

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/INGLÊS E LITERATURA
CORRESPONDENTE

**THE USE AND ABUSE OF SUBTITLING AS A PRACTICE
OF CULTURAL REPRESENTATION: *CIDADE DE DEUS* AND
*BOYZ 'N THE HOOD***

ELAINE ESPINDOLA

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina em
cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do grau de

MESTRE EM LETRAS

FLORIANÓPOLIS

Fevereiro de 2005.

I dedicate this thesis to my father,
for all his love and companionship.

ACKNOWLEDGEMENTS

It may seem that those who are not mentioned in this section were forgotten, but this is not the case. I will always be grateful to the many people who have contributed directly or indirectly to make this dream come true.

To the people bellow, I will never find the words to show how immeasurable my gratitude:

- My parents, Edson Sebastião de Espindola and Teresinha Giassi de Espindola, who gave me life and the best example of dedication and whose emotional and financial support were absolutely essential;
- Marcelo, my eternal beloved, who unconditionally understood me at any circumstance of joy or despair during this long journey;
- My friends, in special to Carla Valle, Denise Klüge, Ester Lia Maria de Mello, Gleimara Zuniga and Graziela Callegaro, who were always there to listen to me at the most lonely and unexciting times;
- Dr. Ritalice Medeiros, who kindly provided me with meaningful help during the entire process of this research;
- Prof. Dr. Apóstolo Teodoro Nicolacópulus, for his help and interest.
- Carolina Alfaro de Carvalho, a professional subtitler who generously provided me with substantial material from subtitling laboratories.
- The committee members, Prof. Dr. Fernando Simão Vugman, Prof. Dr. Viviane Heberle, Prof. Dr. Lêda Maria Braga Tomitch, who promptly accepted the invitation to participate in the examination process;

- My students, who were always curious to know how my thesis was doing and were always encouraging me to go even further;
- And last but not least, Prof. Dr. Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos, who, since the very first meeting, believed in my potential and taught me to represent thoughts using academic words.

Abstract

The Use and Abuse of subtitling as a practice of cultural representation:

Cidade de Deus and Boyz 'N the Hood

Elaine Espindola

Universidade Federal de Santa Catarina
2005

Prof. Dra. Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos
Supervisor

Concerning film, TV and video subtitling, countries of the globalized world can be broadly divided into two distinct blocks, namely, (i) subtitled countries, i.e. English-speaking countries and (ii) subtitling countries, i.e. non-English-speaking countries (Gottlieb, 1997). Taking into consideration the fact that film watching is a common entertainment practice in the international environment of audio visual communication, and considering the inequalities of several levels existent between these two large blocks, subtitling becomes a matter of culture practice of economic and political dimensions, embedded in a larger intercultural scenario. In this context, the present study investigates the treatment given to culture-bound terms present in the subtitles of the language pair – Portuguese/English – in both directions, in the films “Cidade de Deus” (2001) and Boys ‘N the Hood”(1991). This analysis departs from the initial hypotheses that (i) cultural elements tend to be represented or many times misrepresented in subtitles, depending the direction of the translation, and (ii) the treatment given to culture – bound terms inevitably affects the way the two cultures involved are represented. The research is carried out within the theoretical framework of the interface between Translation Studies (TS) and Cultural Studies (CS), which provides tools to shed light on the analysis of the so called culture-bound terms and the treatment given to them in the subtitling practices involving Brazil and the United States in the two films selected for the investigation. More specifically, the concepts of *domestication/foreignisation* proposed by Venuti (1995), the concept of *cultural representation* proposed by Hall (1997), and, finally, the concept of *abusive subtitling* proposed by Normes (1999), are explored in the description and analysis of the data. The results obtained point to a process of exclusion of the culture-bound terms present in the peripheral country film, as observed in the subtitling process of the films at stake.

Key words: subtitling, cultural representation, domestication/foreignisation, abusive subtitling, culture-bound terms.

Number of pages: 95

Number of words: 24.850

Resumo

The Use and Abuse of subtitling as a practice of cultural representation:

Cidade de Deus and Boyz 'N the Hood

Elaine Espindola

**Universidade Federal de Santa Catarina
2005**

**Prof. Dra. Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos
Orientadora**

No que diz respeito a legendagem de cinema, TV e vídeo, os países do mundo globalizado podem ser divididos, de um modo geral, em dois blocos distintos, a saber, (i) países legendados, i.e. países que falam a língua inglesa; (ii) países legendadores, i.e. países que não falam a língua inglesa (Gottlieb, 1997). Levando-se em consideração o fato de que a prática de assistir filmes é uma forma de entretenimento comum no meio internacional de comunicação audiovisual e considerando-se as desigualdades de vários níveis existentes entre estes dois grandes blocos de países, a legendagem torna-se uma forma de prática cultural de dimensões econômicas e políticas, implantada no cenário intercultural mais amplo. Neste contexto, o presente estudo investiga o tratamento dado aos termos culturais presentes em legendas do par de línguas – Português/Inglês – em ambas as direções, nos filmes “Cidade de Deus” (2001) and Boys 'N the Hood”(1991). Esta análise parte das hipóteses iniciais de que (i) elementos culturais tendem a ser representados ou adulterados nas legendas, dependendo da direção da tradução, e (ii) o tratamento dado aos termos culturais inevitavelmente afeta a maneira como as duas culturas envolvidas são representadas. A investigação é realizada no âmbito do arcabouço teórico localizado na interface entre Estudos da Tradução (ET) e Estudos Culturais (EC), que se mostra capaz de fornecer ferramentas para iluminar a análise dos chamados termos culturais e o tratamento dado a eles na prática de legendagem envolvendo o Brasil e os Estados Unidos nos filmes selecionados. Mais especificamente, os conceitos de *domesticação* e *estrangeirização* propostos por Venuti (1995), o conceito de, *representação cultural* proposto por Hall (1997) e, finalmente, o conceito de *legendagem abusiva* proposto por Nornes (1999), são explorados na descrição e análise dos dados levantados. Os resultados obtidos apontam para um processo de exclusão dos termos culturais do filme do país periférico, conforme percebidas no processo de legendação dos filmes em estudo.

Palavras-chave: legendagem; representação cultural; domesticação/estrangeirização; legendagem abusiva; termos culturais.

Número de páginas: 95

Número de palavras: 24.850

TABLE OF CONTENTS

1. Introduction

1.1. Introductory Remarks	02
1.2. The Context of Research	05
1.3. Subtitling: Distinctive Features	07
1.4. Culture-bound terms: ‘knots of signification’	08
1.5. Subtitling technicalities	10
1.6. Objectives and Research Questions	12
1.7. Methodology	13
1.7.1. Data Source	13
1.7.2. Analytical Procedures	17
1.7.3. Culture-bound terms categories for analysis	19
1.8. Organization of the Research	21

2. Theoretical Framework

2.1. Venuti’s notions of Foreignisation/Domestication	23
2.1.1. Foreignisation/Domestication in subtitling	26
2.2. Representation practice in subtitling	28
2.3. Abusive subtitling	31

3. Analysis of the subtitles of “*Cidade de Deus*” and “*Boyz ‘N the Hood*”

3.1. Initial Remarks	36
----------------------	----

3.2. Cidade de Deus	40
3.2.1. Toponyms	40
3.2.2. Anthroponyms	44
3.2.3. Forms of entertainment	49
3.2.4. Local Institution	49
3.2.5. Dialect	50
3.2.6. Measuring System	53
3.2.7. Means of Transportation	54
3.2.8. Brazilian Legal System	55
3.3. Boyz ‘N the Hood	55
3.3.1. Toponyms	55
3.3.2. Anthroponyms	58
3.3.3. Forms of entertainment	60
3.3.4. Local Institution	61
3.3.5. Measuring System	63
3.3.6. Means of Transportation	64
3.3.7. Food and Drink	65
3.3.8. Scholastic Reference	66
3.3.9. Fictional Character	67
3.3.10. Religious Celebration	69
3.4. Discussion of findings	70
3.4.1. Overview of the categories in <i>Cidade de Deus</i> and <i>Boyz ‘N the Hood</i>	70
3.4.2. Abuse in discussion	72

3.4.3. Omission in subtitling	74
3.4.4. Cultural Representation in subtitles	77
3.5. Final Remarks	80
4. Conclusions	
4.1. Concluding Remarks	84
4.2. Limitations of the study	87
4.3. Suggestions for further research	88
References	90

Tables

Tables

Table 1: Culture-bound terms in CDD	37
Table 2: Culture-bound terms in BNH	39
Table 3: Toponyms in CDD	40
Table 4: Anthroponyms in CDD	44
Table 5: Forms of entertainment in CDD	49
Table 6: Local Institution in CDD	50
Table 7: Dialect in CDD	50
Table 8: Measuring System in CDD	53
Table 9: Means of Transportation in CDD	54
Table 10: Brazilian Legal System in CDD	55
Table 11: Toponyms in BNH	55
Table 12: Anthroponyms in BNH	58
Table 13: Forms of entertainment in BNH	60
Table 14: Local Institution in BNH	61
Table 15: Measuring System in BNH	63
Table 16: Means of Transportation in BNH	64
Table 17: Food and Drink in BNH	65
Table 18: Scholastic Reference in BNH	66
Table 19: Fictional Character in BNH	67
Table 20: Religious Celebration in BNH	69

Appendixes

Appendix A: Carolina Alfavaro de Carvalho's email and Material from Laboratories.

Appendix B: Synopsis in Portuguese of BNH and CDD and an introduction for CDD.

Abbreviations

TS Translation Studies

CS Cultural Studies

TT Target Text

ST Source Text

CDD Cidade de Deus

BNH Boyz 'N the Hood

RQ Research Question

Chapter 1 – Introduction

The main difficulty within the definition [of culture] lies, of course, in the fact that in language *everything* is *culturally* produced, beginning with language itself.

Aixelá, 1996

1.1. Introductory remarks

This research is carried out within the broad scope of the academic discipline of Translation Studies (TS). Researchers in the area of TS focusing on audiovisual translation have approached translations for films and TV programs emphasizing factors such as the technical aspects involved in the activity (Luyken et al. 1991 and Dries 1995), as well as audience and linguistic matters (ibid) and the audiovisual environment present in subtitling (Nobre, 2002). These studies testify the partiality that this activity has been dealt with by most scholars, which overlook cultural issues inherent in the activity of subtitling.

In the international world of audio-visual communication, where entertainment plays an important role in people's life, film watching becomes a common practice. In cultures which adopt the practice of subtitling, this tends to be regarded as a specific kind of translation. In this vein, Toury (1995, p. 76) says that, "Very often they [subtitles] also function as such, so that they are sometimes even read differently from texts which are taken not to have been translated."

Another way of looking at subtitling is to consider it as translation of the spoken into the written mode of expression. In this context, De Linde & Kay (1999, p. 02), define subtitling as "the condensing and transformation of dialogue between spoken and written language modes." Being so, subtitling is one of the methods of translating dialogue by going both from the spoken to the written mode and simultaneously from one language/culture into another.

However, film translation is not only a linguistic matter. The practice of subtitling is also conditioned by technical constraints, imposed by distributors and subtitler's

laboratories, and by standards of the target culture in which they are consumed and produced, either in a peripheral or a central country¹ (ibid, p.6, 7).

Although technical constraints dictate many of subtitler's decisions, for instance, spaces available for the number of characters and on the screen, the various methods of production, the number of qualified professionals involved in the activity (Luyken et al, 1991 and Dries 1995), they are not necessarily the only aspects deserving consideration in the study of subtitling.

A common issue in this field is related to quality assessment of subtitles. In this respect, quality assessment is usually equated with the presence or absence of linguistic absurdities (see section 1.2) and/or one-to-one correspondence between the spoken and written modes. Such criticisms are, to say the least, naïve, due to the fact that subtitling is a practice rather more complex, involving matters of register variation, the rendering of “cultural data” or “the translator's attitude towards loan words” (Delabastita, 1990, p. 102), cultural and political inequalities, aesthetic features and semiotic dimensions, among other aspects. My research interest lies in those criticisms related to the cultural elements that tend to be represented or many times misrepresented in subtitles when the translator/subtitler uses either omission of these foreign items or neutralization of such cultural items. Following Delabastita's suggestion given in his article entitled “Translation and the Mass Media” (1990), I will attempt to develop my research on subtitling focusing on the rendering of, to use Delabastita's words, “cultural data” and the treatment these

¹ The concepts of Centre and Periphery were taken from Robinson's Glossary in the book: *Translation and Empire - postcolonial theories explained* (1997a, p. p. 114,121), where they are explained as follows: “*Centre and Periphery*: Derived from a geographical metaphor for political and cultural power, according to which the country or region or city in which the most power over a larger territory is concentrated is the ‘centre’ and the outlying areas, the places with less power, are the ‘peripheries.’” In this thesis, the metaphor is adopted to refer to the asymmetrical relationship between the American and Brazilian cultures.

cultural-data, namely culture-bound terms, may receive when inserted in the encounter of two distinct cultures.

Another interesting point to take into account is the status of the languages in contact in subtitling: Despite the fact that all languages are equal in the sense that they respond to social and psychological needs of the human beings using them (Crystal 1995, p.06), they differ in respect to political inequalities inherent in linguistic and cultural encounters (Asad, 1986, p. 160). In this sense, Vasconcellos (forthcoming) discusses power differentials in translation in the context of globalization to emphasize the need to address translation directly in order to understand the effects of the hegemonic position English occupies in translational encounters.

Within this context, Medeiros (2003) explores subtitling procedures in the light of Cultural Studies (CS) emphasizing subtitling as a cultural practice. The present research is conducted along similar lines; however, I also take into consideration technical constraints and the visual semiotic dimension - though not the focus in the research - when they may put cultural representation at risk.

The interface between TS and CS can provide tools to shed light on the analysis of this particular translation practice. TS is the academic discipline concerned with the numerous methods of translation, including literary and non-literary texts, various forms of interpreting, as well as dubbing and subtitling; CS is the academic discipline consisting of a conglomerate of “a diverse body of work from different locations concerned with the critical analysis of cultural forms and processes in contemporary and near-contemporary societies” (Green 1996, p. 125). The composite theoretical framework deriving from the association of concepts from the two disciplines will bring fruitful insights into the problem here investigated.

1.2. The context of research

It is a common sense in subtitling, within the perspective of the pragmatic dimension of this kind of translation practice, that “intentions and effect are more important than isolated lexical elements” (Gottlieb, 1998, p. 247). In this context, the subtitler is left free to take linguistic liberties, “bearing in mind that each subtitle must be phrased and cued as part of a larger polysemiotic whole aimed at unimpeded audience reception” (ibid.)

