | “Se poi c’è di mezzo l’amore, soffre” | “e se ama, sofrerá” |
| 01:07:05 | “perché sape d’essere in una strada senza uscita.” | “ao saber-se num beco sem saída.” |
| 01:07:08 | Com’è bello quello che dici. | É bonito o que dizes. |
| 01:07:10 | Però é triste. | Mas é triste. |
| 01:07:13 | Non l’ho detto io, | Não sou eu que o digo, |
| 01:07:15 | Lo diceva John Wayne in “Il grande tormento” | É John Wayne em “O Escravo da montanha”. |
| 01:07:18 | Che imbroglione che sei, Alfredo! | És um pirata, Alfredo! |
| 01:07:23 | [che lo apriamo all’una di notte, eh? Spicciari...] | |
| 01:07:50 | -Olá, Elena. | |
| 01:07:51 | -Olá. | |
| 01:07:53 | Perché corri? | Porque estás a correr? |
| 01:07:55 | Perché è così. | Porque...sim. |
| 01:07:58 | Io ti volevo dire, no... | Queria dizer-te... |
| 01:08:02 | Ti ricordi quando... Che... | Lembras-te quando... |
| 01:08:06 | Bella giornata, vero? | Belo dia, não achas? |
| 01:08:13 | Sì, proprio una bella giornata. | Sim, realmente um belo dia. |
| 01:08:17 | Ora scusami, devo andare. | Desculpa, tenho que ir. |
| 01:08:20 | -Ciao Salvatore. | -Adeus, Salvatore. |
| 01:08:21 | -Ciao. | -Adeus. |
| 01:08:25 | Che stronzo! | Que idiota! |
| 01:08:27 | Che stronzo! | Mas que idiota! |
| 01:08:29 | “Una bella giornata, vero?”, porcabbottana! | “Belo dia, não achas?” Cabotino! |
| 01:08:34 | Te l’avia ditto! | Eu disse-te. |
| 01:08:36 | Tu penset che te volevo pigghiare pe’ fesso, | Pensaste que estava a brincar contigo. |
| 01:08:38 | Ma proprio quelle con gli occhi azzurri sono le più difficili. | As de olhos azuis são as mais difíceis. |
| 01:08:43 | Ma perché? | Porquê? |
| 01:08:45 | Ci deve essere una maniera per farglielo capire. | Devo fazer com que ela entenda. |
| 01:08:47 | Ahhh! Non ce pensare, Totó. Nun ce pensare chiù. | Não pense mais nisso. |

| | | |
|----------|---|---|
| 01:08:50 | Nel sentimento non c'è niente da capire E niente da fare capire. | Os sentimentos não se compreendem E não se explicam. |
| 01:08:54 | Sembra che il mondo l'hai fatto tu. | Até parece que foste tu a criar o mundo. |
| 01:08:55 | Non per levare il merito al Signore, | Sem querer tirar méritos ao Senhor, |
| 01:08:58 | Che il mondo l'ha fatto in due, tre giorni, | que criou o mundo em dois ou três dias, |
| 01:09:01 | Io ci perdevo un po'chiù de tempo, | eu teria levado mais tempo, |
| 01:09:03 | Ma certe cose, modestamente a parte, venivano meglio. | Mas, modéstia à parte, certas coisas teria feito melhor. |
| 01:09:06 | Visto che é come dico io? Hai sempre una risposta a tutto. | Vês o que te digo, Tens sempre resposta para tudo. |
| 01:09:12 | Te voglio fare contento, Totó, ora ti conto una cosa. | vou dar-te uma alegria, Totó, vou contar-te uma coisa. |
| 01:09:17 | Assettamo nu' poco. | Sentemo-nos. |
| 01:09:18 | [Oh Santo Dio schecciune] | |
| 01:09:22 | Una volta | Era uma vez |
| 01:09:25 | Un re fece una festa, | um rei que deu uma festa, |
| 01:09:28 | E c'erano le principesse più belle del regno. | Na qual estavam as princesas Mais bonitas do reino. |
| 01:09:31 | [Basta] | |
| 01:09:32 | Un soldato che faceva la guardia | Um soldado que estava de guarda |
| 01:09:35 | Vide passare la figlia del re. | Viu passar a filha do rei. |
| 01:09:38 | Era la più bella di tutte... | Era a mais bela de todas... |
| 01:09:40 | ...e se ne innamorò subito. | ...e apaixonou-se logo por ela. |
| 01:09:42 | Ma...ma che poteva fare un povero soldato A paragone con la figlia del re? | Mas o que è um pobre soldado Face à filha de um rei? |
| 01:09:49 | [Basta] | |
| 01:09:50 | Finalmente un giorno Riuscì a incontrarla e ci disse | Por fim, um dia, Conseguiu falar-lhe e disse-lhe |
| 01:09:55 | Che non poteva più vivere senza di lei. | Que não podia viver sem ela. |
| 01:09:58 | La principessa | A princesa |
| 01:10:00 | Fu accusò impressionata Dal suo forte sentimento, | Impressionada Pela força daquele sentimento, |
| 01:10:03 | Che ci disse al soldato: | disse ao soldado: |
| 01:10:05 | “Se saprai aspettare cento giorni!” | “Se conseguires esperar cem dias” |
| 01:10:10 | “e cento notti sotto il mio balcone,” | “e cem noites debaixo da minha janela,” |
| 01:10:13 | “alla fine io sarò tua.” | “acabarei por ser tua.” |
| 01:10:17 | [menchia!] | |
| 01:10:19 | Subito, il soldato se ne andò là | o soldado foi logo para lá |

| | | |
|----------|---|--|
| | e aspettò un giorno, | e esperou um dia, |
| 01:10:23 | E due giorni, e dieci, | Dois dias, dez, |
| 01:10:25 | E poi venti! | E depois vinte! |
| 01:10:26 | E ogni sera, La principessa controllava dalla finestra. | E todas as noites A princesa verificava. |
| 01:10:30 | Ma quello non si muoveva mai! | Ele ali estava, não arrendava pé. |
| 01:10:32 | Con la pioggia, con il vento, con la neve | Com chuva, vento, ou neve, |
| 01:10:34 | Era sempre là. | Ele ali continuava. |
| 01:10:36 | Gli uccelli ci cagavano in testa E le api se lo mangiavano vivo, | Os pássaros cagavam-lhe em cima As abelhas picavam-no, |
| 01:10:39 | Ma lui non si muoveva! | Mas ele não se movia! |
| 01:10:42 | Dopo... | Ao fim de... |
| 01:10:45 | ...Novanta notti, | ...noventa noites, |
| 01:10:49 | Era diventato | Ele estava |
| 01:10:53 | Tutto secco, bianco | Magro, pálido. |
| 01:10:56 | E ci scendevano le lacrime Dagli occhi | Ele não conseguia conter As lágrimas |
| 01:11:00 | E non poteva trattenerle. | Que lhe caíam pelo rosto. |
| 01:11:02 | Che non aveva più la forza manco per dormire. | Já nem tinha forças para dormir. |
| 01:11:06 | Mentre, La principessa sempre che lo guardava. | Entretanto, A princesa continuava a olhá-lo. |
| 01:11:11 | E, arrivati alla novantanovesima notte, | então, chegada a 99º noite, |
| 01:11:16 | il soldato si alzò | O soldado levantou-se |
| 01:11:19 | Si prese la sedia E se ne andò via. | Pegou na sua cadeira E foi embora. |
| 01:11:22 | -ma come? Alla fine? | -Como? No fim? |
| 01:11:24 | -Si! | -Sim! |
| 01:11:26 | Proprio alla fine, Totó! | Mesmo no fim, Totó! |
| 01:11:28 | E non mi domandare qual'è il significato: io non lo so. | Não pergunte porquê: eu não sei. |
| 01:11:34 | Se lo capisci, dimmillo tu. | Se conseguires entender, explica-me tu. |
| 01:11:37 | [Boh...] | |
| 01:11:51 | Solo una copia? E io come faccio? | Uma única cópia? Como o vou fazer? |
| 01:11:52 | Te l'avevo detto: mi servono due copie Per proiettare "Catene" al Cinema | Eu disse que preciso de duas cópias, Uma para o Paraíso |

| | | |
|----------|--|--|
| | Paradiso | |
| 01:11:56 | Ed anche nel vecchio cinema del paese qui vicino. | E outra para projectar na aldeia vizinha. |
| 01:11:59 | Voi avete detto “Sì” | Vocês disseram-me que sim! |
| 01:12:00 | E io mi sono impegnato! | Eu comprometi-me! |
| 01:12:02 | E voi della “Titanus” lo sapete! | Vocês, na Titanium, sabem-no! |
| 01:12:04 | E se mi fate incazzare, sapete che faccio? | Se me tramam, vão ver! |
| 01:12:06 | Con una copia sola Proietto “Catene” nei due paesi? | Só com uma cópia Como vou projectar em dois sítios? |
| 01:12:09 | I sorci verdi vi faccio vedere! | Hão-de pagá-las! |
| 01:12:11 | Io mi chiamo Spaccafico, ma se mi girano i coglioni, vi spacco pure le corna! | Sou napolitano E vão ver do que sou capaz! |
| 01:12:53 | Si vede la culla Con la bambina che dorme. | Vê-se o berço Com a menina a dormir. |
| 01:13:07 | “Rosa! Rosa!” | <i>Rosa!</i> |
| 01:13:11 | Rosa! Cos’hai? Che succede? | <i>O que aconteceu?</i> |
| 01:13:14 | Prenda qualche cosa, presto! | <i>Pegue nalguma coisa, depressa!</i> |
| 01:13:16 | Su, prenda qualche cosa!” | |
| 01:13:19 | L’avvocato mi ha detto: | O advogado contou-me tudo: |
| 01:13:22 | Ora so! | Agora sei! |
| 01:13:23 | “L’avvocato mi ha detto: | <i>O advogado contou-me tudo:</i> |
| 01:13:25 | Ora so!” | <i>Agora sei!</i> |
| 01:13:26 | E debbono saperlo tutti. | E todos devem saber. |
| 01:13:28 | Sì, tutti lo dovranno sapere. | Sim, todos deverão saber. |
| 01:13:32 | “Tutti dovranno sapere.” | <i>todos deverão saber.</i> |
| 01:13:35 | Tu..mi credi? | Acreditas em mim? |
| 01:13:38 | “Tu..mi credi?” | <i>Acreditas em mim?</i> |
| 01:13:40 | Sì, | Sim. |
| 01:13:41 | Ti credo. | Acredito. |
| 01:13:43 | “Sì. Ti credo.” | <i>Sim. Acredito.</i> |
| 01:13:53 | La nostra casa! Quanto l’ho sognata! | A nossa casa! Quantas vezes sonhei com ela! |
| 01:13:56 | “-La nostra casa! | <i>A nossa casa!</i> |
| 01:13:58 | -Quanto l’ho sognata!” | <i>Quantas vezes sonhei com ela!</i> |
| 01:14:06 | Tonino! | Torino! |
| 01:14:08 | “Tonino!” | <i>Torino!</i> |
| 01:14:09 | “Mamma!” | <i>Mãe!</i> |