Although the issues of effect and reception are of utmost concern in subtitling, procedures aiming at these aspects alone might put equally central issues at risk when it comes to lexical items intimately associated with the source culture where the film was first produced and circulated.

It is exactly such lexical items, here called ‘culture-bound terms’, and the treatment given to them in subtitling practices, involving Brazil and the United States of America that this piece of research aims at investigating.

Criticisms leveled against ‘bad quality film translation’ are a common topic both among ordinary film viewers, in reviews and articles; such criticisms usually find fault with the translator/subtitler’s job, by bringing up an endless list of ‘linguistic absurdities’. These kinds of criticism usually do not involve any reference to theory. In this sense, they can be said to be vague and superficial not representing rigorous comments on the tricky task of translating films. In fact, they do not seem to take into account the complexities involved in the act of subtitling, reducing it to a simple matter of transfer of seemingly decontextualized linguistic equivalents from one language into another. Although linguistic considerations are a relevant and are a necessary condition, they are not sufficient to account for an effective evaluation of the entire process of the subtitling. What is actually missing in this kind of criticism is a well-informed analysis of the ‘errors’, which

takes into account the understanding of the factors motivating and underlying the occurrences, many times of another order, namely, cultural and/or political.

When I started thinking about what the core of this thesis would be I came across a number of newspaper and periodical articles containing misunderstandings of the kind discussed so far. For example, the case of the translation of the expression “Let’s make a toast” which has frequently been given the translation “Vamos fazer uma torrada.” (Folha de São Paulo, 12/08/2003) or when the narrator of a documentary said: “ Christian Fittipaldi bateu a *170 km/h* e feriu apenas os pés” the crash actually happened at *170 miles/h*, which distorts the factual information as regards speed (O Estado de São Paulo, 06/15/2003).

Therefore, as suggested by Medeiros (2003) in the concluding section of her PhD dissertation, further research is needed as regards how the subtitles, in the direction English – Portuguese and vice-versa, differ in relation to the representations potentially generated by subtitling procedures. This is needed to confirm or disconfirm the tendencies suggested by her findings, that is, subtitlers are seen as culture mediators insofar as they are able to interfere in the foreign culture representation by means of abusing, foreignising and/or domesticating the source cultural element. And it is also relevant to analyze the extent to which technical constraints, distributors policies and culture-bound terms affect the representation of foreign cultures. This research is taking on where Medeiros’ work has left off.

I intend to develop a comparison of the treatment given to culture-bound terms in the subtitles of both languages in either directions, Brazil – USA and vice-versa. My initial hypothesis then is that the different treatment given to culture – bound terms in the two directions inevitably affects the way the two cultures involved are represented and that the

inclusion or exclusion of cultural specific elements may weaken or strengthen the representation of the other in a given society.

1.3. Subtitling: distinctive features

Similarities and differences of subtitles in relation to other kinds of written translation merit a closer look. Any translated text (written or oral) changes an original text from one language into another. Subtitling tends to be a more dynamic form of translation in the sense that it differs from other kinds of translation in relation to the complexities involved in its production. To name but a few, time, space or voice overlapping constraints (Luyken, et al. 1991) need to be taken into account so as to guarantee synchronicity between audio and visual elements.

According to Gottlieb (1998), as regards TV and video translation, the world can be divided into four blocks: (i) typically subtitled countries - source language countries – which in the modern world are the English-speaking countries; (ii) dubbing countries – target language countries, which replace the source dialogue with oral target material, (e.g. Germany, Italy, Spain and France); (iii) voice-over countries – target language countries – which replace source dialogue with target language narrative, in synchronicity with the source version, (e.g. Russia and Poland); (iv) subtitling countries – target language countries – which replace source dialogues with written target material, that is, subtitles (e.g. Brazil and Argentina). Since the present study focuses solely on subtitling procedures, blocks (i) and (iv) are the ones feeding the data source of this research.

Linguistically speaking, there are two distinct types of subtitling: interlingual and intralingual subtitling. While the former is aimed at non-native language users, resulting in the change of languages, the latter is meant for the deaf and hard-of-hearing spectators

resulting in the change of mode but not of language. However, interlingual and intralingual subtitling have similar characteristics, in the sense that spoken dialogue is translated into the written mode.

On the basis of technical processes inherent in the production of subtitles, it is possible to distinguish two kinds of features: (i) open subtitles, which are not optional, that is, they are inserted into the film through a chemical, optical or laser process. They include cinema subtitles and interlingual television subtitles; (ii) closed subtitles, which are available to the spectator via an optional device present in remote-controls for TV sets transmitted as teletext, as is the case of closed-captions, broadcasted for the deaf and heard-of-hearing (ibid.). This work deals exclusively with open subtitles due to the fact that they are a physical part of the films analyzed here.

Considering the differences and similarities of subtitling stated above, video translation shares several audio-visual components present in a film. This work will deal exclusively with the translation of foreign films to video format, in more technical terms: *interlingual video subtitling*.

1.4. Culture-bound terms: 'knots of signification'

As mentioned in section 1.2, through the analysis carried out in the present research, I will be comparing the sets of subtitles in two distinct contexts, a Brazilian film and an American film. To do so, I must clarify which specific items – selected from the several ones composing these sets of subtitles – will actually constitute the object of my study. Such items are considered as elements representing the culture they belong to. Therefore, a discussion of the issue of cultural representation is needed.

I subscribe to Lewis's (1985) assertion that culture-bound terms are "knots of signification" (ibid, p. 271). By knots of signification he understands those particular items in the source text that constitute a translation problem when it comes to finding a referent for them in the target environment.

Translations "increase the number of socio-cultural realities whose transference requires less and less manipulation to make them [culture-bound terms] acceptable in the target culture." (Aixelá, 1996, p. 55). Cultures that resort to translating, normally consider the translational act as a filler for such "knots of signification". It results then, that the subtitler is faced with the experience of having to approach the absence of something, namely a culture-bound term, in a given target culture.

Any cultural entity specific of a source culture irrespective of its degree of opacity is to be considered as a culture-bound term. Nonetheless, we must take into consideration the fact that "we are immersed in an obvious process of cultural internationalization focused on the Anglo-Saxon pole" (Aixelá, 1996, p. 54). This assertion may suggest that peripheral countries consume the Anglo-Saxon culture without questioning. This does not mean, however, that we are to accept values and realities borrowed from a foreign culture, but that we are to perceive the exotic "other"² present in a foreign text, be it from any source pole. Thus, the analysis of the culture-bound terms emerging from a careful observation may raise a significant discussion regarding intercultural relationships.

² The definition of other was taken from by Ashcroft et. al: *Key Concept in Post-Colonial Studies*. (p.169 – 171). "Other: " In general terms, the 'other' is anyone who is separate from one's self. The existence of others is crucial in defining what is 'normal' and in locating one's own place in the world (...)."

1.5. Subtitling Technicalities

In respect to subtitling, theoretical and practical aspects complement each other. Although in the working environment of subtitlers, where they are asked to follow an unbelievable working rhythm and in which technicalities pervade their working field, theory may seem not to be of great contribution to the field. As a matter of fact, theory may contribute to turn subtitlers more conscious of their role in representing the other.

According to Amaral³ (2001), there exists a distinction between the production of subtitling for videotapes and for cinema audiences. The first difference relates to the length of the subtitles in videotapes and in the cinema format: while the former can occupy no more than two lines with no more than 30 characters each, the latter may consist of two lines with approximately 36 characters each.

Autonomy of the translator/subtitler relating to his/her choices in the final decision of what gets translated and what does not is one of the most controversial distinctions between cinema and videotapes subtitling. Whereas in the cinema the translator is free to make his/her final decisions, in the case of videotapes subtitling the professional is not so free to do so. In other words, in videotapes subtitling the subtitler is restricted by distributors' norms: It is the distributors who choose what to keep and what to discard. For instance trademarks and swear words should be avoided and traditional grammar is the rule. Furthermore, there is a reviser, i.e. the distributor's team of revisers and quality control groups who check the work done by the subtitler.

Amaral (ibid.) also points out the difference in the treatment given to culture-bound terms in translating for videotapes and translating for the cinema. She calls attention to the

³ All references to Amaral's comments are taken from Medeiros's PhD work (2003, Appendix B2)

role played by the spectators in trying to “educate themselves” when faced with culture-bound terms in subtitling. In Amaral’s interview, she states that “Cinema is culture”, claiming that the cinema audience, in opposition to the video spectator, forms an “elite” prepared to deal with cultural otherness; that is the reason why culture-bound terms are kept in cinema subtitling and are avoided in the videotapes subtitling.

However, when I presented the pilot study of this research in May, 2004 at CIATI (Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação)⁴, I had the opportunity to interact personally with Carvalho⁵, a professional film translator and who has been working in the area since 1999 when she started working for Globosat and Drei Marc. The subtitler said that, it is not only the above mentioned restrictions (rules), imposed by the laboratories, that make the translator/subtitler’s work so hard, but the fact is that the subtitling professional has to follow them [rules] even not agreeing with them. And the very problem lies here, because for those who see the final product, it becomes hard to establish the ones responsible for each kind of decision. Carvalho emphasized the obstacle of facing certain taboo words, which does not depend on the translator/subtitler, but on the distributors who set their own rules. Thus, when faced with this kind of obstacles the translator/subtitler is not responsible for the choice of which words to translate or not, but for the choice of how to translate them in accordance to the established rules. Another crucial barrier pointed out by Carvalho is the fact that behind all the decision that the subtitler makes, there is the hand of the reviser who is responsible for formal issues and

⁴ The pilot study for this research was presented at CIATI, under the name of *Subtitling Practices and Cultural Representatioin: Cidade de Deus and Boyz ‘N the Hood*. An article entitled *Subtitling Practices and Cultural Representatioin: Cidade de Deus and Boyz ‘N the Hood* was electronically published in a CD-Rom featuring the proceedings of the Conference: III Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação: “Novos Tempos, Velha Arte: Tradução, Tecnologia, Talento.”

⁵ Carvalho has provided me with substantial material, from the laboratories where she works, with the information containing the rules that the subtitlers are asked to follow. The complete format is in Appendix A

who may sometimes maneuver the subtitler's work. These are the reasons why it is so relevant, when a critic talks about the translator or the translation, to make full reference to the entire process that involves several people and decisions in the process of subtitling.

In this context, it is easily perceived that the subtitler for videotapes has to deal with a much wider set of technical and other kinds of constraints imposed upon him/her by the distributors' regulations and by the quality control groups. Therefore, video subtitlers are not the unique force working behind the production of subtitles.

1.6. Objectives and Research Questions

This research looks at the treatment given to culture-bound terms as an issue that is present in the daily routine of the subtitler. As put forward in the next chapters, the act of dealing with culture-bound terms in subtitling is taken, in this work, as an act of cultural representation. In view of these considerations, the objectives of this study can be stated as follows:

- (i) to observe the tendencies in subtitles of a Portuguese-spoken and an English-spoken film which circulated in the USA and in Brazil, in the last decade of the 20th century and in the beginning of the 21st century, respectively, from a cultural perspective;
- (ii) to examine the extent to which culture-bound terms in subtitles receive the same treatment when the film is translated from a central country into a peripheral one and vice-versa;
- (iii) to examine how the concepts of representation, domestication/foreignisation and abusive subtitling relate to the treatment given to the culture-bound terms of the

subtitles analyzed⁶.

Such objectives can be rephrased as specific research questions, as follows:

(RQ1) Where do culture-bound terms occur in the Brazilian subtitles of “Boyz ‘N the Hood”? Where do omissions occur?

(RQ2) Where do culture bound terms occur in the American subtitles of “Cidade de Deus”? Where do omissions occur?

(RQ3) How may the translation choices made in the subtitling of the films affect the representation of the two cultures involved? Which meanings are privileged?

1.7. Methodology

1.7.1. Data Source

The reasons for the choice of the two films constituting the object of investigation in this research can be explained as follows: (i) both films belong to a same genre, i.e., drama; (ii) the films were produced for video format; (iii) "Cidade de Deus" (2001) is a Brazilian movie subtitled into American English and "Boyz ‘N the Hood"(1991) is an American movie subtitled into Brazilian Portuguese; (iv) although produced in a rather different historical period, both films deal with the reality and the consequences faced by the inhabitants of lower-class suburbs, which is likely to give rise to a number of implications for the representation of culture-bound terms.

“Boyz ‘N the Hood” is a film written and directed by John Singleton in 1991. At the age of 23, Singleton wrote the script as part of his work as a film student at the University of Southern California (kcal9.com/apentertainment/entertainment_story_238195610.html). The film script is semi-autobiographical as well as cathartic

⁶ These concepts will be fully explored in Chapter 2.

(www.foxnews.com/story/0,2933,96603,00.html). The film mixes differing issues happening in the African American community of South Los Angeles such as racism, teen pregnancy, violence and drug use.

The synopsis of the film says that John Singleton emerged from USC film school with his passionate script already written, and at age 23, he made the film that spawned a score of ghetto dramas. From the opening shot--a sign reading "Stop"--to the final message of "Increase the Peace," Singleton's desire to galvanize his audience is clear. The violence destroying South central Los Angeles is seen through the eyes of Tre Styles (Cuba Gooding Jr.), whose intelligence and common sense would be wasted in the 'hood if not for his father, Furious (Laurence Fishburne), who imparts discipline and responsibility to his son. Tre's friends aren't so lucky, though, especially Doughboy (Ice Cube), who has been in and out of institutions since childhood and now sits on his porch with a forty in his hand and a pistol in his waistband. Singleton is ambitious enough to tackle a host of problems, from African-American business practices to the bias of the SAT test, but the real power of the film lies in the performances of its principals. Cuba Gooding, in his first role, does not let Tre come off like a goody two-shoes, while Ice Cube gives a tragic nobility to a young man who knows he is doomed (http://www.rottentomatoes.com/m/boyz_n_the_hood/about.php).

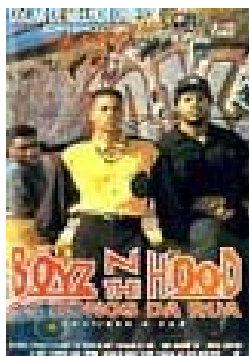
The other direction to be looked at is that of the film "Cidade de Deus" (2001), based on the book written by Paulo Lins in 1997. It presents the war of the "carioca" slums in dispute for drug trafficking. The film, directed by Fernando Meirelles, shows the evolution of the traffic of drugs during the sixties, seventies and eighties. The most remarkable elements in the film, for this case study, lie on the real panorama of the dispute for power in drug traffic.

For a better understanding of the film's context the synopsis is presented: The main character in Cidade de Deus is not a person, but is a place: Cidade de Deus, a poor housing project started in the 60's that became one of the most dangerous places in Rio de Janeiro by the beginning of the 80's. In order to tell the story of the place, the film tells us the stories of many of its inhabitants. But all is seen through the eyes of the narrator, Busca-Pé, a poor black kid too frail and scared to become an outlaw but also too smart to be content with an underpaid job. He grows up in a very violent environment. The odds are all against him. But he discovers he can see the reality with a different eye: the eye of an artist. Eventually he becomes a professional photographer. That is his redemption. Buscapé is not the real protagonist of the film. He is not the one who makes the story move on. He is not the one who makes the decisions that will determine the main chain of events. Nevertheless, not only his life is attached to what happens in the story but it is also through his perspective of life that we understand the humanity of a world apparently condemned to endless violence (<http://cidadededeus.globo.com/>)⁸.

Covers and posters of both films are given as an illustration of the advertisement posed in video rental stores, the movie theater and the World Wide Web.

⁸ For a view of the films' context see Appendix B, that includes the synopsis in Portuguese and an introduction for CDD.

COVERS (BNH):



<http://www.vervideolocadora.com.br/loca2/conteudo/detalhecritica.cfm?cod=14105&chave=104>

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/donos-da-rua/donos-da-rua.htm>

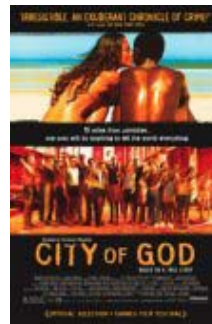
POSTERS:



<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/donos-da-rua/donos-da-rua.htm>

<http://www.vervideolocadora.com.br/loca2/conteudo/detalhecritica.cfm?cod=14105&chave=104>

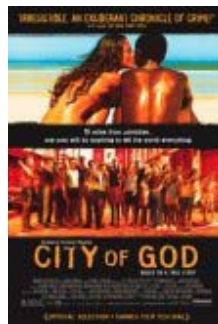
COVERS (CDD):



<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/cidade-de-deus/cidade-de-deus.htm>

<http://www.imdb.com/title/tt0317248/>

POSTERS (CDD):



<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/cidade-de-deus/cidade-de-deus.htm>

<http://www.imdb.com/title/tt0317248/>

1.7.2. Analytical procedure

I would like to start describing this section by quoting what Toury (1995) said: “the identity of the source text(s) will have to be established for each case anew” (p. 76). I believe that the very first step is to establish which text will be considered as The source

text for the kind of analysis I intend to develop, since subtitles to be considered as translation involve a great number of texts, to name but a few, scripts, a text on which the script was based on, the speech present in the film, etc. from which the subtitler needs to select the one to be considered as his/her source text.

In the course of the present work, I must make it clear that I did not have the chance to contact with any of the translators/subtitlers who were responsible for the translation, neither with the directors or producers of the films, and not even with the video distributors who are all responsible for the final result of the translated film. Looking at Toury's concern in defining the source text as a fundamental one, and since this work deals exclusively with cultural representation, I took for granted that the characters' speech should be considered as the source text of my analysis.

As I am not looking at how many times a culture becomes represented in two specific target cultures (not at how many times this occurrences happen into the target text) the present research will be conducted along qualitative lines. The following analytical procedures will be used in the course of this research:

- transcription or download of the subtitles and their original spoken dialogues;
- comparison of the source texts (spoken language), in both films, with their subtitles counterparts (written language) in the target text;
- analysis of culture-bound terms in the source text in terms of the categories devised for this study;
- gathering of the occurrences in categorized tables;
- analysis of technical constraints that may account for omission, reduction, explanation or substitution of cultural elements;

- examination of the extent to which rendering choices may have led to a foreignised or domesticated translation;
- and, finally, analysis of the extent to which the concepts of representation, foreignisation/domestication and abusive subtitling I am adopting may explain the treatment given to the culture-bound terms in both directions.

The culture-bound terms were selected in accordance with their difficulty in translating the terms into the target language, i.e. if the term was not found in dictionaries and in the World Wide Web. If a term was used more than once, it was considered only one time.

1.7.3. Culture-bound terms categories for analysis

It is important to highlight that, for the purposes of the present research, culture-bound terms will be characterized as those instances which are readily perceived by the target reader, in this case with the feasible adaptation spectator or audience, as a reference to elements belonging to the source text [film] context. The occurrences will be classified⁹ according to the following categories devised for this study:

- *Toponyms*: a place name, a geographical name, a proper name of locality, region, or some other part of Earth's surface or its natural or artificial feature (<http://www.explainthat.info/to/toponym.html>);
- *Anthroponyms*: ordinary and famous people's names and nicknames and names referring to regional background which acquire identification status;

⁹ The definitions of the categories were inspired by information in site at the World Wide Web and by definitions from The Newbury House Dictionary of American English (1996); the *dialect* category was inspired by Halliday 1978.

- *Forms of entertainment*: amusement or diversion including public performances or shows, it also encompasses hospitality provided, such as dinners, parties, business lunches, etc (<http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=def>);
- *Means of transportation*: the facilities used for the movement of people and goods from one place to another; the term is derived from the Latin *trans* meaning across and *portare* meaning to carry (<http://www.explainthat.info/to/transportation.html>), such facilities are, many times, associated with specific cultures;
- *Fictional character*: a person in a novel, play, or a film who is related to fiction, works of imagination;
- *Brazilian Legal System*: rules of conduct inherent in human nature and essential to or binding upon human society;
- *Local Institution*: an organization that helps or serves people in a certain area - health, education, work, political, administrative, religious, artistic;
- *Measuring system*: units used in the determination of the size, weight, speed, length, etc. of something in the different cultures;
- *Food and Drink*: any solid or liquid substance that is used by human beings as a source of nourishment (www.cogsci.princeton.edu/cgi-bin/webwn);
- *Scholastic reference*: related to school or studying;
- *Religious celebration*: to do something special to mark a religious occasion;
- *Dialect*: user-related variation, which determines speaker's status as regards social class, age, sex, education, etc. (Halliday, 1978, p. 110-111).

1.8. Organization of the research

After this chapter, of an introductory nature, the discussion developed in this thesis is organized as follows. Chapter 2 will define the concepts informing the present research, namely, Venuti's notions of foreignisation/domestication, Hall's concept on representation (1997) and Nornes' (1999) account of Abusive subtitling.

Chapter 3 presents the tables in which the sets of subtitles analyzed are exposed, as well as the description and analysis of the treatment given to the culture-bound terms in the films selected. The discussion is informed by the theoretical framework present in Chapter 2.

Chapter 4 presents some concluding remarks as regards cultural representation as a means through which the existence of the other may be acknowledged in subtitling, revisits the research questions, discusses the limitations of the study and suggests topics for further research. And, finally, the appendix contains useful material that may be referred to when necessary.

Chapter 2 - Theoretical Framework

Cultural asymmetry between two linguistic communities is necessarily reflected in the discourses of their members, with the potential opacity and unacceptability this may involve for the target cultural system. Thus, faced with the difference implied by the *other*, with a whole series of cultural signs capable of denying and/or questioning our own way of life, translation provides the receiving society with a wide range of strategies (...)

Aixelá, 1996

2.1. Venuti's notions of foreignisation/domestication

In accordance with Venuti's major work, *The Translator's Invisibility* (1995), translation of texts from one culture into another usually requires more than a simple choice of what gets translated or what does not, i.e. it requires a choice between two translation procedures, namely foreignisation and domestication.

In the aforementioned work, Venuti goes back to the 19th century Germany, where Friedrich Schleiermacher (1813)⁹ proposes two possible paths for the "true translator – one that brings these two utterly unconnected people together, the source language author and the target language reader (...)" (Robinson, 1997, p. 229): "Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader toward him, i.e. a foreignising procedure. Or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him, i.e. a domesticating procedure (ibid.). In any translation project, the initial decision between which procedure to adopt, either a domesticating or a foreignising one, may affect the whole translation process, leading either to a target text that is easily recognizable and thus readily accessible to the target readership, or to a text that constantly reminds target readers of cultural difference.

This entire issue of what procedure to adopt can be linked to questions of ethics. As Venuti himself claims, translations randomly or not end up as: "an ethnocentric reduction of the foreign text [i.e. domestication] or an ethnodeviant pressure on those [target-language] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text [i.e.

⁹ Schleiermacher's text, "On the Different Methods of Translation", was translated into English by Robinson (1997, p. 225 – 238). All the quotes here are taken from this edition. As Robinson (ibid., p. 225) puts it, Schleiermacher's ideal is "bringing the reader to the author, or training the target language readership to accept, even to crave, translations steeped in the foreign flavour of their original." I – though aware of the need to observe the fine line between undesirable extremes – tend to subscribe to Schleiermacher's reader-author approach when it comes to subtitling as cultural representation.

foreignisation]” (1995, p. 20). In other words, what values should be adhered to? Those of the source or those of the target culture conventions? An important aspect to raise is that, the translation of films (subtitles), in this specific case, can be influential in the ‘training’ of the target-language readers and, as a consequence, in the construction of national identities for foreign cultures (Venuti, 1998, p. 67).

In the specific case of this research - film translation - cultural differences between source and target have to be taken into account. The subtitler –typically in the case of subtitling into central cultures - adjusts the implicit otherness of the source text to fulfill the intended target audience’s expectations, which leads the translator to adopt, willingly or not, a domesticating procedure. However, if this is adopted, according to Venuti (ibid.), the translator/subtitler may become invisible and in an attempt to adapt the text to the local culture he ends up omitting significant traces that might be seen as *other things* by the target audience. In fact, the translator’s effort to bring the source text’s otherness, including social and political aspects, as close as possible to the target audience’s background knowledge abandons all attempts to convey the healthy impact of the foreign culture strangeness.

One of the most serious facets of considering domestication as the only translation procedure is that, according to Venuti, translations might powerfully interfere in the formation of national identities (1998, p. 67). They might, even, change domestic values and create stereotypes for foreign cultures, having impact in several cultural grounds as for instance, ethnic discrimination, colonialism and geopolitical confrontations.

On the other hand, an opposing procedure may be adopted which invites the reader to stay as close as possible to the source text, so that s/he should face the strangeness of the

other, feeling that what s/he is viewing is actually a foreign text. However, the foreignising practice may also have unwanted side effects as it may result in lack of fluency, translated texts can hinder the processing of the foreign meaning, which is seen as a drawback in the sense of linguistic absurdities. In foreignising translation, the features of the source language are allowed to exert an influence upon the target text, thus breaking target conventions.

According to Aixelá (1996), when a translator is faced with a culturally-specific translation, the professional generally tries to search for the creation of an equivalent effect on the target spectators; that is, he/she (translator) is once again faced with the issue of foreignisation in opposition to the domestication of such a culturally-specific source text. However, the choice between to foreignise or to domesticate the target text does not have to be of a binary choice, i.e. the two procedures might have to be interwoven. Therefore, for the purpose of this research, the procedures the translator may adopt – foreignisation and/or domestication – are not going to be regarded as “pure in nature” (Medeiros, 2003), that is to say, one same translation may be informed by both perspectives; however, one may prevail over the other in the course of the translational act, which will be analyzed in the subtitles that consist the data source of the present research.

The choice of how to represent the other, whether through a domesticating procedure and/or a foreignising one, is not context independent. Therefore, in the course of this research I must be aware of the fact that domesticating or foreignising subtitling may be dependent on contextual variables, which is taken into account in the examination of the subtitles in “Cidade de Deus” and “Boyz ‘N the Hood”.

2.1.1. Foreignisation/Domestication in subtitling

Considering audiovisual translation as a matter of transference moving spoken to written language, De Linde & Kay (1999) say that “the attempt to respect the features of both spoken and written modes” (p. 04) frequently involves more than simple choices. Therefore, the translator ought to take into consideration extratextual elements and as well as its intertextual ones. Being aware of the fact that translation is a norm governed process, in other words, the decisions made as what gets published (translated, shown in the screen) are subject to editorial determinations that are the responsible for the process of the final publication of the translated text. Some replacements of equivalents, replacement of proper names by their superordinate ones may happen since the final decision depends on the publishing house and, in this specific case it also depends on technical factors and video distributor policies.

In any translation project, and specifically in the ones investigated in this research, the crucial decision between whether to retain something of the foreignness of the original or to minimize the strangeness of the foreign text for target language reader is one that may affect the entire translation process. This being so, the two basic translation procedures discussed in the subsection above are important in the subtitling practice. However, when applying these concepts to subtitling, the translator may face unwanted side effects, that is to say that the source culture may be under- or misrepresented, which might raise ethical consequences.

In this context, the distance between different cultural backgrounds is one of the most difficult variables that has to be dealt with when translating an alien source text into a target culture. The responsibility is not only one of selecting which text should be

translated into one culture or the other and how this translation is to be performed; it also has to be taken into account the shared knowledge existent between the source and target text readers as well as the distinctness of background experiences that both source and target readers acquire through social interaction. More than only linguistic considerations need to be taken into account in the act of translating, be it literary translation, film translation, journalistic translation or any kind of translation, when alien cultures are involved.

In this vein, Venuti (1992) presents two fundamental approaches to translation stating that translations can either be transparent or resistant. He says that transparent translations are similar to domesticating practices in the sense that “transparent discourse is perceived as mirroring the author, it values the foreign text as original, authentic, true and devalues the translated text as derivative, simulacral, false, forcing on translation the project of effacing its second-order status with a fluent procedure” (ibid, p. 26-27). What becomes clear is that transparent translation favors a fluent, invisible style so as to diminish the foreign present in the target text. It seeks familiarization of the foreign to minimize the otherness posed by the source text to provide a more easily digestible understanding of the foreign text.

Resistance is, thus, a translation that follows similar lines of a foreignising practice. This resistant procedure is “based on an aesthetic of discontinuity, it can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures” (ibid. p. 36). It can be said that, resistant translation breaks the illusion of a transparent discourse in translation, promoting the representation of other realities so as to recognize linguistic and cultural differences of

foreign texts. Therefore, in order to conduct this research, I will be considering each film and its subtitles as a means through which a culture can be represented, an issue which leads us to the discussion in the following subsection.