| | | |
|----------|--|---|
| 01:14:10 | “-figlio mio! | <i>-meu filho!</i> |
| 01:14:11 | -Mamma!” | <i>-Mãe!</i> |
| 01:14:12 | Mamma! | Mãe! |
| 01:14:13 | [Mamma!] | |
| 01:14:15 | Mamma! | Mamã! |
| 01:14:17 | [-Mamma! | |
| 01:14:18 | -Angelina!] | |
| 01:14:19 | La mia mamma! | A minha mamã! |
| 01:14:34 | Fine. | Fim. |
| 01:14:43 | Non mi piace! Non mi piace! | Não gosto! Não gosto! |
| 01:14:45 | Non mi piace! Non mi piace! Non mi piace! | - |
| 01:14:53 | Ho tagliato i titoli di coda per fare prima. | Cortei o genérico do final Para ganhar tempo. |
| 01:14:56 | Corri, Boccia! Portami il primo tempo, io intanto faccio l’attualità. | Corre, Boccia! Traz-me a primeira parte. Vou passar as actualidades. |
| 01:14:59 | Va bene, va bene! | - |
| 01:15:00 | E io chiamo i carabinieri, vulite fare sutre? | Vou chamar a polícia. |
| 01:15:02 | Dieci volte l’ha visto, dieci volte! | Este já viu o filme 10 vezes! |
| 01:15:04 | Un momento, un momento! | Um momento! Um momento! |
| 01:15:06 | -Ma com’è, incatenato? Camina, camina... -‘A beddu! | - - |
| 01:15:24 | Boccia, ecco qua! Questo è il primo tempo! | Boccia, aqui está! Esta é a primeira parte. |
| 01:15:27 | Fai presto, che tengo la sala gremita! | Depressa, tenho a sala cheia! |
| 01:15:31 | -Che fai? Fai presto, sbrigate, su! Avanti! Accendi il carbone su! | -Vá! Liga o projector! |
| 01:15:33 | -Io solo due mani c’ho! | -Só tenho duas mãos! |
| 01:15:36 | -Un momento! | |
| 01:15:37 | -Fai presto che la gente sta protestando! | |
| 01:15:39 | -Ohh ma quando comincia? Quando comincia? | |
| 01:15:47 | Facete schifo, facete! | É uma vergonha! Silêncio! |
| 01:16:11 | Che si fa, Totó? Che son tutti incazzati. | Totó, que faremos? Estão em polvorosa. |
| 01:16:14 | É quasi mezz’ora che aspiettano! | Estão há meia hora à espera. |
| 01:16:16 | E che ci posso fare io? | Que queres que faça? |
| 01:16:17 | Boh! | |

| | | |
|----------|--|--|
| 01:16:20 | Ma quando viene stu cornuto? | Que estará a fazer aquele fedelho? |
| 01:16:22 | E io come faccio? | Que faço agora? |
| 01:16:23 | La pellicola sta futté.. | |
| 01:16:25 | Calmatevi! | Acalmem-se! |
| 01:16:26 | Non vi preoccupate, mangiateve qualche cosa, calmatevi! | |
| 01:16:27 | Compari...* | |
| 01:16:30 | Voi sapete che per 'u piacere Di vedere questo film, | Fique sabendo que para ter O prazer de ve reste filme, |
| 01:16:33 | Ho trascurato a me' muggghiera e l'ho lasciata a letto, ammalata. | Deixei a minha multe na cama, Doente. |
| 01:16:36 | Eppure non sono riuscito a vederlo. | E ainda não vi nada. |
| 01:16:38 | Se dentro dieci minuti non fate il film, | Se o filme não estiver aqui Dentro de 10 minutos, |
| 01:16:41 | O rimborsate i soldi A me e a tutte questi signori | Devolvem-me o dinheiro, a mim e a toda a gente, |
| 01:16:44 | O con questo bastone Vi mando ao macello! | Senão parto tudo Com a minha bengala! |
| 01:16:49 | Calmatevi! | Calma! |
| 01:16:51 | Calmatevi! | |
| 01:16:52 | Mi fate dire una parola? | Deixem-me dizer uma coisa. |
| 01:16:54 | Facciamo una cosa: vi faccio vedere Il primo tempo un'altra volta. | Deixo-os ver outra vez A primeira parte. |
| 01:16:56 | Nooo! Qua noi non abbiamo tempo da perdere! | Não, essa já vimos! |
| 01:16:57 | E voi che volete da me? | |
| 01:16:58 | -Vogliamo sapere come va a finire! | -Queremos ver como vai acabar! |
| 01:17:00 | -Lo so io come finisce! | -eu sei com ovai acabar! |
| 01:17:03 | Silenzio! | Silêncio! |
| 01:17:04 | Silenzio! | |
| 01:17:06 | Io il film l'ho visto tutto, l'ho visto! Ve lo racconto io come va a finire. | Eu vi o filme todo. Posso dizer como acaba. |
| 01:17:10 | E statti zitto, cornutone! | Cala-te, idiota! |
| 01:18:03 | Ti prego, non mi chiedere il perché... | Não me pergunes porquê... |
| 01:18:25 | -Alfredo, che c'è? | -Alfredo, o que foi? |
| 01:18:27 | -Padre Adelfio! | -Padre Adelfio! |
| 01:18:28 | Ma – Ma che Padre Adelfio, ho il | Tenho as confissões... |

| | | |
|----------|---|---|
| | sacramento! | |
| 01:18:30 | Padre Adelfio! | Padre Adelfio! |
| 01:18:31 | Ho bisogno urgente di voi. | Preciso muito de si. |
| 01:18:33 | Perché..perché ho un dubbio..un grandissimo dubbio Che mi tormenta l'anima! | Tenho uma dúvida atroz Que me tormenta a alma! |
| 01:18:38 | -L'anima? | -A alma? |
| 01:18:39 | -Sì. | -Sim. |
| 01:18:46 | -Padre, ho peccato. | -Padre, pequei. |
| 01:18:47 | -Di questo ne parliamo dopo. | -Depois falaremos disso. |
| 01:18:48 | -Ma chi é? | -Quem é? |
| 01:18:49 | -Ferma, ferma, ferma, non ti voltare, per carità. | -não te mexas, por favor. |
| 01:18:51 | Stà zitta. Fa' finta di niente. Sono Salvatore. | Cala-te. Faz como se não passasse Nada. Sou eu, o Salvatore. |
| 01:18:53 | Ma che ci fai qua? | O que fazes aqui? |
| 01:18:58 | Alfredo...ma è terrificante quello che dici! | Mas é horrível o que me estás a dizer! |
| 01:19:01 | Lo so. | Eu sei. |
| 01:19:03 | Ma prendiamo, per esempio... | Consideremos, por exemplo... |
| 01:19:05 | ...il miracolo dei pani e dei pesci. | ...o milagre dos pães e dos peixes. |
| 01:19:06 | -Il miracolo dei pani e dei pesci? | -O milagre dos pães e dos peixes? |
| 01:19:08 | Eh...io ci penso spesso. Ma come è possibile? | Eu penso muito nisso. Como é possível? |
| 01:19:12 | Com'è possibile? | Como é possível? |
| 01:19:13 | Ma io dovevo parlarti. | Mas eu precisava de falar contigo. |
| 01:19:23 | Sei bellissima, Elena. Questo volevo dirti. | És tão bonita, Elena. Queria dizer-te isso. |
| 01:19:29 | Quando ti incontro non so mettere In fila due parole, perché... | Quando te vejo não consigo dizer Duas palavras seguidas, porque... |
| 01:19:33 | ...mi fai venire i brividi. | Começo a tremer. |
| 01:19:37 | Insomma, non so come si fa In questi casi, cosa si dice... | Enfim, não sei como se age Nestes casos nem o que se diz... |
| 01:19:41 | É la prima volta. | É a primeira vez. |
| 01:19:44 | Ma credo che mi sono innamorato di te. | Mas acho que estou apaixonado por ti. |
| 01:19:46 | Padre, ho peccato. | Padre, pequei. |
| 01:19:49 | Io ti assolvo nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo | Eu te absolvo, em nome do Pai, Do Filho e do Espírito Santo. |
| 01:19:52 | Vai in pace sorella, eh? | Vai em paz, irmã. |

| | | |
|----------|---|--|
| 01:19:54 | [Elena ride] | |
| 01:19:59 | Quando sorridi, sei ancora più bella. | Quando sorris, és ainda mais bonita. |
| 01:20:08 | Salvatore, sei molto gentile con me, | Salvatore, és muito gentil comigo |
| 01:20:10 | Mi sei anche simpatico. | E também te acho simpático. |
| 01:20:13 | Ma io non sono innamorata di te. | Mas não estou apaixonada por ti. |
| 01:20:19 | Non me ne importa niente. Aspetterò. | Não faz mal. Eu espero. |
| 01:20:22 | -cosa? | -o quê? |
| 01:20:23 | -che anche tu ti innamorì di me. | -Que te apaixones por mim. |
| 01:20:25 | Ascoltami bene. | Ouve. |
| 01:20:29 | Tutte le notti, quando finirò di lavorare | Todas as noites depois do trabalho, |
| 01:20:31 | Verrò sotto casa tua e aspetterò. | Ficarei junto da tua janela e esperarei. |
| 01:20:34 | Tutte le notti. | Todas as noites. |
| 01:20:35 | Quando cambierai idea, apri la finestra. | Quando mudares de ideias, abre a janela. |
| 01:20:38 | Solo questo. | Basta isso. |
| 01:20:40 | E io capirò. | E eu compreenderei. |
| 01:20:41 | -Hai capito adesso? | -Percebeste agora? |
| 01:20:42 | -Sì. | -Sim. |
| 01:20:44 | Finalmente, reisco a vederci chiaro. | Já vejo mais claro. |
| 01:20:51 | E un'altra volta non dire in giro queste eresie! | Não voltes a dizer essas heresias! |
| 01:20:53 | No | - |
| 01:20:55 | Dall'incendio del cinema sei sopravvissuto, | Escapaste ao incêndio do cinema, |
| 01:20:57 | Ma dalle fiamme eterne... | Mas do fogo eterno... |
| 01:20:59 | M-ma dalle fiamme eterne, non ti salva nessuno. | Do fogo eterno, ninguém te salvará. |
| 01:21:01 | Ehh va beh... | . |
| 01:22:37 | Fate attenzione! | Atenção! |
| 01:22:39 | Mancano solo quindici secondi al nuovo anno! | Faltam 15 segundos para o Ano Novo! |
| 01:22:44 | Quattordici, tredici, dodici, | 14, 13, 12, |
| 01:22:47 | Undici, dieci, | 11, 10, |
| 01:22:49 | Nove, otto, sette, | 9, 8, 7, |
| 01:22:53 | sei, cinque.. | 6, 5... |
| 01:22:55 | Quattro, tre, due, uno... | 4, 3, 2, 1... |
| 01:24:01 | Salvatore... | Salvatore... |
| 01:25:10 | Minchia! La luce Totó! | Acende a luz, Totó! |

| | | |
|----------|---|---|
| 01:25:56 | Ma che c'entra, è che la macchina è ancora in rodaggio. | Este carro ainda está em rodagem. |
| 01:25:59 | [Ridono] | |
| 01:26:05 | E ora come torniamo a casa? | Como voltaremos para casa? |
| 01:26:08 | Ferma! Ferma! | Pare! Pare! |
| 01:26:11 | Oddio, è mio padre! | Meu Deus, é o meu pai! |
| 01:26:15 | Buonasera, Signor Mendola. | Boa tarde, Sr Mendola. |
| 01:26:27 | -Buonasera. | -Boa tarde. |
| 01:26:28 | -Buonasera. | -Boa tarde. |
| 01:26:46 | “La programmazione Prosegue all'Arena Imperia” | “A programação prossegue Na Arena Imperia” |
| 01:26:49 | “Andiamo, chi arriva ultimo è chi ha le corna! Via! Scatta! ep!” | <i>Vamos, o último a chegar é maricas, Rápido!</i> |
| 01:27:00 | Posti a sedere esauriti! | Já não há lugares sentados. |
| 01:27:02 | [“É un ragazzo come me, sano, robusto, un bel ragazzo...è sprecato andare a lavorare con una giornata così!”] | - |
| 01:27:10 | Accomodatevi, accomodatevi, è cominciato adesso, su! | Entrem, começou agora. |
| 01:27:13 | Biglietto alla mano! Biglietto alla mano! | Os bilhetes na mão! |
| 01:27:15 | [“Anvedi che statua...stanotte me la sogno”] | - |
| 01:27:35 | [“Dimmi, la conosci? Ammazza che fata! E poi dicono che a questo mondo non c'è più bontà”. | - |
| 01:27:45 | Lettera: “Salvatore, amore mio, | Salvatore, meu amor, |
| 01:27:47 | dovrò trascorrere tutta l'estate con i miei, lontano da te. | Tenho de passar o Verão Com os meus pais, longe de ti. |
| 01:27:50 | E qui le giornate non passano mai! | Os dias costumam tanto a passar! |
| 01:27:53 | Trovo il tuo nome dappertutto... | Vejo o teu nome em todo o lado... |
| 01:27:55 | Se leggo un libro... | Quando leio um livro... |
| 01:27:56 | Se faccio un cruciverba, Se sfoglio un giornale... | Quando faço palavra-cruzadas, quando folheio o jornal... |
| 01:27:57 | Ti ho sempre davanti agli occhi. | Tenho-te sempre diante dos olhos. |
| 01:28:00 | Oggi, purtroppo, ho una notizia un po' brutta. | Hoje, infelizmente, tive uma má notícia. |
| 01:28:03 | A fine Ottobre ci trasferiremo | No final de Outubro, mudamo-nos |

| | | |
|----------|--|--|
| | A Palermo, per via dell'Università. | Para Palermo por causa da Universidade. |
| 01:28:07 | Sarà difficile vederci tutti i giorni. | Será difícil vermo-nos todos os dias. |
| 01:28:10 | Ma non avere paura. | Mas não tenhas medo. |
| 01:28:11 | Tutte le volte che potrò scappare, | Sempre que possa escapar, |
| 01:28:13 | verrò sempre da te, al Cinema Paradiso. | Irei ter contigo ao Cinema Paraíso, |
| 01:28:25 | “Addio, Polifemo!” | <i>Adeus, Poliferno!</i> |
| 01:28:27 | “Ricordati di noi!” | <i>Lembra-te de nós.</i> |
| 01:28:32 | “Chi é il padrone adesso, Nettuno o Ulisse? Il Dio con la sua potenza, o l'uomo con la sua astuzia?” | <i>Mais forte são os deuses Ou a astúcia dos homens?</i> |
| 01:28:38 | “Su! Cieco ubriaco!” | <i>Cego bêbado!</i> |
| 01:28:41 | “Grida!” | <i>Grita!</i> |
| 01:28:42 | “Dove siete?” | <i>Onde estão?</i> |
| 01:28:45 | “Vigliacchi!” | <i>Miseráveis!</i> |
| 01:28:48 | “Vi ucciderò!” | <i>Vou matar-vos!</i> |
| 01:28:50 | “Vi ucciderò tutti!” | <i>Vou matar-vos a todos!</i> |
| 01:28:59 | “Miserabili!” | <i>Miseráveis!</i> |
| 01:29:05 | Quando finirai, estate dimmerda? | Quando acabas, Verão de merda? |
| 01:29:09 | In un film, saresti già finita. | Num filme, já terias terminado. |
| 01:29:12 | Dissolvenza e via, un bel temporale. Sarebbe bello, eh? | Dissolvias-te num belo temporal. Seria ótimo! |
| 01:29:17 | [Minchia!] | |
| 01:29:30 | “...digli che é stato Ulisse!” | <i>...digam-lhe que foi Ulisses!</i> |
| 01:29:32 | “Ulisse!” | - |
| 01:29:43 | Elena! | Elena! |
| 01:29:44 | -Ma quando..? | -Quando...? |
| 01:29:45 | -Sono tornata oggi. | -Voltei hoje. |
| 01:29:47 | Non puoi immaginare cosa ho dovuto Inventarmi per essere qui. | Não imaginas o que tive De inventar para vir aqui. |
| | INQUADRATURA: TEMPO PRESENTE, ROMA | |
| 01:30:15 | Vado a fare il militare a Roma. | Vou cumprir o serviço militar em Roma. |
| 01:30:18 | Parto venerdì mattina. | Parto sexta-feira de manhã. |
| 01:30:20 | Aspettami al Cinema Paradiso. | Espera-me no Cinema Paraíso. |
| 01:30:22 | Verrò giovedì con la corriera delle cinque. | Chego quinta-feira Na camioneta das cinco. |
| 01:30:30 | Totó, vedrai che sarà stato un errore. E poi Roma è bella! | Totó, deve ser engano. Mas Roma é bonita. |

| | | |
|----------|---|---|
| 01:30:34 | Ah! Stasera monta la pellicola di domani, | esta noite monta as bobinas para amanhã, |
| 01:30:36 | Così il nuovo operatore la trova pronta. | Assim estarão prontas Quando chegar o novo operador. |
| 01:30:38 | Va bene! | - |
| 01:30:40 | Ué...e stai su! | Anima-te! |
| 01:30:43 | Io ti aspetto. | Eu espero por ti. |
| 01:30:44 | Non ti preoccupare. Il posto non te lo toglie nessuno. | Não te preocupes. O emprego será sempre teu. |
| 01:30:47 | Io ti aspetto, hai capito? E nun fà 'sta faccia. | Eu espero por ti, ouviste? Não faça essa cara. |
| 01:30:50 | [Su! Su! Managg' a te!] | |
| 01:31:30 | Trasmittitore. Di Vita, Salvatore, terzo battaglione, nona compagnia. Comandi! | Operador de Rádio, Salvatore Di Vita, 3° Batalhão, 9° Companhia, às ordens! |
| 01:31:36 | Hanno trasferito suo padre? Ma come è possibile? | Transferiram o pai dela? Não é possível. |
| 01:31:39 | Nessuno sa dove sono andati a finire Lei e la sua famiglia? Vaffanculo! | Ninguém sabe para onde foram, Ela e a família? Vá-se lixar! |
| 01:31:43 | Non mi vuoi aiutare! Ma che cazzo dici? Stronzo! | Não me quer ajudar! Estupor! |
| 01:31:52 | Scritto: "Destinatario sconosciuto" | "Destinatário desconhecido" |
| 01:32:43 | [canzone in sottofondo: "Aveva una casetta piccolina in Canadá, con tanti pesciolini e tanti fiori di lillà, e tutte le ragazze che passavano di là, dicevano che bella la casetta in Canadá!"] | - |
| 01:33:01 | Bello..vieni qua... | |
| 01:33:32 | Sei chiù magro. | Estás mais magro. |
| 01:33:35 | Se vede che non sei stato bene. | Vê-se que não tens estado bem. |
| 01:33:37 | Mi hanno detto che non esci mai. | Disseram-me que nunca saís. |
| 01:33:39 | E che non parli con nessuno. | E que não falas com ninguém. |
| 01:33:41 | Perché? | Porquê? |
| 01:33:44 | Sai com'è. | Sabes como é. |
| 01:33:47 | Prima o poi, Arriva un tempo | Surge um momento, mais cedo ou mais tarde |
| 01:33:49 | Che parlare o stare muti, | em que falar ou estar calado, |
| 01:33:53 | È la stessa cosa. | É a mesma coisa. |

| | | |
|----------|--|---|
| 01:33:56 | E allora è meglio stare zitti. | Então é melhor estar calado. |
| 01:34:05 | Qui c'è caldo. | Está calor, aqui. |
| 01:34:08 | Totó, portami al mare. | Totó, leva-me para junto do mar. |
| 01:34:10 | Alla festa di Natale, un tenete Pizzica il culo a una ragazza. | No dia de Natal, um tenente Beliscou a nádega de uma rapariga. |
| 01:34:14 | Quella si gira: | Ela virou-se |
| 01:34:15 | É la figlia del Colonnello Comandante. | E era a filha do coronel. |
| 01:34:17 | E il tenente, terrorizzato, fa: | o tenente, aterrorizado, disse: |
| 01:34:20 | “Signorina, se avete il cuore duro Come ciò che ho toccato adesso,” | “se tiver o coração tão duro Como aquilo que toquei agora,” |
| 01:34:23 | “sono un uomo finito.” | “sou um homem perdido.” |
| 01:34:30 | L’hai più vista? | Voltaste a vê-la? |
| 01:34:33 | No. | Não. |
| 01:34:35 | E nessuno sa dov’è. | Ninguém sabe onde está. |
| 01:34:39 | Si vede che doveva andare così. | É porque tinha que acabar assim. |
| 01:34:43 | Ognuno di noi ha una stella Da seguire. | Cada um de nós Tem que seguir a sua estrela. |
| 01:34:48 | Vattinn’. | Vai-te embora. |
| 01:34:50 | Chista è terra maligna. | Esta terra é nefasta. |
| 01:34:54 | Fino a quando ci sei tutti i giorni, | quando aqui vivemos todos os dias, |
| 01:34:56 | Ti senti al centro del mondo. | Temos a sensação de estar no centro do mundo. |
| 01:35:00 | Ti sembra che non cambia mai niente. | Parece que nada nunca mudará. |
| 01:35:03 | Poi parti, un anno, due... | Depois, partes, por um ano, dois... |
| 01:35:07 | E quando torni, è cambiato tutto. | E quando voltas, tudo mudou. |
| 01:35:09 | Si rompe il filo. | O fio parte-se. |
| 01:35:12 | Non trovi chi volevi trovare. | Não encontras o que procuras. |
| 01:35:15 | Le tue cose non ci sono più. | As tuas coisas já não existem. |
| 01:35:18 | Bisogna andare via per molto tempo, | è preciso ir embora por muito tempo, |
| 01:35:21 | Per moltissimi anni... | Por longos anos... |
| 01:35:23 | Per ritrovare al ritorno... | Antes de podermos voltar... |
| 01:35:25 | La tua gente, | ...e reencontrar a nossa gente, |
| 01:35:28 | La terra, onde sei nato. | A nossa terra, onde nascemos. |
| 01:35:31 | Ma ora no, non é possibile. | Mas agora não é possível. |
| 01:35:34 | Ora tu sei più cieco de me. | Agora, estás mais cego do que eu. |
| 01:35:36 | Questa chi l’ha detta? Gary Cooper? James Stewart? Henry Fonda? Eh? | Quem disse isto? Gary Cooper? James Stewart? Henry Fonda? |