2.2. Representation practice in subtitling

As Hall (1997, p.61) puts it, “cultural representation is the process by which members of specific groups and society use language (...) to produce meaning”. As language for Hall (ibid, p. 01) operates as a *representational system*, this means that signs and symbols do not have in them any fixed final or true meaning but are constructed in different cultures. It is the members of different socio-cultural contexts who produce meaning, who make things signify. Not every term in a specific socio-culture group will have an equivalent meaning in another representational system, due to the fact that cultures differ in relation to their codes. This assertion is particularly relevant to translation, a phenomenon in which different cultures are in contact and meaning is produced and representation constructed through different languages. The very definition of ‘culture’ is problematic. As Hall states:

culture is one of the most difficult concepts in the human social sciences and there are many different ways of defining it (...) in more traditional terms, culture is said to embody the best that has been thought and said in a society. It is the sum of the great ideas, as represented in the classic works of literature, painting, music and philosophy (...) in more modern terms the use of culture to refer to the widely distributed forms of popular music, publishing, art, design and literature, or the activities of leisure-time and entertainment, which make up the everyday lives of the majority of ‘ordinary people’ - what is called mass culture of popular culture of an age. (ibid. p.02)

The connotations attributed to the term culture, as Hall reminds us, derive from how it [the term *culture*] has been historically traced in the humanities. For such a long time the distinction between high culture and popular culture was the scene of the culture debate. This debate can be claimed of in terms of the cultural turn happening, at that time, in the human and social sciences.

Later on, anthropologists became aware of the fact and gave the term 'culture' the dimension of being associated with "whatever is distinct about the way of life of a people, community, nation or social group" (ibid. p. 02). Therefore, meaning is being produced and exchanged in every social and personal interaction. It is at this point where our culture's own identity takes place. So, as cultures differ, and are in constant exchange of meanings, it is important to highlight that there is a certain degree of relativism between cultures on the one hand, and on the other a lack for equivalent terms, namely the culture-bound terms. However, the process of meaning construction can be seen at the very relevant position of culture representation.

In the book *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Hall (1997) claims that there are three approaches to the notion of representation: the reflective, the intentional and the constructive approach. It is in the constructivist perspective that meaning comes into play. In other words, social actors make meaning by using concepts of the interconnected world of things – people, events and experience - to express meaningfully to others their mental concepts in the form of codes.

Members of given societies produce meaning according to the shifts and slides of the language. Therefore, meaning production depends on the individual's practice of interpretation, on the use of coding and decoding in every day interactions, which inevitably change the codes of specific cultures. As far as meaning making is concerned,

subtitling can be considered a locus of meaning production and, subtitlers in their turn can be seen as meaning makers.

Now, when a subtitle is introduced into a given culture, within a film, it becomes a crucial element that allows for the encounter of two distinct cultures at once and the same time. Since I will be looking at films that were delivered in both market scenarios, i.e. a Brazilian film inserted in the American market and an American film inserted in the Brazilian market, I must accept the fact that their insertion into the market involves a series of decisions (in this specific case, at the core are the subtitler, subtitling *per se*, and video distributors), and also some changes aiming at easy processing by the receiving culture.

In this sense, film translation is a complex procedure, due to the fact that it involves linguistic and geographical distance between the source and target cultures, which many times requires explicitation of information to reach target audience's background knowledge. Nevertheless, when there are two cultures involved, two different cultural backgrounds, the establishment of the shared background knowledge becomes a hard task to accomplish. While these differences may demand adjustments, retaining the otherness of the source text is a healthy procedure. It is the reader, here the spectator, who will negotiate the meaning, using his/her personal experience of unknown foreign elements interacting with the film.

This is the sense to which I will be referring to in the analysis of the elements composing my data source, namely the subtitles of culture-bound terms. I will attempt, then, to focus on the treatment given to the culture-bound terms to check what kind of reality is triggered from the representation of both cultures in the subtitled version of the two films.

2.3. Abusive Subtitling

To approach the issue to which this section is devoted I must start it by defining the two concepts established by Nornes in 1999, when he carried out his first subtitling for a Japanese film, namely ‘abusive’ and ‘corrupt’ subtitling. Abusive subtitling encourages the spectator to be willing to negotiate the meaning of the source text even if they are not familiar with the source language. While abusive subtitling emphasizes the practice of negotiation, corrupt subtitling is an attempt to domesticate foreign meanings conforming them to the strict limits of the target culture, meanings are considered as irrelevant or inappropriate, from the perspective of fluency and ease of processing.

Through the experience of subtitling a Japanese film into English, Nornes extended his interest in the “vagaries of the subtitle” (ibid., p. 01), where he tried to sketch out some of the dilemmas faced by subtitlers. These are his words about his first experience: “I was fascinated by the way this particular field of film analysis naturally raised theoretical problems in the course of working out a practical solution to seemingly simple problems. But nothing is simple when it comes to subtitling (...)” (ibid. p. 01).

According to Nornes, abusive subtitling is, then, an attempt to work with the foreign valuing experimentation, but not applying the standardized rules for subtitling that asks the subtitler to “conform the original to the rules, regulations, idioms and frame of reference of the target language and its culture” as corrupt subtitles do (ibid, p. 02). The subtitles have to speak for themselves, making the spectator want to interact simultaneously with both the spoken and written modes.

Nornes (1999, p. 07) says that in order to try to bring subtitles out of the obscured position they occupy we must take a look at its historical contingency. The author believes that the history of subtitling can be condensed in three distinct periods: the talkie era, the

post-war era, and, the one we are entering just now, the abusive era.

To start with, the first era, called talkie era, was a time where the “power of the foreign original” (ibid, p. 14) surpassed the language of subtitling making it as domestic as possible. However, at the same time, this era claimed for awareness regarding “the material dimensions of language” (ibid.). In this sense, the talkie era can be seen as a period roaming around the classical translation paradigms, i.e., sense-for-sense vs. word-for-word theoretical paradigms. Nornes states that:

the conception of translation in the talkie period circulated between two poles, between sense-for-sense hermeneutic search for, and transmission of, meaning, and a word-for-word translation of language’s material qualities. The reason for this indeterminacy lies in the historical moment (ibid, p. 12).

The second era of subtitling, according to Nornes starts right after the late thirties - the post-war era. He says that the move from the sense-for-sense vs. word-for-word paradigm into the unique sense-for-sense conventions was clearly noticeable. This period called for the end of direct translation transforming it in a “language specifically for film translation” (ibid, p. 13). In the same context, Ota Tatsuo¹⁰, a critic of the first era subtitles, states, together with the reformers of the Pure Film Movement that “subtitles should not be direct translations of foreign words, but strive for a perfect match with the Japanese soul” (ibid, p. 13). These are Ota’s words:

Understanding [a film] means not intellectually, but perfectly matching the feelings, as if one with the same atmosphere, and soaking through to the inside of the hearts of

¹⁰ Ota’s reference is provided in Nornes’s article, but Ota’s work is not included in the present research. His reference reads: Ota Tatsuo: “Supa Imposu ni Okem Nihongo no Hinkon” (The Poverty of Japanese Language of Spoken Title), *Nihon Eiga*, vol. 4, no. 5 (May, 1939).

the Japanese masses. Thus we must stop the spoken titles that are messengers brought from a foreign language; spoken titles should be messengers from a meeting with the Japanese language. In other words, they are not translations of foreign language, but they must create in Japanese the things that are trying to be expressed in the foreign language (ibid, p. 12-13)

From the above argument it can be stated that this kind of film translation is in tune with the so-called corrupt subtitling conventions. Although corrupt subtitling is believed by Ota (Nornes, 1999, p.13) to bring the audience to a pleasurable experience of the foreign, Nornes exemplifies how he believes conventions can be changed over time, in a film from the French New Wave, entitled *La Maman et la Putain (The Mother and the Whore)* which was itself [the film] an endeavor to break cinematic conventions and in which subtitlers hassled with non-standard subtitling practice for that time (an illustration is, an interruption on the ongoing subtitles for an insertion of an explanatory note: [Untranslatable French Pun]). This proves to be true “the flexibility of subtitling that is engaged in the cinematic practice of its time” (ibid, p. 14).

Finally, the era to which we belong to, the third period in the history of subtitling practice: the period of abusive subtitling. Nornes makes use of Goethe’s periodization of translation in order to clarify what is not an abusive practice, Goethe’s words are: “the goal of the translation is to achieve perfect identity with the original, so that the one does not exist instead of the other but in the other’s place” (ibid, p. 15). This takes us back to Cicero’s classical dichotomy and helps us understand why abusive subtitling revolves around the two extremes of sense-for-sense and word-for-word conventions. Nornes finds a locus for the abusive subtitling as follows:

Abusive subtitles encroach on the word-for-word end of the spectrum because they take into consideration the array of qualities that make up the material basis of language, many of which call the spectre of untranslatability to the (...) Abusive translations are also sense-for-sense translations to varying degrees, as a truly word-for-word translation (...) would result in meaningless gibberish. However, one of the most important values of the third epoch is a respect for other cultures and a willingness to confront their otherness without domination or erasure (ibid, p. 16).

Nornes makes it clear that the third epoch of film translation brings the otherness of the foreign culture to the fore and it attempts to “translate from and within the place of the other” (ibid. p. 15) without having to convey to a pre-established set of rules. Being this so, the abusive turn rejects the plays of signification.

In accordance with Nornes’s text, the abusive practice for subtitling aims at emphasizing the fact that we ought to bring film translation [subtitling] out of the obscured position it occupies. That is to say that abusive subtitling practice makes the very presence of subtitles in a film noticeable, a presence that is denied by corrupt subtitling. The abusive subtitler needs to ‘play’ with textual and graphical language in order to make spectators aware of the translational act that enables them to interact with the otherness from the source language, i.e. the foreign film. Nornes says that: “it is particularly curious that considering today’s celebration of other cultures, this corruption has gone unconsidered, unchecked” (ibid, p. 01).

In this context, I intend to analyze the sets of subtitles in the language pair Portuguese-English in both directions so as to verify the extent to which the subtitling procedures adopted may be described in terms of abusive subtitling as far as issues of cultural representation are concerned.

**Chapter 3 – Analysis of the subtitles of “Cidade de Deus”
and “Boyz ‘N the Hood”**

All knowledge of cultural reality is always
knowledge from particular points of view.

Max Weber (1949)

3.1. Initial Remarks

As pointed out in Chapter 1, the hypothesis underlying the investigation is that, by force of the differences in political and cultural power, the two cultures in contact via translation will tend to use different procedures in rendering foreign culture-bound terms. While subtitling into English will tend to domesticate the foreign text by assimilating it into the American cultural and linguistic environment, subtitling into Brazilian Portuguese will tend to retain some significant trace of the American cultural and linguistic values.

To help in the testing of the hypothesis, Chapter 2 introduced the theoretical concepts informing the study, namely, domestication/foreignisation, representation and abusive subtitling. It is argued that assimilative practices – translating foreign texts into the target culture’s own terms – are associated with instances of domestication procedures, whereas foreignising and abusive subtitling are equated with forms of translation which expose target spectators to the disturbing experience of the “other”.

This Chapter puts all these ideas to test, by analyzing a specific situation – the treatment given to culture bound terms in the subtitling of CDD into the American context and the treatment given to culture-bound terms in the subtitling of BNH into the Brazilian context. The results are compared and contrasted for the degree of acceptance of difference and maintenance of the contours of the foreign culture at stake.

In a first moment in this subsection, I present the subtitling sets in table format. The two first tables (Table 1 and 2), one for each film, present the sequence of the occurrences of the culture-bound terms as they appear in the films, which enables me and my readers to retrieve the entire amount of data gathered. It is important to state that the data composing these tables consist of segments of the subtitled films regarded as instances of culture-bound terms, according to the criteria established for the selection.

Having presented tables 1 and 2 with the general data source in this section, I have presented them again, in a second moment, in another configuration - section 3.2 for the instances of CDD and section 3.3 for the instances of BNH - labeling them in accordance to the categories devised for the culture-bound terms in the present investigation. The next step taken in the investigation of the treatment given to the culture-bound terms consists of a separate analysis of each instance following the tables of their [occurrences] categories.

Subsection 3.4 presents some comments in the light of the concepts discussed in sections 2.1 to 2.3 informing the description and analysis of the data, taking into account the context of both cultures involved in "Cidade de Deus "and "Boyz 'N the Hood", where subtitling is viewed as a practice of cultural representation. And finally, subsection 3.5 provides the rationale informing the issues of domestication vs. foreignisation, transference vs. resistance and corrupt vs. abusive subtitles.

The following tables consist of segments of the original dialogues and their subtitled counterpart. Table 1 displays the occurrences in the Brazilian film and renderings of the culture-bound terms in the American subtitles. Table 2 shows the opposite direction.

Table 1: Culture-bound terms in CDD

	ORIGINAL PORTUGUESE	FILM	SPEECH	IN	ENGLISH SUBTITLES
01	Cidade de Deus				City of God
02	Buscapé				Rocket
	Thiago				Siago
	Cabeleira				Hairy
	Marreco				Naive / Goose
	Dadinho				Kid
	Zé Pequeno				Little Ze
	Dona Zélia				Donan Zel
	Grande				Big Guy
	Cenora				Red Head
	Bené				Benny
	Pereira				Perriera
	Mane Galinha				Knockout - Ned

	Manuel Machado Filé	Manuel Massando Steak
03	Só que pra contar a história do Cabeleira eu preciso contar a história do Trio Ternura.	However, Hairy's story is connected to Mertes Trio's story.
04	Bora Cabelera! - Segurar esses caboclo, bora!	Come Hairy!
05	Caralho! Dinheiro a pampa, ahahaha!	Lots of money here!
06	Charuto preto vindo da macumba quer falar merda... hahaha	Look who's talking!
07	Rangel, Pires, chega comigo vamo nessa!	Rantzel, come with me.
08	O bandido não pagou os samangos e morreu numa cela lá na Ilha Grande.	(...) but he did not have to. Big Guy died in a jail. (omission of Ilha Grande)
09	Desde quando roubar preto ladrão é crime?	Since when is it a crime to steal from niggers and robbers?
10	Já falei que o negócio é cocaína. Isso que é tóxico de verdade.	If we talk about dope we talk about coke!
11	Aí, se tu tiver afim mesmo posso ir lá na Boca do Nequinho buscar um pra você.	If you want I can find a joint at Blackies
12	Eu podia ir direto no cafofô dos Apês e conseguir um bagulho responsa por um preço honesto.	I would go to the big ones to buy good stuff.
13	Um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro.	One of the most dangerous robbers in Rio.
14	Ó o corcel dele.	Look at the race.
15	Porquê Suncê fica ns encruza da Cidade de Deus onde Deus num ta?	Why do you live in the City of God that God has forgotten?
16	Acordou cedo e tomou logo a boca do Jerry Adriani, na 13.	One morning he took over Adriani's gang.
17	Ele só não tomou a boca do Cenora no 15, por que era amigo do Bené.	He did not harm Red Head since he was Bennie's friends.
18	Até a estrada do Catonho e a gente volta.	Till the bus.
19	Aí, onde tu comprou esse tênis? Comprei lá em Madureira.	Where did you buy the triners from? From the neighborhood.
20	Calça quanto? –39/40.	Shoe number? Turn around.
21	Essa camisa também? Essa comprei lá na Zona Sul. – Maneira.	And the shirt? – From the City.
22	(...) tem jogo do flamengo mais tarde ta ligado!	(omission of the film speech in subtitle format – omission of flamengo)
23	Eu arrumei um emprego de fiscal numa loja do Macro, uma hora da Cidade de Deus.	I found a job in a supermarket.
24	Fui pra rua sem FGTS e sem indenização.	I did not get a dime.
25	Dá uma força aí, to perdidão, comé que eu faço pra chegar na Barra?	I am lost. How do I get to Bara?
26	Naquele momento eu pensei: “Esse paulista vai dançar”	“That guy from Sao Paulo was unlucky”, I thought.
27	Porque nenhum paulista pode ser legal pra caramba.	Everybody from Sao Paulo is a nasty piece of work.
28	Gosta deles? So apaixonado por mpb, tu gosta?	Awesome Singer. I like music. Do you?
29	Aí paulista, tu é legal pra caramba heim, mermão. Valeu Carioca... eheheheh...	For a guy from Sao Paulo you're cool.
30	Vou morar num sítio fumar maconha o dia inteiro ta ligado. Escutar Raul Seixas.	I'll live in a farm, I'll smoke pot, and listen to rock.