| | | |
|----------|--|---|
| 01:35:41 | No, Totò. | Não, Totó. |
| 01:35:45 | Non l'ha detto proprio nessuno. | Não foi nenhum deles. |
| 01:35:48 | Chisto lo dico io. | Isso, sou eu que digo. |
| 01:35:51 | La vita non é come l'hai vista al cinematografo. | A vida não è como viste no cinema. |
| 01:35:55 | La vita... | A vida... |
| 01:35:57 | É chiu difficile. | ...é mais difícil. |
| 01:36:01 | Vattinn'! | Vai-te embora! |
| 01:36:03 | Tornatene a Roma! | Volta para Roma! |
| 01:36:05 | Tu si giovane, il mondo é tuo! | És jovem, o mundo é teu! |
| 01:36:09 | E io sugno vecchio. | E eu estou velho. |
| 01:36:12 | Non voglio più sentirti parlare, | Não quero mais ouvir-te falar, |
| 01:36:15 | Voglio sentire parlare di tia. | Só quero ouvir falar de ti. |
| | TEMPO PRESENTE ROMA | |
| | TEMPO PASSATO SICILIA | |
| 01:37:33 | Non tornare più. | Não voltes mais. |
| 01:37:36 | Non ci pensare mai a noi! | Nunca mais penses em nós! |
| 01:37:38 | Non ti voltare, non scrivere. | Não olhes para trás, não escrevas. |
| 01:37:41 | Nun te fare fottere dalla nostalgia! | Não te deixes abater pela saudade! |
| 01:37:43 | Dimenticaci tutti! | Esquece-nos a todos! |
| 01:37:46 | Se non resisti e torni indietro, non mi venire a trovare. | Se não resistires e voltares, Não me procures. |
| 01:37:50 | Non ti faccio entrare a casa mia, | não te deixarei entrar em minha casa, |
| 01:37:52 | 'u capisti? | Entendeste? |
| 01:38:00 | Grazie. | Obrigado. |
| 01:38:03 | Per tutto quello che hai fatto per me. | Por tudo o que fizeste por mim. |
| 01:38:07 | Qualunque cosa farai, Amala... | Qualquer que seja o teu trabalho, Ama-o... |
| 01:38:12 | Come amavi la cabina del Paradiso. | ...como amavas a cabine do Paraíso. |
| 01:38:16 | Quann' eri picciriddu. | Quando eras pequeno. |
| 01:38:27 | É partito! Totó! Addio! | Já partiu! Totó! Adeus! |
| 01:38:37 | Sono arrivato tardi, che peccato! | Ceguei tarde, que pena! |
| 01:39:36 | È Totó. | é o Totó. |
| 01:39:38 | Lo sapevo io. | Eu sabia. |
| 01:39:56 | -Totó! | -Totó! |
| 01:39:57 | -Come stai, mamma? | -Como estás, mãe? |
| 01:40:12 | Hai visto com'è la...Com'è bella la casa? | Viste como a casa está bonita? |

| | | |
|----------|---|---|
| 01:40:14 | L'abbiamo rifatta tutta, | foi toda arranjada, |
| 01:40:16 | se non era per te. | Graças a ti. |
| 01:40:18 | Vieni. | Vem. |
| 01:40:20 | Ho una sorpresa per te. Vieni. | Tenho uma surpresa para ti. Vem. |
| 01:40:23 | Sarai stanco,eh? | Deves estar cansado. |
| 01:40:26 | Vuoi riposarti? Il tempo ce l'hai prima del funerale... | Queres descansar antes do funeral? |
| 01:40:29 | No mamma, cosa vuoi che sia un'ora di aereo! | Não. Uma hora de avião não é nada! |
| 01:40:32 | Mh...questo non me lo dovevi dire dopo tutti questi anni. | Não me digas isso, depois de tantos anos. |
| 01:40:36 | Vieni, tutte le cose le ho messe qui. Le tue cose. | Vem. Pus todas as tuas coisas aqui. |
| 01:42:23 | Contento sarà che sei venuto, Totò. | Deve estar contente, por tu teres vindo, Totó. |
| 01:42:28 | Sempre di te ha parlato. | Nunca deixou de falar de ti. |
| 01:42:30 | Sempre! | Nunca! |
| 01:42:33 | Fino all'ultimo. | Até o fim. |
| 01:42:38 | Ti voleva... | Gostava tanto... |
| 01:42:41 | Ti voleva bene assai. | ...tanto de ti. |
| 01:42:55 | Ha lasciato due cose per te. | Deixou-te umas coisas. |
| 01:42:59 | Prima di partire, | Antes de partires, |
| 01:43:01 | vieni a trovarmi. | Vem ter comigo. |
| 01:44:01 | -chi è? | -Quem é? |
| 01:44:02 | -è lui, è lui. | -é ele. |
| 01:44:33 | Buongiorno. | Bom dia. |
| 01:44:44 | Da quanto tempo avete chiuso? | Há quanto tempo fechou? |
| 01:44:46 | Eh...a maggio fanno sei anni. | Faz seis anos em Maio. |
| 01:44:49 | Non veniva più nessuno. | Já não vinha ninguém. |
| 01:44:51 | E lo sa meglio di me. | Sabe disso melhor do que eu. |
| 01:44:53 | 'A crisi, la televisione, | A crise, a televisão, |
| 01:44:55 | Le cassette. | O vídeo. |
| 01:44:57 | Oramai, Il cinematografo é solo un sogno. | Hoje em dia, o cinema não passa de um sonho. |
| 01:45:01 | Adesso l'ha acquistato il comune Per farci il nuovo parcheggio pubblico. | A câmara comprou-o Para construir um parque automóvel. |
| 01:45:05 | Sabato lo demoliscono. | No sábado será demolido. |
| 01:45:07 | Che peccato! | É uma pena! |

| | | |
|----------|---|---|
| 01:45:10 | Ma perché mi da del lei? | Por que me trata por “você”? |
| 01:45:14 | Una volta non era così. | Não costumava ser assim. |
| 01:45:16 | A una persona importante | É muito difícil tratar por “tu” |
| 01:45:18 | Dare del tu è molto difficile. | Uma pessoa importante. |
| 01:45:20 | Comunque, se tu ci tieni... Totò... | Mas se insistes... Totó... |
| 01:45:27 | Mi scusi. | Com licença. |
| 01:45:33 | Chi l'avrebbe mai detto? Totò! | Quem diria? Totó! |
| 01:45:51 | Queste sono le cose che ha lasciato per te. | Estas são as coisas que ele te deixou. |
| 01:45:56 | Non ha mai pensato ad incontrarmi? | Ele nunca pensou em voltar a ver-me? |
| 01:45:59 | No. Mai! | Não. Nunca! |
| 01:46:02 | Una volta tua madre ci ha detto | Uma vez a tua mãe disse-lhe |
| 01:46:05 | Che se lui lo voleva, tu saresti venuto sicuramente. | Que se ele te pedisse, Tu virias de certeza. |
| 01:46:10 | S'infuriò! | Ficou furioso. |
| 01:46:12 | Diceva... | Dizia.... |
| 01:46:13 | “No! Totò non deve Riornare a Giancaldo, mai!” | “Não! O Totó não deverá Voltar a Giancaldo, nunca!” |
| 01:46:20 | Non lo diceva per cattiveria. | Mas não falava por maldade. |
| 01:46:23 | Era un bravo cristiano. | Era um bom cristão. |
| 01:46:26 | Chissà che ci passava per la testa! | Sabe-se lá o que lhe ia na cabeça! |
| 01:46:29 | Negli ultimi tempi, Diceva pure cose strambe. | Nos últimos tempos, dizia coisas estranhas. |
| 01:46:36 | E un momento prima di chiudere gli occhi, | pouco antes de fechar os olhos, |
| 01:46:40 | A tua madre ci ha detto Che non doveva avvisarti. | Pediù à tua mãe para não te dizer nada. |
| 01:46:47 | Prego. | Faça favor. |
| 01:50:45 | A che stai pensando Totò? | Em que pensas? |
| 01:50:51 | Pensavo... | Estava a pensar... |
| 01:50:53 | ...che ho sempre avuto paura di tornare. | ...que sempre tive medo de voltar. |
| 01:50:57 | Ora, dopo tanti anni... | Passados tantos anos... |
| 01:51:00 | Credevo di essere più forte, | Acreditava estar mais forte |
| 01:51:02 | Di avere dimenticato molte cose | E ter esquecido uma série de coisas. |
| 01:51:05 | E invece... | Mas afinal... |
| 01:51:08 | ...mi ritrovo tutto davanti. | ...encontro tudo como dantes. |
| 01:51:11 | Come se fossi rimasto sempre qui. | Como se nunca tivesse saído daqui. |
| 01:51:15 | Eppure mi guardo intorno E non conosco nessuno. | No entanto, olho ao meu redor E não reconheço ninguém. |

| | | |
|----------|---|---|
| 01:51:22 | E tu, mamma... | E a ti, Mãe... |
| 01:51:25 | ...ti ho abbandonata. | ...abandonei-te. |
| 01:51:28 | Sono scappato come un bandito, | Fugi como um bandido. |
| 01:51:30 | E non ti ho mai dato una spiegazione. | Sem nunca te dar uma explicação. |
| 01:51:32 | Io non te l'ho mai chiesta. Non devi spiegare niente. | Nunca a pedi. Não tens que explicar nada. |
| 01:51:36 | Ho sempre pensato che era giusto Quello che facevi e basta, | Sempre achei que fazias O que era mais certo e isso chega, |
| 01:51:40 | Senza fare troppe chiacchiere. | Não vale a pena complicar. |
| 01:51:42 | Hai fatto bene ad andartene. | Fizeste bem em partir. |
| 01:51:44 | Sei riuscito a fare quello che volevi. | Conseguiste aquilo que querias. |
| 01:51:49 | Quando ti telefono, | quando te telefono, |
| 01:51:50 | mi rispondono sempre donne diverse. | Nunca me atende a mesma multe. |
| 01:51:54 | Ma fin'ora non ho sentito mai una voce | Mas até agora nunca ouvi uma voz |
| 01:51:58 | Che ti ama veramente. | Em que sinta amor por ti. |
| 01:52:00 | L'avrei capito, sai? | Eu compreendo. |
| 01:52:03 | Eppure mi piacerebbe di vederti | Mas, no entanto, gostaria de te ver |
| 01:52:07 | Sistemato | Casado |
| 01:52:09 | Che ti innamorassi. | E apaixonado. |
| 01:52:12 | La tua vita é lì. | Mas a tua vida é lá. |
| 01:52:14 | Questi sono solo fantasmi. | Aqui só existem fantasmas. |
| 01:52:17 | Lascia stare, Totó. | Esquece tudo isso. |
| 01:53:42 | È mia la piazza, è mia. | A praça é minha. |
| 01:53:45 | La piazza è mia. | A praça é minha. |
| 01:53:47 | È mia! È mia, è mia! È mia la piazza, è mia! È mia la piazza, è mia la piazza... | - |
| 01:54:15 | Controlli le giunte. | Verifiquem a fita. |
| 01:54:16 | Appena è pronto, può partire. | Assim que estiver pronto, podem começar. |
| 01:54:18 | Va bene dotto'... E complimenti per il film, è gagliardissimo | Está bem, doutor... E parabéns pelo filme, è muito bom. |
| 01:54:21 | Grazie. | Obrigado. |

Bibliografia

- AGOST, Rosa (2011). Introduction em Audiovisual Translation: A Complex and Unstable Field of Research at the Service of All. *International Journal of Translation*, V.23, N.2, Jul-Dec, 7-14.
- ANACLETO-MATIAS, Helena (2012). *Legendagem versus Dobragem na tradução e interpretação na Europa de hoje. Impacto sócio-linguístico em Portugal e outros países europeus*. Porto: Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Instituto Politécnico do Porto.
- BARTOLL, Eduard (2004). Parameters for the classification of subtitles. In ORERO, Pilar [Ed.] (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- BOGUCKI, Łukasz; DECKERT, Mikolaj (2015). [Ed.] *Assessing Audiovisual Translation*, Vol. 35 di Łódź studies in language, Peter Lang Edition.
- CARVALHO, Carolina Alfaro de (2005). *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- CATTRYSSE, Patrick (1992). Film (Adaptation) as Translation: some methodological proposals. *Target*, 4:1, John Benjamins: B.V. Amsterdam, pp. 53-70.
- CERÓN, Clara (2001). Punctuating Subtitling: Typographical conventions and their evolution. In GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Herik (2001). [Ed.] *Multi (Media) Translation: concepts, practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- CHAUME, Frederic (1997). Translating non-verbal information in dubbing. In POYATOS, Fernando [Ed.], *Nonverbal Communication and Translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, pp.315-326.
- CHAUME, Frederic (2004). Film studies and Translation studies: two disciplines at stake in Audiovisual Translation. *Meta: Journal des Traducteurs/Meta: Translation's Journal*, V.49, N.1, Avril, pp.12-24.
- CHAUME, Frederic (2008). Teaching synchronization in a dubbing course: Some didactic proposals. In DÍAZ CINTAS, Jorge, *The didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, pp. 129-140.
- CHAUME, Frederic (2018a). Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes? *Journal of specialized translation*, 30, July, pp.84-104.
- CHAUME, Frederic (2018b). An overview of audiovisual translation: Four methodological Turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), pp. 40-63.

- D'AGOSTINI, Paolo (1997). Giuseppe Tornatore: un siciliano alla corte del cinema. In MARRONE, Gaetana (1997). *Annali d'Italianistica – New Landscapes in Contemporary Italian Cinema*, N. 17. The University of North Carolina at Chapel Hill.
- DAYAN, Liu (2014). On the classification of Subtitling. *Journal of Language Teaching and Research*, V.5, N.5, september, pp. 1103-1109.
- DE MEO, Mariagrazia (2010). Subtitling dialect and culture-bound language. *Testi e linguaggi*, N.4. pp.19-36.
- DE ROSA, Gian Luigi (2009). Em busca de uma terceira margem cinematográfica. *Plural Pluriel – revue des cultures de langue portugaise* [En ligne] N.4-5, automne-hiver.
- DE ROSA, Gian Luigi (2012). *Mondi doppiati. Tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazione linguistica e problematiche traduttive*. Milano: Franco Angeli.
- DE ROSA, Gian Luigi (2017). Problemáticas tradutórias e adequação sociolinguística: a tradução italiana de “Estive em Lisboa e lembrei de você” de Luiz Ruffato. In DE ROSA, Gian Luigi et alii (Orgs.), *De volta ao futuro da língua portuguesa, Atas do V SIMELP – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa*, Lecce, Università del Salento, pp. 3695-3706.
- DELABASTITA, Dirk (1989). Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural Dynamics. *Babel*, 35 (4), pp. 193-218.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & ANDERMAN, Gunilla (2009). *Audiovisual translation – language transfer on screen*. London: Palgrave MacMillan.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & REMAEL, Aline (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2004a). In search of a Theoretical framework for the study of audiovisual translation. In ORERO, Pilar [Ed.], *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, pp. 21-34.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2004b). Subtitling: the long journey to academic acknowledgement. *The Journal of Specialized Translation Issue*, January, pp. 50-70.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2012). Subtitling – theory, practice and research. In *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 273-287.
- ECO, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa – esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- ESPINDOLA, Elaine (2012). Systemic functional linguistics and audiovisual. Translation studies: a conceptual basis for the study of the language of subtitles. *D.E.L.T.A.*, 28, pp. 495-513.

- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, V.11, N.1, pp. 1-268.
- GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Herik (2001). [Ed.] *Multi (Media) Translation: concepts, practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- GEORGAKOPOULOU, Panayota (2009). Subtitling for the DVD Industry. In DÍAZ CINTAS, Jorge & ANDERMAN, Gunilla (2009). *Audiovisual translation – language transfer on screen*. London: Palgrave MacMillan.
- GOTTLIEB, Henrik (1994). Subtitling: diagonal translation. *Perspectives: studies in translatology*, 2 (1), pp.101-121.
- GOTTLIEB, Henrik (2004). Language-political implications of subtitling. In ORERO, Pilar [Ed.] (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- GROCHOWSKA, Anna (2012). La fisionomia linguistica dei film siciliani di Giuseppe Tornatore. *Chroniques Italiennes*, web 23, N.2., pp. 1-20.
- GUMMERUS, Eivor; PARO, Catrine (2001), Translation Quality, An organizational viewpoint. In GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Herik (2001). [Ed.] *Multi (Media) Translation: concepts, practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- HALLIDAY, M.A.K. (1992). Language theory and translation practice. *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, N.0, pp.15-25.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, Ana Isabel & MENDILUCE CABRERA, Gustavo (2005). New trends in audiovisual translation: the latest challenging modes. *Miscelánea: a journal of English and American studies*, N. 31, pp.89-104.
- JAKOBSON, Roman (1959). On linguistic aspects of translation. In BROWER, Reuben A. [Ed.], *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 232-239.
- JAMES, Heulwen (2001). Quality Control of Subtitles. Review or Preview? In GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Herik (2001). [Ed.] *Multi (Media) Translation: concepts, practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- LIEVROUW, Maarten (2014). *Analisi della traduzione degli elementi culturospecifici nei sottotitoli della serie televisiva italiana Romanzo Criminale*. Master of Arts in Multilingual Communication. Belgium: Universiteit Gent.
- MANFREDI, Marina (2008). *Translating Text and Context: Translation Studies and Systemic Functional Linguistics. Vol. 1 Translation Theory / Vol. 2 From Theory to Practice*. Bologna: Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC).

- MARRONE, Gaetana (1997). *Annali d'Italianistica – New Landscapes in Contemporary Italian Cinema*, N. 17. The University of North Carolina at Chapel Hill.
- MATURI, Pietro (2006). *I suoni delle lingue, I suoni dell'italiano – Introduzione alla fonetica*. Il Mulino, Bologna.
- MÜLLER, Felicity (2001). Quality Down Under. In GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Herik (2001). [Ed.] *Multi (Media) Translation: concepts, practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- NEVES, Josélia (2005). *Audiovisual translation: Subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. London: Roehampton University.
- ORERO, Pilar [Ed.] (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- ORREGO-CARMONA, David; DUTKA, Łukasz; SZARKOWSKA, Agnieszka (2018). Using translation process research to explore the creation of subtitles: an eye-tracking study comparing professional and trainee subtitlers. *Journal of specialized translation*, July, pp. 150-180.
- PAOLINELLI, Mario & DI FORTUNATO, Eleonora (2015). *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Milano: Ulrico Hoepli Editore.
- PEDERSEN, Jan (2018). From old tricks to Netflix: How local are interlingual subtitling norms for streamed television? *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 81-100.
- PEREGO, Elisa (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- PEREGO, Elisa (2018). Cross-national research in audiovisual translation: Some methodological considerations. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 64-80.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis (2014). *Audiovisual translation – theories, methods and issues*. London/New York: Routledge.
- REISENAUER, Andrea (2015). *Film, Literature, and Translation: the Reception of Spain in the United States*. Trabajo fin de Máster. Barcelona: Departament de Traducció i Filologia, Universitat Pompeu Fabra.
- ROSA, Alexandra Assis (2001). Features in Oral and Written Communication in Subtitling. In GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Herik (2001). [Ed.] *Multi (Media) Translation: concepts, practice and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- SÁNCHEZ, Diana (2004). Subtitling method and team-translation. In ORERO, Pilar [Ed.] (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

- STARCK, Jessica (2008). *Nuovo Cinema Paradiso e Malèna: la Sicilia in due film di Giuseppe Tornatore*. Höskolan Galarna, Institutionen för humaniora och språk.
- TAYLOR, Christopher (2000). *The Subtitling of Film: reaching another community*, University of Trieste. In VENTOLA, E. (Ed.), *Discourse and Community: Doing Functional Linguistics*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1-19.
- TORGAL, Luís Reis (1996). *Cinema e propaganda no Estado Novo: a "conversão dos descrentes"*. *Revista de História das ideias: História, Memória, Nação*, V.18, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 277-337.
- TOURY, Gideon (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation". In idem, *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, 53-69.
- TVEIT, Jan-Emil (2009). Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In DÍAZ CINTAS, Jorge & ANDERMAN, Gunilla (2009). *Audiovisual translation – language transfer on screen*. London: Palgrave McMillan.
- ULRYCH, Margherita (2000). Domestication and Foreignization in Film Translation. In TAYLOR, Christopher (a cura di) *Tradurre il cinema*, Trieste: Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, pp. 127-144.
- XAVIER, Catarina Duarte Silva de Andrade (2009). *Esbatendo o Tabu: estratégias de tradução para legendagem em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade de Letras.