Table 2: Culture-bound terms in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
01	I'm from Crenshaw Mafia!	Sou da máfia de Crenshaw!
02	And so that's why we celebrate Thanksgiving (...)	E por isso que temos o Dia de Ação de Graças.
03	If there is I betcha the Hulk could whip his ass.	Mas, aposto que o Hulk bate nele.
04	Look like Freddy Kruger got'em.	Parece que Freddy pegou ele.
05	Who he think you is? Kunta Kinte?	Ele acha que você é o Kunta Kinte?
06	(...) you so skinny you can hola hoop thru a cherrio!	É tão magro que passa no meio de uma rosquinha!
07	I heard you was like Mister G. Q. smooth now. You working over at the Fox Hills Mall?	Ouvi que virou mauricinho agora! Trabalhando no shopping?
08	He go to Washington?	Ele vai ao Washington?
09	There was a group of females rolled up in a Rabbit.	Apareceu um grupo de garotas.
10	(...) body was 'bomin' like right outta Jet centerfold o something.	Parecia ter saído de um pôster de revista.
11	Guess what, man? Recruiter from SC's coming over tonight.	O examinador da S.C. vem hoje.
12	I'm from USC.	Da USC.
13	Can I get you something to drink? Coffee? Water? Soda?	Quer beber algo? Café, água, soda?
14	Yes I remember that. That was a good game. You picked up two hundred and seventy-six yards that game, huh.	Ganhou 276 jardas naquele jogo, não é?
15	That was against Banning, my junior year.	Nós contra Banning. Meu primeiro ano.
16	I'm just asking, because you know, there's a strong possibility that you won't go into the NFL right after college.	Só estou perguntando, porque há muitas chances... de que você não se torne jogador profissional.
17	All you have to do is take the SAT test.	Só tem de fazer o teste de aptidão.
18	The Streets Race on Florence?	As corridas de rua em Florence?
19	So basically you have a 2.3 overall G.P.A. according to the classes we require.	Então você tem uma média de 2.3 nas matérias que pedimos.
20	(...) got us walking in muthafucking Comptom and all.	Só queria nos levar para a porra do Compton!
21	What are y'all two Amos'n Andy? Are you Step and his Fetchies?	Quem são vocês, o gordo e o Magro? Ou são os dois papagaios?
22	It didn't even become a problem until it started showing up in places like Iowa and Wall Street (...)	Virou problema após aparecer em Iowa e em Wall Street.
23	You don't see gun stores in no muthafucking Beverly-a-fuck-Hills.	Se for a Beverly Hills, não verá nada disso.
24	Sun, moon, stars, quasars, nigga sound like Elroy Jetson.	Sol, lua, estrelas, quasares... parece o Elroy Jetson falando!
25	Your Pop is like muthafucking Malcolm Farrakhan!	Seu pai parece o Malcolm Farrakhan, porra!
26	I want to get out of L.A. what's wrong?	Vou cair fora de L.A.
27	(...) naw you probably a Rollin' Sixties, huh?!	Não deve ser dos Rolling Sixties.

The tables above show that culture-bound terms happen with a similar frequency in

the ST of the films (around thirty occurrences). It remains to be seen if – and to what extent – diversity is erased in the subtitles in both the peripheral and central films.

The following subsections are devoted to this investigation. The occurrences are analyzed against the background of the categories devised for this specific study (see section 1.7.3).

3.2. Cidade de Deus

3.2.1. Toponyms: are the culture-bound terms that appear the most in the subtitles of CDD.

The occurrences are numbered as follows: The first figure (3) stands for the number of the table; the second figure (3.1, 3.2, 3.3, etc.) stands for the number of the occurrences. The italicized culture-bound term is the one analyzed. A similar procedure is followed with the other tables to be presented. The table below presents toponymic occurrences.

Table 3: Toponyms in CDD

	ORIGINAL FILM SPEECH IN PORTUGUESE	ENGLISH SUBTITLES
3.1.	Cidade de Deus	City of God
3.2.	O bandido não pagou os samangos e morreu numa cela lá na <i>Ilha Grande</i>but he did not have to. Big Guy died in jail (<i>omission of Ilha Grande in the TT</i>)
3.3.	Aí, se tu tiver afim mesmo posso ir lá na Boca do Neguinho buscar um pra você.	If you want I can find a joint at Blackies
3.4.	Eu podia ir direto no cafô dos Apês e conseguir um bagulho responsa por um preço honesto.	I would go to the big ones to buy good stuff.
3.5.	Um dos assalatantes mais procurados do Rio de Janeiro.	One of the most dangerous robbers in Rio.
3.6.	Acordou cedo e tomou logo a boca do Jerry Adriani, na 13.	One morning he took over Adriani's gang.
3.7.	Ele só não tomou a boca do Cenora no 15, por que era amigo do Bené.	He did not harm Red Head since he was Bennie's friends.
3.8.	Até a estrada do Catonho e a gente volta.	Till the bus.
3.9.	Aí, onde tu comprou esse tênis? Comprei lá em Madureira.	Where did you buy the triners from? From the neighborhood.
3.10.	Essa camisa também? Essa comprei lá na Zona Sul. – Maneira.	And the shirt? – From the City.
3.11.	Dá uma força aí, to perdidão, comé que eu faço pra chegar na Barra?	I am lost. How do I get to Bara?

**3.1. *Cidade de Deus* (ST)
City of God (TT)**

There are several occurrences of toponyms in CDD, but the one that merits a detailed discussion is the one that the very title represents. The toponymic reference was translated out of the subtitle: *Cidade de Deus* is a slum in Rio de Janeiro, where the film takes place; however, the title is translated as *City of God*, which can raise different expectations. The nominal group might, for example refer to a religious film. Thus, references to the daily life of common people in a slum of Rio are not present. An abusive subtitle would be to leave the title untranslated, thus, ostensibly bringing diversity to the fore.

**3.2. O bandido não pagou os samangos e morreu numa cela lá na *Ilha Grande*. (ST)
(...) but he did not have to. Big Guy died in jail (*omission of Ilha Grande in the TT*).**

As Crystal (1997, p. 114) points out, “the names people give to their surroundings provide a unique source of information about a society’s history, beliefs and values.” In this sense, aspects of place achieve linguistic recognition in its name. This being so, *Ilha Grande* is the name of a prison located in Rio de Janeiro. The toponymic reference was filtered out of the target subtitle. Although, this filtering of information does not interfere in the sequence of the plot when replacing the source term by a superordinate one, the omission goes beyond the referential level in the specific identity of the prison itself – and whatever its name means to the characters involved – disappears.

**3.3. *Aí, se tu tiver afim mesmo posso ir lá na boca do neguinho* buscar um pra você. (ST)
If you want I can find a joint at *Blackies*. (TT)**

This is the case of domesticating a toponym, which does not alter the complete understanding of the plot, generating a more fluent target text for the American-speakers. It is understood from the sequence of the film, that *Boca* signifies the place where drugs addicted go to buy drugs and the use of *Blackies* does not present the TT with the same

meaning. The problem with this procedure is that it reduces alien traces of the foreign translating the other out of the subtitle.

3.4. Eu podia ir direto no *cafofo dos Apês* e conseguir um bagulho responsa por um preço honesto.(ST)

I would go to the *big ones* to buy good stuff.(TT)

First of all, it is important to remember that *Apê(s)* is the abbreviation of Apartment(s) and that *cafofo* has a similar meaning, in this specific film, of the term *Boca*, i.e., a place where drugs can be bought. The term is culturally loaded as it both refers to the space where a specific illegal operation takes place and alludes to social class within which this happens. The domesticating procedure used to render *cafofo dos Apês* erases the traces of the foreign portrayed in the ST. The TT spectator is asked to infer that the owners of *cafofo dos Apês* are the most powerful drug dealers – *The big ones* – encapsulating both the place and the drug dealers.

3.5. Um dos assaltantes mais procurados do *Rio de Janeiro*.(ST)

One of the most dangerous robbers in *Rio*. (TT)

A curious treatment is given in the case of the replacement of the full term *Rio de Janeiro* by the reduced form *Rio*. This kind of occurrence can be seen as a domesticating procedure, as the internationally well-known term is used instead of the term actually uttered in the source speeches. This treatment imposes a familiar tone on *Rio de Janeiro*, in a way abusing it.

3.6. Acordou cedo e tomou logo a *boca do Jerry Adriani, na 13*.(ST)

One morning he took over *Andriani's* gang. (TT)

In the domesticated occurrence identified in this specific subtitling set, the withdrawal of the terms *Jerry* and *na 13* from the subtitling, does not give the TT exact location of *Adriani's* gang; the assimilative rendering does not prevent the target member from grasping the core meaning of the speech, that is, the translation of the term *boca* (see

definition on occurrence 3.3 above) as the term *gang*; however, it turns the foreign element into a transparent and fluent term, which Venuti (1995) calls ‘fluency’.

3.7. Ele só não tomou a *boca do Cenora no 15*, porque era amigo do Bené. (ST)
He did not harm *Redhead* since he was *Bennie's friends*. (TT)

The domestication procedure adopted here does not prevent the English-speaking audience to follow the overall sense of the film, i.e. since someone, in this case *Redhead*, is *Bennie's friend* s/he does not get harmed. However, in the TT the audience is referred to the person and not to the person's place, i.e. *boca do Cenoura*.

3.8. Até a *estrada do Catonho* e a gente volta. (ST)
Till the bus. (TT)

In this specific instance, the place reference is translated out of the subtitle: The endpoint is rendered as a reference to a bus stop in the scene at the place where *a estrada do Catonho* is. The practice of omitting a toponym may put at risk the representation of the source culture. In the TT the spectator does not know and is likely not to be aware of the fact that there exists a road in Rio de Janeiro, in the ghetto Cidade De Deus, named *Catonho*. Omissions of this kind may result in misrepresentation of the Brazilian cultural context portrayed in the film.

3.9. Aí, onde tu comprou esse tênis? Comprei lá em *Madureira*. (ST)
Where did you buy the triners from? -From the *neighborhood*. (TT)

Where is the neighborhood? It could be anywhere. The use of the superordinate term *neighborhood* translates *Madureira* out of the subtitle and out of the TT audience's awareness. This kind of domesticating procedure results in under-representation of the source culture.

3.10. Essa camisa também? Essa comprei lá na *Zona Sul*. -Maneira. (ST)
And the shirt? -From the *City*. (TT)

Toponymic references, when domesticated in subtitles, may remove traces of the

character's emphatic expression as uttered in the original speech. In doing so, the TT audience experiences only the propositional meaning not being able to grasp the alien taste of the foreign, which was subtracted from the subtitles here identified.

3.11. Da uma força aí, to perdido comé que eu faço pra chegar na *Barra*? (ST)
I am lost. How do I get to *Bara*? (TT)

I am taking for granted that the use of the term *Bara* spelled with one *r* only as a typing mistake. The maintenance of the term *Bara* does not create a barrier for the understanding of the subtitled film. The TT audience becomes aware of the fact that they are facing a foreign film and the presence of the foreign other does not prevent them from processing the previously unrecognizable cultural other by using the contextual environment present in the film.

3.2.2. Anthroponyms: The definition of this specific category includes the names and nicknames of people addressed in the ST of the Brazilian film. The occurrences are visualized in the table below with the respective English subtitles:

Table 4: Anthroponyms in CDD

	ORIGINAL FILM SPEECH IN PORTUGUESE	ENGLISH SUBTITLES
4.1.	Buscapé Thiago Cabeleira Marreco Dadinho Zé Pequeno Dona Zélia Grande Cenora Bené Pereira Mane Galinha Manuel Machado Filé	Rocket Siago Hairy Naive / Goose Kid Little Ze Donan Zel Big Guy Red Head Benny Perriera Knockout - Ned Manuel Massando Steak
4.2.	Só que pra contar a história do Cabeleira eu preciso contar a história do Trio Ternura.	However, Hairy's story is connected to Mortes Trio's story.
4.3.	Rangel, Pires, chega comigo vamo nessa!	Rantzel, come with me.
4.4.	Naquele momento eu pensei: "Esse paulista	"That guy from Sao Paulo was unlucky", I thought.

	vai dançar”	
4.5.	Porque nenhum paulista pode ser legal pra caramba.	Everybody from Sao Paulo is a nasty piece of work.
4.6.	Aí paulista, tu é legal pra caramba heim, mermão. Valeu Carioca... eheheheh...	For a guy from Sao Paulo you're cool.
4.7.	Vou morar num sítio fumar maconha o dia inteiro ta ligado. Escutar Raul Seixas.	I'll live in a farm, I'll smoke pot, and listen to rock.

4.1. Buscapé (ST) – Rocket (TT)

Thiago (ST) – Siago (TT)

Cabelera (ST) – Hairy (TT)

Marreco (ST)- Naive and/or Goose (TT)

Dadinho (ST) - Kid (TT) / Zé Pequeno (ST) - Ze and/or Little Ze (TT)

Dona Zélia (ST) - Donan Zel (TT)

Grande (ST) - Big Guy (TT)

Cenora (ST) - Redhead (TT)

Bené (ST) – Benny (TT)

Pereira (ST) - Perriera (TT)

Mané Galinha (ST) - Knockout-Ned (TT)

Manuel Machado (ST) - Manuel Massando (TT)

Filé (ST) - Steak (TT)

As 4.1 shows, all instances of anthroponyms were rendered in an assimilative fashion.

A recent piece of research on the translation of names is Fernandes's¹¹ (2004) unpublished PhD dissertation. Fernandes's suggests some procedures that can be used here to describe the renderings in the present study, which are listed in italics next to each procedure:

(i) rendition: “(...) a ‘coincidental’ procedure and is used when the name is transparent or semantically motivated and is standardized language”: *Hairy, Goose, Little Ze, Steak*.

(ii) copy: “(...) the names are reproduced in the translated text exactly as they appear in the ST without suffering any sort of orthographic adjustment”

(iii) transcription: “(...) an attempt is made to transcribe a name in the closest corresponding letters of a different target alphabet of language”: *Siago, Donan Zel, Benny, Perriera, Manuel Massando*.

¹¹ Fernandes PhD dissertation was defended at PGI in 2004 and is entitled: *Brazilian practices of translating names in children's fantasy literature: A Corpus-based study*.

(iv) substitution: “(...) the target language and the source language name exist in their respective referential worlds, but are not related to each other in terms of form”: *Rocket, Naïve, Kid*.

(v) recreation: “(...) recreation of an invented name in the source language text into the target language, thus trying to reproduce similar effects of this newly-created referent in another target cultural setting”: *Redhead, Knockout-Ned*.

(vi) deletion: “(...) a ST name or part of it is removed in the TT”: *Ze*

(vii) addition: “(...) extra information is added to the original name, making it more comprehensible or perhaps more appealing to its target audience” *Big Guy*

(viii) transposition: “(...) replacement of one word class with another without changing meaning of the original message.”

The fluency derived from the procedures used in the rendering is somehow allowed for by the very screenwriter and director of CDD. In an interview for the newspaper “O Estado de São Paulo” in June 15th, 2003, Fernando Meirelles, the screenwriter and director of CDD, says that the protagonist’s proper names had to be translated (domestication of proper names), because there was a probability that the potential American audiences would not be able to grasp the sense of the names, actually nicknames. His words are: “The names of the characters, most of them nicknames, also had to be translated. In English we made nicknames up that had more or less the same sense as in the originals (...)” (Folha de São Paulo, 15/06/2003). The director’s stand as to the translation of the anthroponyms – a clear subscription to the practice of fluent translation – is an example of sense-by-sense concerns, which end up turning the Brazilian characters in somewhat American types, whose names though more easily processed by American audiences do not carry cultural difference (maybe except for *Little Zé* or *Manuel Massando*).

4.2. Só que pra contar a história do Cabelera eu preciso contar a história do *Trio Ternura*.(ST)

However, Hairy's story is connected to *Mortes Trio* story. (TT)

In this case, *Ternura* (tenderness) is rendered as *Mortes*, which in the Portuguese language means: (plural) for “the end of animal or vegetable life” (Aurélio, 1975, p. 947 – translation mine). I tend to read this treatment given to this culture-bound term as a misrepresentation of the source culture, due to the fact that the expression *Mortes* in the target language has a different meaning from what the source text intended to express. In other words, if a spectator knows a little of the Portuguese language he/she might make an incorrect inference from the one expected by the original dialogues.

4.3. Rangel, *Pires*, chega comigo, vamo nessa!(ST)

Rantzel (*OMISSION OF PIRES*), come with me. (TT)

Pires is the name of a character of CDD, however, he is not one of the main characters of the film plot. The contextual (visual) environment of the film accounts for the omission of this specific anthroponym that does not disturb the understanding of the film sequence.

4.4. Naquele momento eu pensei: "esse *paulista* vai dançar". (ST)

"The guy from Sao Paolo was unlucky", I thought. (TT)

4.5. Porque nenhum *paulista* pode ser legal pra caramba. (ST)

Everybody from Sao Paolo is a nasty piece of work. (TT)

A pattern was used when the ST character's referred to the people who are born in the state of São Paulo. Even if in the Brazilian film the actual term used was *paulista*, the replacement for the expression *the guy from Sao Paulo* and *everybody from Sao Paulo* does not change the general sense, that is, to be born in São Paulo. On the other hand, on instance 4.5, the subtitle did not make use of similar sets of words, that is, the word game used resulted in the same meaning expressed in the original film speech. In the option for a

domestication of this type, the degree of opacity is decreased as regards the reference and it also shows traces of abusive subtitling in the use of the Brazilian term *Sao Paulo*.

4.6. *Aí paulista, tu é legal pra caramba hein mermão. Valeu carioca, ehehehe..* (ST)
For a guy from *Sao Paolo* you're cool. (TT)

In the common sense for Brazilians, a *carioca* is a typical person from Rio de Janeiro. The pattern used in the above occurrences were not found for the rendering of the culture-bound term when referring to a person born in Rio de Janeiro. The choice for omitting the term making it non-identified in the TT prevailed. What happens in this kind of procedure, namely omission/domestication, is the fact that the typical features portrayed in the original film are translated out of the subtitle.

4.7. *Vou morar num sítio, fumar maconha o dia inteiro tá ligado. Escutar Raul Seixas.* (ST)
I'll live in a farm, I'll smoke pot, and listen to *rock* (TT).

Raul Seixas was a rock singer who died in August 21st 1989, but is alive to the Brazilian people from different age groups who still listen to his songs. Given that some cultural houses, parks and streets received his name, it can be said that he was of great influence for the Brazilian culture (<http://www.raulseixas.com.br/>). In omitting such culturally loaded term, the procedure prevents TT audience members from capturing the significant layer of interpretation that translates out the foreign present in the cultural other. In the same vein, it also does not signal any cultural diversity in the subtitling set.

3.2.3. Forms of entertainment: The forms of entertainment in these sets of subtitles relate to time available for ease and relaxation in different degree of familiarity to the TT members, as it may be observed in the table below both in CDD and in BNH (Table 14).

Table 5: Forms of entertainment in CDD

	ORIGINAL PORTUGUESE	FILM SPEECH IN	ENGLISH SUBTITLES
5.1.	(...) tem jogo do flamengo mais tarde tá ligado!		(omission of the film speech in subtitle format – omission of flamengo)
5.2.	Gosta deles? So apaixonado por mpb, tu gosta?		Awesome Singer. I like music. Do you?

5.1.(..).tem jogo do flamengo mais tarde tá ligado! (ST)
(OMISSION OF FLAMENGO) (TT)

Soccer is Brazilians’ passion and it is internationally known due to the status that the Brazilian soccer team occupies. Whenever possible, like in the present case, the TT audience must be aware of the fact that he/she is dealing with a cultural other. Instead of simply omitting such culture-bound term the TT viewer could have been provided with a more general reference such as *game* or *soccer*.

5.2. Gosta deles? So apaixonado por mpb, tu gosta? (ST)
Awesome singer. I like music. Do you? (TT)

The film protagonists are referring to a kind of music, - *Mpb*: Música Popular Brasileira (<http://www.ragnarock.v10.com.br/mpb.html-3k>). In the case of a replacement for a superordinate, the simply omission of the term *Mpb* translates the traces of the Brazilian culture out of the subtitles. It is interesting to point out that if the reference had been kept the English-speaking audience would not face any obstacle to process the information of the film sequence since the characters are talking about music.

3.2.4. Local Institutions: The occurrences for local institution references are displayed in Table 6 below. The visualization makes it explicit how a same category may receive differing treatments in the rendering of the culture-bound terms.

Table 6: Local institution instances in CDD

	ORIGINAL FILM SPEECH IN PORTUGUESE	ENGLISH SUBTITLES
6.1.	Eu arrumei um emprego de fiscal numa loja do Macro, uma hora da Cidade de Deus.	I found a job in a supermarket.

6.1. Eu arrumei um emprego de fiscal numa loja do *Macro*, uma hora da Cidade de Deus. (ST)

I found a job in a *supermarket*. (TT)

Considering that the above subtitle presents the TT spectator with a more general term – a superordinate - it can be said that a domestication procedure was adopted: in the film speech only the institution’s name is mentioned, which is explicated to the American audience. *Macro* is the name of a chain of supermarkets in Brazil. Replacing the reference with a more general expression/brand results in loss of the foreign element, though gains in the processing of the term cannot be denied: the rendering is fluent and transparent.

3.2.5. Dialect: As Crystal (1997, p. 24) points out, “dialects reflect the regional and social background of their speakers” and dialect awareness is a way of acknowledging heterogeneity of a society. As personal linguistic identity emerges in relation to questions of geographical and social background, the issue merits attention. In this sense, Lane-Mercier (1997, p.46) states “what is at stake is not so much linguistic difference, as the social and cultural representations of the other that linguistic difference invariably presupposes.” The representation of the spokenness of the language and of dialectical variation helping in the portraying of the characters are displayed in Table 7.

Table 7: Dialect in CDD

	ORIGINAL FILM SPEECH IN PORTUGUESE	ENGLISH SUBTITLES
7.1.	Bora Cabelera! - Segurar esses caboclo, bora!	Come Hairy!
7.2.	Caralho! Dinheiro a pampa, ahahaha!	Lots of money here!
7.3.	Charuto preto vindo da macumba quer falar merda... hahaha	Look who's talking!
7.4.	Desde quando roubar preto ladrão é crime?	Since when is it a crime to steal from niggers and robbers?
7.5.	Já falei que o negócio é cocaína. Isso que é tóxico de verdade.	If we talk about dope we talk about coke!
7.6.	Porquê Suncê fica ns encruza da Cidade de Deus onde Deus num ta?	Why do you live in the City of God that God has forgotten?

7.1. Bora Cabelera! -Segurar esses *caboclo*, bora!(ST)
Come Hairy! (OMISSION OF CABOCLO)(TT)

A caboclo is a typical figure of the Brazilian culture. The dictionary (Serpa, 1987, p.884) definition is: a person having one white and one Indian parent (Brazil); a mulatto. In this context, *caboclo* is used to refer to the truck driver and his partner, present in this specific scene, in a pejorative way. The cultural representation of such term was omitted from the English subtitle, leaving no reference to the Brazilian atmosphere inherent in the speech of the given subtitling set.

7.2. Caralho! Dinheiro a *pampa* ahaaha!(ST)
Lots of money here! (TT)

Two omissions are at stake here: (i) *caralho*; (ii) *a pampa* is assimilatively erased. Occurrence (i) is a case of omission of swear word – a common practice in the subtitling in either direction-. As for instance (ii) – a dialectical variation – the following comments are made: the definition of *pampa*, taken from the dictionary (Aurélio, 1975, p. 1023) means: grassy South American plain. In this context, the expression is used to refer to abundance. Despite having been domesticated, the expression *a pampa* had its connotative meaning represented in *lots of*. The dialectal trace, which helps in the character building, is not translated.

7.3. Charuto preto vindo da macumba quer falar merda, hahaha...(ST)

Look who's talking! (OMISSION OF CHARUTO PRETO VINDO DA MACUMBA)(TT)

Personal traits embedded in the character's speech are crucial in helping the audience to be aware of the kind of character being portrayed in the film. Since subtitles cannot resort to notations and the original speech is moved into the written mode, technical constraints have a bearing on the translating task, filtering some information becomes a procedure adopted that does not to lose the similarity in content between both texts. Omission was opted for in the rendering of this segment.

7.4. Desde quando roubar *preto ladrão* é crime?(ST)

Since when is it a crime to steal from *niggers and robbers*? (TT)

Preto ladrão conveys a form as prejudice associating a *nigger* to a *robber*. Thus, the rendering of *preto ladrão* as *niggers and robbers* poses an interesting situation: instead of representing one person only as the original film speech did, the translator has created another human being in the subtitling set. That is to say that in the ST the audience was aware of a black person who is a robber and in the TT, the audience members met two people, one who is a robber and the other one who is black. Differences of this kind may happen when trying to domesticate terms that belong to the ST prejudiced contextual environment portrayed in the film that is alien to the TT audience members.

7.5. Já falei que o negócio é cocaína. Isso que é *tóchico* de verdade.(ST)

If we talk about *dope* we talk about coke! (TT)

The option of replacing the peculiar use of the term *tóchico* by the general superordinate *dope* so as to facilitate processing of the ST reference turns the appropriate representation of the protagonists' distinctive dialect problematical. When translation is involved meaning is always negotiated both for linguistic and extra-linguistic factors.

7.6. Porque *Suncê* fica nas *encruza* da Cidade de Deus onde Deus num tá? (ST)
Why do *you* live in the City of God that God has forgotten? (TT)

As pointed out by Fawcett (1997, p. 77) as regards variation in social class markers, “translators should (...) be able to recognize these markers and be able to reproduce them in the target language.” He goes on to say that the task of recognition and reproduction of dialects is not an easy task, but the difficulty cannot justify the easy way out of the problem – omission of dialectal variation. The Black English Vernacular (BEV), for example, could be used as an attempt to mark the dialect, though it would clearly be far removed from the Brazilian cultural dimension of the use (for example of grammatical feature of BEV, see Crystal, 1997, p. 35). Some references to culture-bound terms were not possible to be reproduced due to the fact that the ST belongs to an alien contextual environment to the TT audience, resulting in under-representation of the term. This is the case of the replacement of the term *Suncê* (<http://www.novavoz.org.br/umbanda-10.htm>), which is a very typical dialect of a specific group in northeastern Brazil, namely the “Pais Velho”, for the more general term *you*. As for the dialectal variation *encruza*, which is also used in a very specific sect in Brazil, namely, the “Umbanda” (<http://cesjb.umbanda.etc.br/pontos/abertura.html>), was translated out of the subtitles. The choice of domesticating the terms; however, while the choice makes it readily accessible to the target spectator, it also decharacterizes the character’s peculiarities, as regards his social and geographical background.

3.2.6. Measuring System: Below is the original speech and the subtitle counterpart for a measuring system occurrence.

Table 8: Measuring System in CDD

ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH SUBTITLES
8.1. Calça quanto? -39/40. Shoe number? Turn around.

8.1. *Calça quanto? -39/40.*(ST)
Shoe number? Turn around. (TT)

As the visual elements of the scene portrayed show, the characters are measuring shoe size. Keeping the same shoe number size for the American audience could have caused some confusion for TT audience's understanding, due to the fact that measuring system in this specific target context is not similar to the source audience's contextual environment. Domestication of this kind facilitates English-speakers comprehension of the film plot. But it assimilatively erases the reference to the other.

3.2.7. Means of transportation: Cars exist in every culture, the following occurrence reveals how alien one mean of transportation can be to the target culture.

Table 9: Means of transportation in CDD

ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH SUBTITLES
9.1. Ó o corcel dele. Look at the race.

9.1. *Ó o corcel dele.*(ST)
Look at the race. (TT)

Taking into consideration that the film takes place during the seventies, a *Corcel* was a typical Brazilian popular car. However, it was not possible to reproduce in the TT the allusion that the car was produced for the high social class and a modern and familiar car that had great performance (<http://www2.uol.com.br/bestcars/classicos/corcel-1.htm>). Domestication was used and the term was replaced with the superordinate *race*.