Referências on-line

<http://www.b-on.pt/>

<http://www.jostrans.org/>

<https://www.academia.edu/>

<https://www.openstarts.units.it>

<https://www.researchgate.net/>

<http://www.treccani.it/>

<https://www.infopedia.pt/>

Resumo em língua italiana

Il presente elaborato si propone di approfondire il tema della traduzione audiovisiva attraverso l'analisi della traduzione in sottotitoli portoghesi dei dialoghi del film italiano "Nuovo Cinema Paradiso" (1988), diretto da Giuseppe Tornatore. Di fatto, il lavoro è strutturato partendo da un'introduzione teorica sulle caratteristiche generali della traduzione, elaborate attraverso gli studi di Umberto Eco, dei teorici descrittivisti e del linguista Halliday; in seguito, viene approfondita la base teorica focalizzando l'attenzione sulla traduzione dedicata ai prodotti audiovisivi, delineando le caratteristiche, le tecniche e le strategie più comuni; infine, i principi teorici trovano applicazione nell'analisi comparata dei dialoghi originali e dei sottotitoli in portoghese di "Nuovo Cinema Paradiso", al fine di esaminare la ricaratterizzazione dei personaggi nel passaggio da un determinato sistema linguistico e culturale ad un altro. La scelta dell'argomento è motivata dalla volontà di approfondire una tematica che non gode ancora di ampio interesse accademico, ma che ha un grande impatto sulla società contemporanea. Di fatto, l'incremento della diffusione di contenuti attraverso le piattaforme online ha portato alla possibilità per moltissimi utenti di accedere a prodotti multimediali in ogni lingua – tendenza che porta alla necessità fondamentale di comprenderne il significato per una fruizione ottimale. Tuttavia, l'espansione dell'utilizzo della rete non si configura come causa diretta della nascita della traduzione audiovisiva, che si sviluppa invece in seguito all'avvento del cinema sonoro. Come spiegato da Pérez-González (2014), una volta che l'industria di produzione cinematografica consolida la sua influenza negli Stati Uniti, Hollywood avverte l'esigenza di espandere il raggio d'azione e opta per la distribuzione dei film anche oltreoceano. Per ottenere il successo desiderato anche fuori dai confini nazionali, negli anni Trenta diviene necessario rendere i film, ormai delineati come prodotti costituiti da più codici semiotici, quali immagini, dialoghi, musica e didascalie, completamente accessibili per il pubblico straniero. Dopo diversi tentativi di adattamento dei film per il sistema linguistico e culturale di arrivo, tra cui le celebri ma dispendiose edizioni dello stesso film girato in più lingue (*multilingual filming method*), si passa alla traduzione per testi audiovisivi attraverso diverse tecniche che vengono elaborate a seconda dei contesti e delle necessità. Per quanto riguarda le opere cinematografiche, tra le modalità più popolari in Europa figurano sicuramente il doppiaggio, adottato da Italia, Spagna,

Francia e Germania, la traduzione in sottotitoli, diffusa in Portogallo e nel Nord Europa, e il *voice-over*, utilizzato soprattutto nelle zone dell'Est. Di fatto, l'interesse di approccio all'argomento in questo lavoro nasce proprio dalla discrepanza che esiste tra il Portogallo e gli altri paesi di lingua romanza nella scelta del metodo di traduzione audiovisiva: di fatto, si è deciso di concentrare l'attenzione su come un'opera cinematografica italiana potesse essere interpretata e tradotta dalla cultura portoghese, mettendo a confronto non solo i due differenti approcci traduttivi, ma anche le due rispettive culture. Inoltre, per il processo di realizzazione dell'analisi è stato necessario trascrivere manualmente i dialoghi italiani e i rispettivi sottotitoli in portoghese, confrontando i risultati con una letteratura sull'argomento non molto nutrita e tentando di comprendere le scelte traduttive dettate da limiti tecnici, culturali e legati alla stessa struttura polimorfica tipica dei prodotti audiovisivi. Tali limiti metodologici si ricollegano allo scarso interesse che il mondo accademico presenta sull'argomento della traduzione audiovisiva, menzionato all'inizio del presente riassunto: secondo Chaume (2004b), spesso i materiali sono difficili da reperire o non completamente affidabili, non vi sono teorie vere e proprie supportate da una letteratura consolidata e l'abbondanza di codici semiotici che delineano la struttura polimorfica dei prodotti audiovisivi rappresenta un ostacolo alla comprensione immediata del testo come un tutt'uno, come invece succede con i testi di cui si occupa la traduzione letteraria. Pertanto, è proprio il desiderio di colmare la scarsa esplorazione accademica nel campo della traduzione audiovisiva che ha portato alla stesura di questa tesi che, a causa di limiti spazio-temporali e contestuali, non è improntata all'implementazione di nuove teorie sulla traduzione in sottotitoli, ma si propone di rappresentare un'ulteriore conferma dell'efficacia dell'applicazione dei modelli proposti dalla letteratura redatta finora. Come menzionato all'inizio, l'approccio metodologico utilizzato per la stesura del lavoro parte da una base teorica sulla traduzione in generale fino ad arrivare alla delineazione delle particolarità della variante audiovisiva, per poi non solo riscontrare le strategie, i limiti e le caratteristiche nell'opera cinematografica scelta come caso di studio, ma anche integrare i risultati con nuovi elementi che fanno parte del testo in considerazione e che, per questo, non possono essere riscontrati a priori, ma emergono da un'analisi empirica del testo stesso.

La commistione dei modelli di traduzione audiovisiva già consolidati e delle speculazioni empiriche sul caso di studio si basa sui principi fondamentali della traduzione e, per questo motivo, il presente lavoro comincia con un capitolo dedicato interamente ai principi base della traduzione, ad alcune delle teorie principali degli Studi di Traduzione, e ad una prospettiva trasversale sul ruolo del traduttore. Di fatto, il primo capitolo si apre con una riflessione sul ruolo della traduzione e, più specificamente, della traduzione audiovisiva nella società contemporanea, con i suddetti limiti e condizioni in ambito accademico; inoltre, si tenta di definire la traduzione audiovisiva del caso di studio attraverso i modelli classici utilizzati per la traduzione letteraria, come per esempio la ripartizione dei tipi di traduzione dello schema di Jakobson (traduzione intralinguistica, traduzione interlinguistica e traduzione intersemiotica). Tuttavia, gli studi di Umberto Eco sembrano rivelarsi più idonei nel tentativo di delineare le caratteristiche della traduzione in sottotitoli da un sistema linguistico e culturale ad un altro: di fatto, lo studioso distingue tra interpretazione e traduzione, identificando la prima come il primo passo per poter eseguire il processo traduttivo e, in questo modo, interpretare e tradurre cessano di essere considerati sinonimi. Inoltre, Eco si distanzia dalla considerazione della traduzione come puro trasferimento di significato linguistico da un sistema ad un altro: di fatto, egli esalta l'importanza dell' "informazione enciclopedica", ossia tutta quella conoscenza extralinguistica che l'individuo accumula che serve per interpretare in maniera corretta il messaggio del testo da tradurre. Pertanto, la traduzione diviene un atto di trasferimento culturale, oltre che linguistico, tra testi in contatto, poiché l'atto traduttivo avviene tra testi, e non tra sistemi linguistici e culturali, che rappresentano invece uno strumento di guida per il traduttore nella corretta interpretazione del testo di partenza e nella migliore strutturazione dell'opera tradotta. Secondo l'opinione di Eco, il processo principale che governa tutto l'atto traduttivo in seguito all'interpretazione preliminare del testo è la "negoziante", che è definibile come una serie di scelte continue che il traduttore deve affrontare nella costituzione del testo tradotto, al fine di giungere ad un compromesso coerente con le tematiche di fedeltà e equivalenza al testo originale, e di adeguatezza rispetto al sistema di arrivo. Inoltre, il processo di negoziazione è supportato anche dalla scelta di una "dominante", ovvero una linea interpretativa che guida il traduttore nelle sue scelte e contribuisce a dare coerenza all'opera finale. In base alla dominante scelta,

è possibile dare al testo interpretazioni differenti e costruire la traduzione in base a livelli di fedeltà variabili rispetto all'originale, considerando il target del pubblico e le caratteristiche del sistema che accoglierà l'opera. Una conseguenza diretta dell'adozione di una linea guida dominante è la perdita di informazioni che non corrispondono all'interpretazione scelta dal traduttore: tuttavia, Eco sostiene che nell'atto della negoziazione la perdita è spesso compensata da elementi nuovi che si integrano nella traduzione, senza modificare il significato del testo, ma che permettono di giungere a quei compromessi che caratterizzano il processo traduttivo da un sistema ad un altro. Le due strategie principali che il traduttore utilizza nell'approccio traduttivo sono *source-oriented*, che mirano a mantenere la fedeltà formale al testo originale, e *target-oriented*, che si concentrano sulla riproduzione dello stesso effetto dell'originale nel destinatario, senza però rispettarne per forza la forma: è necessario precisare che la dominante non coincide con l'utilizzo continuo di un tipo di strategia, ma è un elemento imprescindibile che fa da ponte tra i due testi, con i quali di volta in volta il traduttore si rapporta usando il tipo di strategia più indicato in ogni situazione. Secondo Elisa Perego, le strategie che permettono di rispettare un certo livello di adeguatezza con il sistema d'arrivo sono prettamente le *target-oriented*, proprio a causa del loro *focus* che punta all'efficacia comunicativa più che al rispetto della forma originale. Di fatto, queste strategie che regolano il livello di fedeltà al testo originale si legano al concetto di equivalenza, che può essere formale o funzionale: solitamente, secondo Eco, nell'incontro tra due sistemi incommensurabili (ma al tempo stesso paragonabili) l'equivalenza formale è l'informazione più facile da perdere, mentre l'equivalenza funzionale, che ha carattere semantico, mira a trasmettere l'informazione secondo parametri grammaticali, sintattici e lessicali differenti dall'originale, ma in una maniera che risulta appropriata e accettabile nel contesto del sistema d'arrivo. L'importanza della componente culturale nel trasferimento del significato è testimoniata anche da altre strategie che il traduttore utilizza per assimilare i tratti culturali che emergono nel testo originale, come per esempio i binomi modernizzare/arcaicizzare e addomesticamento/straniamento: nei primi termini delle coppie, il pubblico è agevolato nella fruizione del significato culturale dell'opera tradotta, mentre nei secondi è indotto a sforzarsi per cercare di immedesimarsi nella cultura "altra", che non gli appartiene e

che, per questo, può sembrare all'apparenza strana o sbagliata, ma che può anche rivelarsi una nuova prospettiva attraverso cui leggere l'opera originale.

L'ottica dell'equivalenza funzionale o dinamica si lega alla concezione del "funzionalismo dinamico" coniato dai teorici descrittivisti, la quale si basa sulla "Teoria dei Polisistemi" elaborata da Itamar Even-Zohar negli anni Sessanta per cercare di spiegare la natura della nuova letteratura nata nello Stato di Israele. Lo studioso afferma che il sistema letterario è formato da più sub-sistemi dinamici, aperti ed eterogenei, che si rivelano elementi interdipendenti fra loro e atti a formare un insieme unico. Di fatto, Even-Zohar si distacca dalla concezione della sincronia come statica, ma, al pari della visione diacronica, si rivela storica e, di conseguenza, dinamica: per questo motivo, le relazioni che governano gli elementi di un sistema non sono mai fisse e omogenee, ma variano in continuazione, definendo di volta in volta nuove gerarchie. Pertanto, questa teoria mira a spiegare non solo la funzione della cultura nella società, costellata da varie sub-culture che interagiscono, ma anche i tipi di relazioni che si creano tra varie culture in contatto, come per esempio la gerarchia che si instaura tra una cultura colonizzatrice e una subordinata. Infine, la sintesi della "Teoria dei Polisistemi" si trova nell'opposizione tra letteratura "canone" e non: di fatto, il canone è un insieme di norme, testi e modelli ritenuti fondamentali e fondanti dell'identità culturale di una comunità e, per questo motivo, sono preservati come patrimonio storico; per contro, tutto ciò che non rientra nella visione canonica della cultura viene considerato illegittimo e i prodotti che ne fanno parte tendono ad essere ignorati. Inoltre, Even-Zohar stila uno schema strutturalmente simile alla teoria della comunicazione di Jakobson, che descrive i fattori che agiscono all'interno dei sistemi in contatto, ossia *institution, repertoire, producer, consumer, market* e *product*. In tutto ciò, è interessante capire dove si posiziona il sistema della letteratura tradotta e che ruolo ha nell'interazione con il sistema letterario: di fatto, le traduzioni aiutano a mantenere integro il canone culturale del sistema d'arrivo e si modellano su di esso con una prospettiva *target-oriented*, ma a volte risultano decisive per modificare le regole canoniche e impiegano un ruolo innovatore. Sull'onda della "Teoria dei Polisistemi", le riflessioni sul concetto di norma di Gideon Toury integrano ciò che era stato postulato da Even-Zohar, e definiscono le norme come mutevoli e soggette alle condizioni del contesto socioculturale a cui appartengono. Inoltre, Toury si rifà alla teoria della

socializzazione di Hermans e dell'*habitus* di Burdieu per spiegare come vengono acquisite e interiorizzate le norme da parte dei consumatori e per giustificare il motivo per cui il pubblico tende ad adattarsi all'utilizzo di determinate norme traduttive e modalità di traduzione audiovisiva. Inoltre, per integrare la base teorica, è stata aggiunta una sezione dedicata alla teoria della linguistica sistemico-funzionale delineata da M.A.K. Halliday, che mira a spiegare che cosa accade a livello micro-testuale durante l'atto di traduzione. Di fatto, il nome di questa teoria deriva dal fatto che la linguistica non si presenta come un insieme di prescrizioni da seguire, ma come una gamma di scelte di significato potenziale definito in base al contesto in cui l'elemento del sistema linguistico è inserito, legandosi così al processo di negoziazione continua identificato da Eco come motore dell'atto traduttivo. Pertanto, per Halliday, l'equivalenza linguistica tra due testi è prima di tutto semantica e il linguaggio smette di essere considerato un sistema formale, secondo la prospettiva saussuriana, ma diventa espressione di semiotica sociale, ovvero un sistema che può interagire con sistemi semiotici differenti, cosa che rende la teoria di Halliday adatta all'analisi testuale di un prodotto audiovisivo. Di fatto, la teoria elaborata dal linguista, detta anche "teoria del contesto", si basa su tre tipi di significato, designati attraverso le meta-funzioni *ideational*, che si riferisce al ruolo svolto dal testo (*field*), *interpersonal*, che indica la soggettività e i tipi di relazioni degli agenti del testo (*tenor*), e *textual*, che identifica la coesione e la struttura del testo (*mode*). Infine, vale la pena fare una considerazione trasversale alle teorie enumerate finora sul ruolo impiegato dal traduttore come mediatore linguistico e culturale tra due sistemi: egli si adatta alle norme del contesto d'arrivo, ma al tempo stesso è fautore dell'interpretazione primaria del testo che verrà integrato nel sistema d'arrivo. Pertanto, è possibile affermare che il traduttore è soggetto alla realtà che lo circonda, ma è anche il soggetto che plasma questa realtà secondo i suoi principi: di fatto, la traduzione riesce a portare innovazione nel sistema d'arrivo quando il traduttore diviene creatore partecipe di un'ideologia condivisa dalla comunità. Per contro, si suppone che il traduttore sia soggetto al contesto nel quale è inserito e, nel caso di censura vigente come durante il regime di Salazar in Portogallo, non solo si trova costretto a limitare la sua soggettività rispetto al testo da tradurre, ma tende anche ad un processo di auto-censura che impone ulteriori limiti alla sua creatività di soggetto.

La base teorica sulla traduzione in generale rappresenta solo l'introduzione per poter trattare più nello specifico del mondo della variante audiovisiva, che si basa sempre sul presupposto che la traduzione non coinvolga appena la sfera linguistica di un testo, ma anche la componente culturale. In più, il testo presenta una struttura ben differente rispetto a quello letterario: il testo audiovisivo è polimorfico, ovvero, è formato da differenti codici semiotici (immagini, testi, suoni) assimilabili attraverso il canale visivo e quello auditivo. Basandosi sugli studi di Pérez-González, si comprende che il cinema ha subito una rapida evoluzione nell'arco di trent'anni dalla sua nascita nel 1895: inizialmente pura sequenza di immagini, viene presto integrato da didascalie esplicative, lettori e orchestre per contribuire alla massima espressione del significato. In breve tempo, immagini, suoni e testi si integrano e diventa sempre più complicato trovare una definizione che indichi la traduzione che avviene tra due testi strutturalmente complessi come quelli dei prodotti audiovisivi. Dopo "traduzione di film", "traduzione per lo schermo", "traduzione subordinata" e "traduzione di multimedia", si è giunti alla conclusione che "traduzione audiovisiva" fosse la terminologia più esauriente per definire la variante traduttiva, che a causa della sua particolarità testuale è studiata da diverse discipline (*multimodality*). Inoltre, esistono diverse modalità di traduzione audiovisiva, che si dividono in *revoicing* e *captioning* secondo il codice orale o scritto che viene utilizzato nella traduzione⁵⁸; in particolare, per quanto riguarda i sottotitoli, si può parlare di traduzione intralinguistica o interlinguistica, in relazione all'eventuale passaggio da un sistema linguistico e culturale ad un altro, e di sottotitoli aperti o chiusi, con riferimento alla permanenza fissa o meno nella banda visiva. Per quanto riguarda la descrizione della traduzione in sottotitoli, Gottlieb ne indica la natura "intrasemiotica" a causa del mantenimento dello stesso codice verbale espresso però in sub-codici differenti, passando cioè dall'orale allo scritto; in particolare, secondo lo schema dello studioso, nel caso di sottotitoli interlinguistici si parla di "traduzione diagonale". Inoltre, la traduzione per sottotitoli è definita *constrained*, in quanto le scelte traduttive sono mediate da limiti spazio-

⁵⁸ Del primo gruppo fanno parte il doppiaggio, il *voice-over*, l'audio-descrizione per ciechi, l'interpretazione, la narrazione, il doppiaggio parziale, il commento, l'animazione e il *remake*. Del secondo gruppo, invece, fanno parte la traduzione in sottotitoli, i sottotitoli per sordi, i sopratitoli, i sottotitoli in simultaneo, i sottotitoli dal vivo e la traduzione dei copioni cinematografici. Non categorizzabili nei gruppi citati, ma comunque esempi di traduzione audiovisiva, sono: la localizzazione di prodotti multimediali, la traduzione per la distribuzione e l'interpretazione nella lingua dei segni.

temporali di sincronizzazione tra immagini, suoni e testo scritto; in più, i sottotitoli sono considerati un tipo di traduzione “vulnerabile”, perché presenti sullo schermo nello stesso momento in cui permane anche la banda sonora originale e, per questo motivo, soggetti al giudizio del pubblico. Attraverso una comparazione con il doppiaggio, che, insieme ai sottotitoli, è l’altra modalità di traduzione audiovisiva più popolare, si possono delineare le caratteristiche principali della traduzione per sottotitoli, ossia: è economica e rapida, mantiene integro il dialogo originale e le voci degli attori, è utile per studenti L2, per facilitare l’integrazione di immigrati e per permettere la fruibilità di prodotti audiovisivi anche a persone con difficoltà uditive. Tuttavia, i sottotitoli presentano anche dei limiti, come per esempio la tendenza a ridurre l’informazione nella traduzione, l’ “inquinamento” dell’immagine, la difficoltà nel rendere i dialoghi sovrapposti, la dispersione dell’attenzione per l’uso di più codici semiotici contemporaneamente, i condizionamenti di sincronizzazione spazio-temporali e la scarsa resa delle sfumature sociolinguistiche. Nonostante tutto, i sottotitoli rappresentano la forma più popolare di traduzione audiovisiva e costituiscono un caso di studio interessante dal punto di vista traduttivo. Per quanto riguarda le tappe tecniche della creazione dei sottotitoli, Sanchez sottolinea i tre passi imprescindibili del processo, ovvero *pre-translation*, una prima traduzione del copione, *adaptation*, l’adattamento in sottotitoli, e *spotting*, la sincronizzazione con il tempo della banda sonora originale, i quali possono susseguirsi in diverso ordine in base alle esigenze e alle norme dell’agenzia di produzione. Di fatto, non esistono regole fisse per la creazione dei sottotitoli, ma si basano sull’attenzione alla leggibilità, alla sincronizzazione con le immagini e i dialoghi originali, e alla corretta segmentazione, affinché il prodotto si presenti come un unico sinergico e il significato riesca ad essere compreso nella sua interezza. Infine, è necessario identificare le strategie testuali per sottotitoli interlinguistici più diffuse per permettere al destinatario la massima accessibilità e fruibilità del prodotto audiovisivo. Con riferimento al lavoro di Kovačič, le strategie testuali più comuni nella redazione dei sottotitoli sono l’eliminazione totale e la condensazione dell’informazione: è stato riscontrato che i sottotitoli tendono a eliminare le sfumature del parlato, i tratti sociolinguistici, la pragmatica, la prosodica e gli elementi paralinguistici del testo. In altre parole, la componente legata all’emotività viene meno a favore della riproduzione del contenuto informativo utile ai fini della