3.2.8. Brazilian Legal System: Laws are sanctioned in accordance to the specific needs of a culture. Table 11 shows one specific dimension of the Labor Justice in Brazil, passed during President Getúlio Vargas' s administration in May 1st, 1943.

Table 10: Brazilian Legal System in CDD

	ORIGINAL FILM SPEECH IN PORTUGUESE	ENGLISH SUBTITLES
10.1.	Fui pra rua sem FGTS e sem indenização.	I did not get a dime.

10.1. Fui pra rua sem *FGTS e sem indenização*. (ST)
I did not get a *dime* (TT).

The abbreviation of the term FGTS in the Brazilian legislation stands for *Fundo de Garantia do Tempo de Serviço* which is a fund formed by monthly deposits effected by the companies in the name of their employees (...) (<http://www.mte.gov.br/Trabalhador/FGTS/Oquee/Conteudo/1128.asp>). Therefore, the domestication of *FGTS* into *dime* and the omission of *indenização* creates a familiar atmosphere for the English-speaking audience, recalling the narcissistic view to which Venutti (1995) refers, stating that American audiences identify “their own culture in a cultural other” (ibid. p. 15)

After the discussion of the rendering of culture-bound terms in CDD, a similar analysis regarding BNH is carried out in 3.3.

3.3. Boyz ‘ N the Hood:

3.3.1. Toponyms: As regards this category, Table 11 displays the occurrences in BNH and their subtitled counterparts. Each occurrence (numbered accordingly) is discussed separately.

Table 11: Toponyms in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
11.1.	I'm from Crenshaw Mafia!	Sou da máfia de Crenshaw!
11.2.	The Streets Race on Florence?	As corridas de rua em Florence?
11.3.	(...) got us walking in muthafucking Comptom and all.	Só queria nos levar para a porra do Compton!
11.4.	It didn't even become a problem until it started showing up in places like Iowa and Wall Street (...)	Virou problema após aparecer em Iowa e em Wall Street.
11.5.	You don't see gun stores in no muthafucking Beverly-a-fuck-Hills.	Se for a Beverly Hills, não verá nada disso.
11.6.	I want to get out of L.A. what's wrong?	Vou cair for a de L.A.
11.7.	(...) naw you probably a Rollin' Sixties, huh?!	Não deve ser dos Rolling Sixties.

11.1. I'm from *Crenshaw Mafia!*(ST)

Sou da *máfia de Crenshaw!* (TT)

The toponymic reference *Crenshaw* is the location where the film is set. This culture-bound term is given a foreignised treatment, which has a bearing on the target audience, stimulated to words acknowledging the cultural other. In addition, as *Crenshaw* is used in its original form throughout the film, omitting or substituting it would prevent Brazilian spectators from following the film plot adequately.

11.2. The *Street Races on Florence?* (ST)

Às *corridas de rua em Florence?* (TT)

The term *Florence* is the location where streetcar races take place. Occurrences carrying an alien toponymic reference need negotiation in meaning, i.e. their abusive nature invites the spectator to stop and to think about the foreign element. The target audience is provided with a text that may raise the potential audience willingness to look for the complete understanding of the toponymic reference. If it had been omitted, the target audience would not be able to confront cultural diversity.

11.3. (...) got us walking in muthafucking *Compton* and all. (ST)

(...) só queria nos levar para a porra do *Compton*? (TT)

Compton is a suburb presented to the audience as the plot develops. The absence of the toponymic term in the Portuguese subtitles would lead to a elimination of the reference. The option for directly using the term, i.e. foreignising *Compton* in the film subtitles, does not halt an effective processing of the mentioned term by the Brazilian viewer, though: visual aspects have an inarguable force for the comprehension of this specific term in the written mode.

11.4. It didn't even become a problem until it started showing up in places like *Iowa* and *Wall Street...* (ST)

Virou problema após aparecer em *Iowa* e em *Wall Street...* (TT)

Two places are mentioned in the film original speeches: (i) the State of Iowa (<http://www.state.ia.us/>); (ii) the name of a street in New York City (http://maps.yahoo.com/maps_result=New+York). Again, omitting the term would have prevented target audiences from exposure to the alien term.

11.5. You don't see gun stores in no muthafucking *Beverly-a-fuck-Hills*. (ST)

Se for a *Beverly Hills*, não verá nada disso. (TT)

In the case of the toponym *Beverly Hills*, the status it occupies in both cultures, an internationally well known culture-bound term, has led to its rendering as a foreignised term which would not create any strangeness to the target culture. The only modification that subtracts the emphatic form of expressing such term (the swear word) was removed. The alien traces of the foreign provide the target audience with the sense of being faced with a translated text.

11.6. I want to get out of *L.A.* What’s wrong? (ST)
Vou cair fora de *L.A.* (TT).

The abbreviation of the full term *Los Angeles* for the English-speaking audience is an instance that belongs to their daily life. The Brazilian audience is invited to make an effort in the processing of the term favoring the foreign atmosphere inherent in the film plot to the detriment of fluency, thus one might speculate on the familiarity of Brazilian middle-class audience with such term.

11.7. naw you probably a *Rollin’ Sixties* huh?! (ST)
Não deve ser dos *Rolling Sixties*... (TT).

Rolling Sixties is the name given to a group of people from the suburb named *Rolling Sixties*. As the visual display of the group is not shown on the scene, the foreignised toponymic reference demands more from the non-American audiences; it is, however, a stimulus to the target audience, thus, invited to pay attention to the film plot in order to be able to realize that the element is not context free.

3.3.2. Anthroponyms: According to Crystal (1997) “ (...) the very act of saying the words [or names] sanctions the linguistic status of the named object [or person], in the eyes of society” (ibid, p. 112). In this sense, the named object/person is identified by and equated with the linguistic signs used to refer to it. As discussed in subsection 3.2 occurrence 4.1 names, however, are translated in varying degrees of adherence to the source language, on a cline of representativeness, ranging from “Copy” to “Substitution”. Table 12 shows names referred to in the ST of BNH and their translated counterparts.

Table 12: Anthroponym in BNH

ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
12.1. Who he think you is? Kunta Kinte?	Ele acha que você é o Kunta Kinte?

12.2.	I heard you was like Mister G. Q. smooth now. You working over at the Fox Hills Mall?	Ouvi que virou mauricinho agora! Trabalhando no shopping?
12.3.	Your Pop is like muthafucking Malcolm Farrakhan!	Seu pai parece o Malcolm Farrakhan, porra!

12.1. Who he think you is? *Kunta Kinte*? (ST)

Ele acha que você é o *Kunta Kinte*? (TT)

A question emerges here as regards worldwide known people, particular when they are part of historical or political events: How important are they to the target audience? *Kunta Kinte* was an African who landed with other slaves in “Napolis” (Annapolis) in the USA, in a cargo ship on September 29, 1767 and fought for African American’s rights (<http://www.kintehaley.org/>). Needless to say, *Kunta Kinte* is a clear reference to the black leader, a fact apparently familiar to the source audience. The foreignising procedure used here brings facts of the American history to the Brazilian audience. Exposure to the foreign takes place in this segment.

12.2. I heard you was like *Mister G.Q.* smooth now. You working over at the Fox Hills Mall? (ST)

Ouvi que virou *mauricinho* agora!
Trabalhando no shopping? (TT)

In the film context, the term *Mister G.Q.* is an allusion to a person who dresses very well, uses his hair in perfect alignment and has a good appearance. The transference in the subtitling – the use of *mauricinho* - smoothes the processing effort of the culture-bound term by the target spectator. *Mauricinho* is a clear reference (<http://www.filhodoleiteiro.blogspot.com.br/>) to a white middle-class young boy, an allusion easily grasped by Brazilian audiences, thus, not challenged to confront cultural diversity.

12.3. Your Pop is like muthafucking *Malcolm Farrakhan!* (ST)
 Seu pai parece o *Malcolm Farrakhan*, porra! (TT)

The names of two African American leaders, namely *Malcolm X* and *Louis Farrakhan*, were kept for the Brazilian audience. The direct translation of the reference foreignises the subtitle introducing some degree of implicitness potentially triggered in the processing. Meaning negotiation here involves TT audiences' effort in processing such a loaded term, permeated with the cultural other. The non-English speaking viewers are, thus, stimulated, using Amaral's (2001) words, to "educate themselves" when faced with foreign elements.

3.3.3. Forms of entertainment: In distinct cultures, the way people entertain themselves is likely to be different. As a consequence, culture-bound terms that describe leisure activities and the people engaged in them are different. In the sets of subtitles below the cultural words denoting the forms of entertainment present in the dialogues of BNH are visualized in Table 13, together with the renderings in the Brazilian Portuguese subtitles.

Table 13: Forms of entertainment in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
13.1.	I'm just asking, because you know, there's a strong possibility that you won't go into the NFL right after college.	Só estou perguntando, porque há muitas chances... de que você não se torne jogador profissional.
13.2.	(...) body was 'bomin' like right outta Jet centerfold o something.	Parecia ter saído de um pôster de revista.

13.1. I'm just asking, because you know there's a strong possibility that you won't go into the *NFL* right after college. (ST)
 Só estou perguntando, porque há muitas chances...
 de que não se torne *jogador profissional* (TT).

As pointed out by Newmark (1998, p.99) "the political and social life of a country is in its institutional names." The institution at stake here is the national game, American

Football, represented by the acronym NFL, which stands for National Football League (www.firstbasesports.com/football_glossary.html), an icon of the American culture. The choice for domesticating the term may be accounted for by technical constraints: neither time nor space is available to open up the abbreviation in an attempt to clarify for the target spectators the foreign meaning of the culture-bound term as suggested by Nornes (1999, p. 18) “Footnotes! Some tapes include small-type definitions and cultural explanations which are illegible on the fly.”

13.2. (...) body was ‘bomin’ like right outta *Jet centerfold* o somethin. (ST)
 Parecia ter saído de um *pôster de revista* (TT).

As inferred from the film plot, the term *Jet centerfold* seems to refer to a magazine, featuring good-looking girls. The term has been given a transparent translation with its replacement by a more general expression – *poster de revista*; however, culture specificity was left out.

3.3.4. Local Institution: The occurrences of “establishments where an organization for the promotion of some cause is situated” (The Newbury House Dictionary of American English) and the treatment given to these establishments can be visualized in the table below.

Table 14: Local Institution in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
14.1.	I heard you was like Mister G. Q. smooth now. You working over at the Fox Hills Mall?	Ouvi que virou mauricinho agora! Trabalhando no shopping?
14.2.	He go to Washington?	Ele vai ao Washington?
14.3.	Guess what, man? Recruiter from SC’s coming over tonight.	O examinador da S.C. vem hoje.
14.4.	I’m from USC.	Da USC.
14.5.	That was against Banning, my junior year.	Nós contra Banning. Meu primeiro ano.

14.1. I heard you was like Mister G.Q. smooth now. You working over at the *Fox Hills Mall*? (ST)

Ouvi que virou mauricinho agora!

Trabalhando no *shopping*? (TT)

The distinctiveness of the name of the local institution brings to the fore the fact that the individuals actually talk and have different names for things: the characters of this specific film are familiarized with their home bound terms and this is not acknowledged in the subtitles, where the distinctiveness of the mall's name is eliminated.

14.2. He go to *Washington*? (ST)

Ele vai ao *Washington* (TT)?

This culture-bound term was given a foreignising/abusive treatment: The very name of the institution appears in the subtitles. This procedure complies with Crystal's (1997, p. 114) observation that "the names people give to their surrounding provide a unique source of information about a society's history, beliefs and values", as discussed in CDD.

14.3. Guess what, man? Recruiter from *SC*'s coming over tonight. (ST)

O examinador da *S.C.* vem hoje. (TT)

What happens here is the opposite of what happened in 14.1, where a domesticating procedure was used. In this specific case, the foreignising procedure might cause additional problem to Brazilian Portuguese speaking audiences as (i) there is no visual support to guarantee the identity of the institution *SC* and, (ii) the letters *SC* might be seen as standing for the Southern Brazilian State Santa Catarina. A question remains then: How is it possible to acknowledge the specificity of cultural difference while allowing for the interaction between foreign and local cultures? This issue is addressed in Chapter 4.

14.4. I'm from *USC*. (ST)
Da *USC*. (TT)

The local institution reference, *USC*, which is potentially unknown to most of the Brazilian video audience, is kept without any kind of framing information - along the lines suggested by Nornes (1999) and discussed in occurrence 13.1 - to the target audience. It would have been technically feasible - be it regarding time or space or synchronicity - to at least open up the name of the university, making it explicit for the Brazilian spectator that it is the University of South Carolina. If this were the case, the reference would still maintain its foreign nature but it would become more accessible to non-English speakers.

14.5. That was against *Banning*, my junior year. (ST)
Nós contra *Banning*. Meu primeiro ano. (TT)

As for the occurrence of *Banning* an option for keeping the school's team name, making it clear for the target audience members the cultural distance between the worlds of ST and TT. The foreignized procedure makes it evident that the text being approached is a foreign one; however, the Portuguese-speaking spectator is also provided with visual semantic elements that assist the viewer to a better understanding of the reference at stake.

3.3.5. Measuring System: In order to indicate how much there is of a quantifiable unit, numbers are assigned to it in accordance with the needs of a culture. The table below displays the occurrence present in BNH.

Table 15: Measuring System in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
15.1.	Yes I remember that. That was a good game. You picked up two hundred and seventy-six yards that game, huh.	Ganhou 276 jardas naquele jogo, não é?

15.1. Yes I remember that. That was a good game. You picked up a *two hundred and seventy-six yards* that game, huh. (ST)
 Ganhou *276 jardas* naquele jogo, não é? (TT)

Measuring systems between source and target contextual environment differ in relation to speed, dressing, length, temperature, weighing, to name but a few dimensions. The foreignised subtitle – though literally translated – calls for TT audiences capturing the strong, intriguing sense of the cultural other. In spite of the fact that the term *jardas* exists in the Portuguese Brazilian language, it is not a form of measurement used in Brazilian settings. Thus, the foreign, i.e. the measuring system was kept. However, since subtitles are not purely domesticated nor foreignized - occasionally some subtitling sets can have traces of both procedures - the procedure adopted in this instance can be seen as a form of interaction between the foreign and the local, that is, abusiveness at a varying degree.

3.3.6. Means of transportation: Every culture has its own facilities for the movement of passengers or goods, however, there may be differences in the representation of the means of transportations. Table 16 presents this occurrence for BNH.