comprensione della trama, che costituisce la priorità. In questo modo, il testo perde forza comunicativa e appare neutralizzato, nella terminologia di Halliday, dell'*interpersonal meaning*, ossia il significato che riguarda la soggettività degli agenti del testo e le relazioni tra di loro. Tuttavia, esistono altre strategie di rielaborazione testuale utilizzate nei sottotitoli, riassunte dai modelli presentati da Henrik Gottlieb⁵⁹ e Dirk Delabastita⁶⁰, i quali forniscono gli strumenti necessari per analizzare il linguaggio marcato nei sottotitoli portoghesi di “Nuovo Cinema Paradiso”. Di fatto, nonostante le tecniche compensatorie, in linea di massima non è possibile trovare un equivalente in un altro sistema che possa riprodurre esattamente il significato connotativo del linguaggio marcato sociolinguisticamente, perché appartiene ad un determinato contesto socioculturale. Di fatto, secondo Díaz Cintas, la tendenza più comune nei sottotitoli è tentare di correggere errori grammaticali dovuti all'uso di forme non standard della lingua e di dialetti nei dialoghi originali; inoltre, si tende a neutralizzare e a ridurre la carica emotiva delle parole tabù, in bilico tra l'adeguatezza alle norme del sistema di arrivo e la perdita della caratterizzazione dei personaggi. In particolare, nel caso portoghese Alexandra Rosa riscontra una tendenza al rispetto delle norme del codice scritto e, più in generale, una vicinanza alla norma standard della lingua, a scapito della riproduzione del significato emotivo dato dagli elementi pragmatici, prosodici, paralinguistici, dal lessico tabù e dal linguaggio marcato culturalmente. Le motivazioni sono molte, dalla volontà di mantenere una coerenza interna del testo, all'esigenza del rispetto dell'opera originale delle norme del contesto socioculturale d'arrivo, alla tendenza di conservazione della norma standard della lingua nazionale: tuttavia, la ricercatrice ha individuato delle recenti tendenze di apertura verso le variazioni non standard della lingua e il registro colloquiale, che sembrano marcare l'inizio di una svolta. Inoltre, proprio la volontà di conservare lo standard canonico della lingua nazionale è annoverato tra le cause che hanno portato il Portogallo a scegliere i sottotitoli come modalità di traduzione audiovisiva prediletta. In realtà, rappresenta solo una delle tante ragioni di natura politica, economica e sociale: nonostante il doppiaggio sia la tecnica che è stata più utilizzata dai regimi fascisti per tradurre i prodotti

⁵⁹ Tra le tecniche menzionate da Gottlieb, figurano *expansion, paraphrase, transfer, imitation, transcription, dislocation, condensation, decimation, delation, resignation*.

⁶⁰ Il modello proposto da Delabastita si struttura su *repetitio, adiectio, detractio, substitutio* e *transmutatio*, incrociate con i canali (acustico e visuale) e il tipo di codice (verbale e non verbale) utilizzato.

audiovisivi provenienti dall'estero, grazie al fatto che era possibile manipolare meglio i contenuti dei dialoghi e imporre un'ideologia prestabilita, il Portogallo di Salazar opta per la traduzione in sottotitoli. Di fatto, era stata istituita una commissione per controllare i prodotti culturali portoghesi e quelli importati dall'estero al fine di sottoporre i contenuti a censura. Inoltre, il tasso di analfabetismo nel paese si aggirava intorno al 70%, cosa che giustificava ancor di più l'utilizzo di sottotitoli per tradurre i prodotti audiovisivi, al fine di mantenere intatto il canone di valori cardine dell'identità culturale portoghese. Secondo Anacleto-Matias, nella società contemporanea portoghese ci sono motivazioni valide per il mantenimento dei sottotitoli come modalità di traduzione audiovisiva, come l'incremento dell'approccio all'informazione sulla società, lo sviluppo di una prospettiva critica e consapevole della propria lingua, l'apprendimento del portoghese dall'età pre-scolare, ma anche la riduzione dello strapotere dell'inglese come lingua veicolare nell'industria cinematografica attraverso la promozione dell'uso della lingua nazionale. In ultimo, si può affermare che il Portogallo, come i Paesi nordici, Belgio e Olanda, non ha una grande produzione cinematografica e importa la maggior parte dei film: per questo motivo, è necessario abbattere i costi di distribuzione adottando la tecnica dei sottotitoli, che è efficace, economica e consolidata.

Tutto questo ampio e variegato approccio teorico che si sviluppa nei primi due capitoli trova applicazione nell'analisi della traduzione dei sottotitoli portoghesi del film di Giuseppe Tornatore "Nuovo Cinema Paradiso", uscito nel 1988. L'obiettivo è verificare la ricaratterizzazione dei personaggi principali nel passaggio dal sistema linguistico e culturale italiano a quello portoghese, come anche nel passaggio dal codice orale a quello scritto, quindi focalizzare l'attenzione su quello che Halliday chiama *interpersonal meaning*, ossia il livello di significato che tratta della soggettività e delle relazioni che esistono tra gli agenti del testo. Di fatto, il film considerato come oggetto di studio è fortemente connotato in termini socioculturali, in quanto è ambientato in un piccolo villaggio della Sicilia del dopoguerra, i cui abitanti conducono una vita semplice e spiccia, e si caratterizzano a partire dal contesto in cui sono inseriti, che al contempo contribuiscono a mantenere. Per questa ragione, il linguaggio marcato è stato scelto come unità di misura della ricaratterizzazione nel passaggio da un sistema all'altro, in quanto espressioni dialettali e lessico tabù sono elementi che distinguono la parlata tipica degli

abitanti dei piccoli centri siciliani: date queste premesse, è interessante analizzare la maniera in cui il linguaggio marcato tipico dell'oralità siciliana è stato tradotto nei sottotitoli del sistema linguistico e culturale portoghese e, soprattutto, se è cambiato il modo in cui la personalità dei personaggi viene delineata nel passaggio da un sistema all'altro. Di fatto, il processo di realizzazione dell'analisi è cominciato con l'inquadramento del regista Giuseppe Tornatore nel panorama cinematografico italiano degli anni 80, caratterizzato da un momento di crisi in seguito agli anni d'oro del Neorealismo. Il regista si distingue dalle correnti artistiche in voga, posizionandosi in bilico tra il cinema di Cinecittà e la voglia di raccontare la sua Sicilia, costruendo così lo stile narrativo che lo caratterizza. In seguito alla presentazione della trama del film, viene introdotta una macro-analisi del contesto socioculturale in cui si svolge la narrazione, riflettendo su che cosa significhi "sicilianità" nell'immaginario di Giuseppe Tornatore: il paesaggio arido, gli oggetti dei lavoratori, le donne che chiacchierano in piazza, i bambini che corrono, il Cinema Paradiso al centro della piazza – costituiscono alcuni degli elementi visivi che delineano l'immaginario della Sicilia, a cui va aggiunta la musica e la parlata dei personaggi, che integra anche a livello acustico la prospettiva che il pubblico si crea sul contesto socioculturale del film. Pertanto, l'insieme dei codici semiotici, inteso come un tutt'uno polimorfico, riproduce il significato completo che la struttura del film vuole trasmettere, cosa che ne agevola il trasferimento anche nel sistema linguistico e culturale portoghese, secondo il principio di *intersemiotic redundancy* individuato da Pedersen. Per quanto riguarda la vera e propria analisi dei sottotitoli portoghesi, è stata condotta a partire da una breve descrizione dei personaggi, supportata dalla delineazione della loro fisionomia linguistica nei dialoghi italiani orali, per terminare con l'analisi della traduzione del linguaggio marcato nei sottotitoli portoghesi. Di fatto, i personaggi su cui viene incentrata l'analisi sono Alfredo, il proiezionista del Cinema Paradiso, Salvatore, il protagonista soprannominato Totò, Donna Maria, madre di Salvatore, e Padre Adelfio, il parroco del paese: per ognuno di loro si identificano i tratti dell'italiano dell'uso medio, delle espressioni dialettali e dell'utilizzo del lessico tabù, per poi paragonarli con le scelte traduttive che ne caratterizzano la resa nei sottotitoli in lingua portoghese. In particolare, si analizzano la tendenza alla semplificazione verbale, tra cui l'utilizzo dell'indicativo al posto del congiuntivo nelle frasi subordinate e nelle proposizioni ipotetiche, il ricorso alla

tematizzazione, l'impiego del passato remoto al posto del passato prossimo, l'uso pleonastico e rafforzativo dei pronomi personali, la forma preposizionale del complemento oggetto, la resa del complemento di termine con il pronome "ci" per le persone diverse dalla prima plurale, la modifica dell'ordine sintattico classico (SVO), l'utilizzo della variante dialettale per i pronomi personali e dimostrativi, l'impiego di parolacce, lessico dialettale e modo imperativo e la tendenza alla ripetizione di parole, sintagmi e proposizioni interrogative. Inoltre, è stata condotta una breve analisi fonologica della pronuncia tipica dei personaggi, per spiegare meglio la complessità della resa del linguaggio marcato in un sistema linguistico e culturale lontano da quello di partenza e, soprattutto, con un codice verbale diverso. Durante il processo di analisi delle strategie utilizzate per tradurre in sottotitoli portoghesi il linguaggio marcato culturalmente dei personaggi, emerge la tendenza della lingua portoghese a neutralizzare gli elementi che esulavano dal significato puramente informativo e a limitare la carica emotiva e comunicativa delle battute, al di fuori di alcune eccezioni di tentativi di resa equivalente del parlato. A causa della riduzione testuale apportata, viene meno la completezza della riproduzione dell'*interpersonal meaning* attraverso il codice scritto dei sottotitoli portoghesi, probabilmente per la necessità di rispettare i rigidi limiti spazio-temporali e la tendenza all'adeguatezza alla norma standard che vige nel contesto della traduzione audiovisiva portoghese. Tuttavia, nonostante le difficoltà di ricaratterizzare i personaggi tramite il linguaggio verbale, la propria struttura del testo cinematografico, costituita da più codici semiotici, riesce ad integrare l'informazione verbale persa e a compensare in parte la ricaratterizzazione dei personaggi, contribuendo a creare un nuovo significato che non tradisce quello originale dei personaggi, ma lo completa.