Table 16: Means of transportation in BNH

ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
16.1. There was a group of females rolled up in a Rabbit.	Apareceu um grupo de garotas.

16.1. There was a group of females rolled up in a *Rabbit*. (ST)
 Apareceu um grupo de garotas. (TT)

Newmark (1988, p. 98) points out the symbology of the car in many countries as the “sacred private property”; in the USA, it even acquires the status of “female pet”. In the film context, the term *Rabbit* – a clear reference to the car in which the girls arrive – is translated out of the subtitles. An abusive subtitle – taken to be one of the poles of the

translation cline - would be to keep the foreign lexical item. A more domesticated solution would be, for example, to replace the term with the Brazilian term *Fuca*, which would potentially fit the overall atmosphere of the film plot while keeping the reference to the means of transportation.

3.3.7. Food and Drink: The next four tables are categories for which no instances were found in CDD. According to Newmark (1988, p. 97) “food [drink] is for many the most sensitive and important expression of national culture (...).” An instance of such expressions is the term *cherrio*, shown in Table 17, which also shows more internationalized expressions of food and drink.

Table 17: Food and Drink in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
17.1.	(...) you so skinny you can hola hoop thru a cherrio!	É tão magro que passa no meio de uma rosquinha!
17.2.	Can I get you something to drink? Coffee? Water? Soda?	Quer beber algo? Café, água, soda?

17.1. (...) you so skinny you can hola hoop thru *a cherrio!* (ST)
É tão magro que passa no meio de uma *rosquinha!* (TT)

A *cherrio* is a ring shaped cereal. The option of employing a superordinate element that could promote a degree of familiarity to the TT audience, results in what Venuti (1995) calls “fluency”. Thus, the foreign term is translated out of the subtitle but the propositional sense is maintained.

17.2. Can I get you something to drink? Coffee? Water? *Soda?* (ST)
Quer beber algo? Café, água, *soda?* (TT)

Among the three types of drink in this sequence, *soda* can be seen as a knot of signification, in Lewis’s words (1985). In this case, the presence of the foreign in a literal

translation format is taken as a barrier forcing target audiences towards the unknown. In fact, *soda* (for the Brazilian audience) has a very different meaning from the one potentially realized by the source viewers. The source reference *soda* is used in the same sense as pop or soft drink, whereas, when adopted in the subtitling set, the term *soda* refers solely to one type of soft drink. But the major problem here is related to the fact that in the target culture there is a chemical that employs the same term *soda*; thus, if the TT spectator has never heard of the pop the term might trigger this interpretation and not the one suggested in the film.

3.3.8. Scholastic reference: The occurrences in table 18 are related to the schooling system.

Table 18: Scholastic reference in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
18.1.	All you have to do is take the SAT test.	Só tem de fazer o teste de aptidão.
18.2.	That was against Banning, my junior year.	Nós contra Banning. Meu primeiro ano.
18.3.	So basically you have a 2.3 overall G.P.A. according to the classes we require.	Então você tem uma média de 2.3 nas matérias que pedimos.

18.1. All you have to do is take the *SAT test*. (ST)
Só tem de fazer *teste de aptidão*. (TT)

SAT: Scholastic Aptitude Test: “A standardized test offered by the Educational Testing Service to assess a student's preparation for college” (<http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&lr=&oi=defmore&q=define:sat>). In this case, the characters are talking about a test taken by the students to enter college. The procedure adopted in the subtitles domesticates the reference, translating it by means of a superordinate - an aptitude test - without mentioning the foreign expression, resulting in a transparent translation where allusions to the source culture are eliminated.

18.2. That was against Banning, my *junior* year. (ST)
 Nós contra Banning. Meu *primeiro* ano. (TT)

The option of replacing the foreign reference *Junior* year with the Brazilian Portuguese term *primeiro* ano is a case of a corrupt subtitle that conveys target's audience cultural reality. However, the transparency inherent in the present instance eliminates the foreign traces of the other, making the concept familiar to TT viewers.

18.3. So basically you have a 2.3 *overall G.P.A.* according to the classes we require. (ST)
 Então você tem uma *média de 2.3* nas matérias que pedimos. (TT)

GPA is the abbreviation for Grade Point Average which is “A numerical measure of academic achievement based upon a computation figured from the number of credits and grade points earned per course” (<http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&q=define%3Agpa&meta=>). Nevertheless, the partial domestication (I mean partial due to the withholding of the grading score 2.3) of the term makes the non-English speaking audience aware of the fact that the American characters have different grading systems, talk about different things, and make reference to their own cultural reference in distinct ways. Again, under-representation of the other, but abusiveness at a varying degree.

3.3.9. Fictional characters: The following occurrences relate to characters from comic series, sitcoms or films. Table 19 shows the treatment given to such socio-culturally loaded terms.

Table 19: Fictional characters in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
19.1.	If there is I betcha the Hulk could whip his ass.	Mas, aposto que o Hulk bate nele.
19.2.	Look like Freddy Kruger got'em.	Parece que Freddy pegou ele.
19.3.	What are y'all two Amos'n Andy? Are you Step and his Fetchies?	Quem são vocês, o gordo e o Magro? Ou são os dois papagaios?

19.4. Sun, moon, stars, quasars, nigga sound like Elroy Jetson.	Sol, lua, estrelas, quasares... parece o Elroy Jetson falando!
--	---

19.1. If there is I betcha the *Hulk* could whip his ass. (ST)

Mas, aposto que o *Hulk* bate nele. (TT)

The Incredible Hulk is a rampageous, impossibly strong American being (http://www.thehulk.com/index_flash.html) in a comic, who turns from a scientist into a two-meter tall monster. The character became known worldwide and so it has been kept in the Brazilian subtitles for the original speeches. It is a foreign element that acquires globalized status, through which it becomes familiar to the target culture.

19.2. Look like *Freddy Kruger* got ‘em. (ST)

Parece que *Freddy* pegou ele. (TT)

Freddy Kruger is a monster that wouldn’t be complete without his knife-spiked glove (http://www.armchairempire.com/action-figures/freddy_kruger.htm). Since the film was released in the early 1990s, and *Freddy Kruger* was in its apogee by that time in Brazil, foreignising the term *Freddy* here does not seem to pose any obstacle for the processing of the film sequence. However, the term *Kruger* was translated out of the subtitles.

19.3. What are y’all two *Amos’n Andy*? Are you *Step and his Fetchies*? (ST)

Quem são vocês, o *Gordo e o Magro*? Ou são dois papagaios? (TT)

Amos’n Andy and *Step and his Fetchies* are well employed in the ST for they are characters who belong to the African American culture (<http://www.geocities.com/Hollywood/2587/>). The reference helps build the irony created by the speaker, who makes allusion to black fictional characters. If the terms had been foreignized, this would have exposed TT audiences to an experience of the other, but the procedure would have prevented Brazilian speakers’ interpretation of the ironic tone portrayed by the character.

19.4. Sun, moon, stars, quasars, nigga sound like *Elroy Jetson*. (ST)
 Sol, lua, estrelas, quasares... parece o *Elroy Jetson* falando! (TT)

Elroy Jetson is a cartoon character who is only seven years old and by this age is already a genius in sciences (<http://comicscartoons.fanfictionforums.com/elroy-jetson.html>). If one takes into consideration only the foreignising treatment given to *Elroy Jetson* nowadays, without contextualizing it, an improper judgment of the use of the term in the subtitles may be made. It is interesting to notice the date when the film was first released (1991). The reference was familiar to the target cultural context at that time.

3.3.10. Religious celebration: In the dialogues of the film, only one reference to beliefs and religious practices may be observed. Table 20 shows the instance found in BNH.

Table 20: Religious celebration in BNH

	ORIGINAL FILM SPEECH IN ENGLISH	PORTUGUESE SUBTITLES
20.1.	And so that's why we celebrate Thanksgiving (...)	E por isso que temos o Dia de Ação de Graças.

20.1. And so that's why we celebrate *Thanksgiving*...(ST)
 E por isso que temos o *Dia de Ação de Graças*. (TT)

Thanksgiving Day in America is a “holiday that encourages us to step back and give thanks for all the blessings we have” (<http://wilstar.com/holidays/thanksgv.htm>). This culture-bound term highlights a tradition brought by the English settlers. In the subtitle, it is given a peculiar treatment: *Thanksgiving* is translated literally as *Dia de Ação de Graças*. “The Brazilian National Congress passed Law 781, which dedicated the last Thursday of November as the *Dia Nacional de Ação de Graças*¹²” (translation mine) (http://www.saf.org.br/sugestao_programas/dia_acaogracas.php3). However, it is

¹² “(...) o Congresso Nacional aprovou a Lei 781, que consagrava a última quinta-feira do mês de novembro como o Dia Nacional de Ação de Graças” http://www.saf.org.br/sugestao_programas/dia_acaogracas.php3.

interesting to observe that, despite the Brazilian law, Brazilians do not have an “in culture” reason for celebrating this specific date.

Based on the discussion in 3.2 and 3.3, I shall now proceed to compare and contrast the treatment given to the culture-bound terms in both films in relation to the acceptance or resistance to diversity and to the representation of the cultural other.

3.4. Discussion of findings: *Cidade de Deus* and *Boyz ‘N the Hood*

The subtitles of CDD and BNH put Brazilian and American audiences in a closer relationship with each others’ culture helping them understand foreign plots and, hopefully, foreign values and beliefs. Considering that the culture-bound terms identified in both films are not context free and that the practice of subtitling does not follow one unique way, I am now, after the description of the occurrences, in a position to discuss the treatment given to them in terms of the differences between the subtitles of the American film and those in the Brazilian film. As mentioned in Chapter 1, subtitles are here studied as cultural data representing the source countries they stand for. The initial hypothesis – culture-bound terms receive a different treatment in either direction – is here put to test.

It is important to highlight the fact that film dialogues are not the only elements responsible for the way these cultural references affect both cultures involved in this study. Other semiotic elements - mainly, those related to the visual dimension – play an important role in each culture representation. In the following discussion, visual elements will receive full consideration when explicit reference is made to them in the segments at stake.

This subsection is organized as follows: 3.4.1, gives an overview of the categories in CDD and in BNH; 3.4.2 puts abuse to discussion as regards the subtitles of both films; 3.4.3 discusses the omissions in the subtitles of CDD and BNH; and 3.4.4 discusses the

issue of cultural representation in both subtitled films.

3.4.1. Overview of the categories in *Cidade de Deus* and *Boyz 'N the Hood*

The culture-bound terms receiving a foreignising treatment are present in most of the instances identified in the American film translated into the Brazilian context. The very opposite happens when the subtitles of the Brazilian film are directed to the American audience: There are 18 occurrences of foreignisation in the subtitles of BNH, contrasting to only one (01) in the subtitles of CDD. The general overview of these occurrences are presented below¹³:

- 30 occurrences of culture-bound terms in the spoken dialogues of CDD
- 27 occurrences of culture-bound terms in the spoken dialogues BNH

Below is a picture of the overall situation in the subtitles of both films:

- 29 domesticated instances in the subtitles of CDD
- 11 domesticated instances in the subtitles of BNH
- 1 foreignised instance in the subtitles of CDD
- 18 foreignised instances in the subtitles of BNH

For purposes of facilitating the reading, domesticated occurrences are referred to as 'd'_instances and foreignising instances are referred to as 'f'_instances in the following listing, which shows the number of culture-bound terms in the spoken dialogues of the source films and gives – between brackets – information concerning the treatment given to them in the subtitles. The occurrences above can be categorized as follows:

¹³ This study has a qualitative nature; however, there is always a certain quantitative turbulence when some procedures are preferred and a pattern emerges. This is why these figures are here presented.

Categories in CDD

- 11 toponyms (10d – 1f)
- 7 anthroponyms (7d)
- 2 forms of entertainment (2d)
- 1 local institution (1d)
- 6 dialect (6d)
- 1 measuring system (1d)
- 1 means of transportation (1d)
- 1 Brazilian legal system (1d)

Categories in BNH

- 7 toponyms (7f)
- 3 anthroponyms (2f – 1d)
- 2 forms of entertainment (2d)
- 5 local institution (4f – 1d)
- 1 measuring system (1f)
- 1 means of transportation (1d)
- 2 food and drink (1f – 1d)
- 3 scholastic reference (3d)
- 4 fictional character (3f - 1d)
- 1 religious celebration (1d)

In view of these figures, the next subsections discuss the treatment given to the culture-bound terms of the present research.

3.4.2. Abuse in discussion

Let me begin this subsection by quoting Nornes (1999, p. 01) - “(...) nothing is simple when it comes to subtitling (...)” - and say that the practice of subtitling becomes even more complex when the target culture is faced with culture-bound terms. At such moments, “knots of signification”(Lewis, 1985) emerge and “cry for abuse” (Nornes, 1999, p. 14).

Cultural representation made possible through abusive subtitles is found in the data source in occurrences (3.5, 3.11, 4.4, 4.5, 4.6)¹⁴ – *Rio de Janeiro, Barra* and the three references to the term *Paulista* - in the English subtitles of CDD and in occurrences (15.1 and 18.3) – *Yards and 2.3 GPA* - of the Brazilian Portuguese subtitles of BNH.

The subtitling set (3.5) – *Rio de Janeiro* – has been considered to be an instance of abusiveness due to the fact that the rendering of *Rio de Janeiro* as the reduced form *Rio* may be seen as an attempt to mould target audience’s perception in relation to the international representation of the city. As regards, occurrence (3.11) – *Barra* – explicit support of the visual dimension facilitates the understanding of the term *Bara*,¹⁵ in the scene when the protagonist is lost. Occurrences (4.4, 4.5, 4.6) – references to the term *Paulista* - have received a similar kind of treatment. The option for explicating the propositional meaning of the referent *Paulista* - a *guy from Sao Paulo* or *everybody from Sao Paulo* and a *guy from Sao Paulo* –has the advantage of facilitating understanding by the target audience and at the same time keeping its foreign nature.

As regards BNH, in occurrences (15.1 and 18.3) – *Yards and 2.3 GPA* - the foreign nature of the terms was maintained, thus, representing the American culture specificity.

¹⁴ The visualization of these occurrences are displayed in the tables in subsection 3.2 and 3.3.

¹⁵ See comments concerning spelling of this culture-bound term in section 3.1.2.

It is plausible to consider occurrence (15.1) – *Yards* - as a semi-abusive subtitling procedure – so to speak -, in the sense that non-English speaking audiences are faced with the existence of an American game, that is, with football. In this case, the use of an abusive procedure potentially encourages the target audience to interact with the original film reality as manifested in its subtitles. The use of *jardas* in the subtitles made target members aware of the fact that in this particular sport measuring systems are not the same as the ones in Brazil, thus, portraying cultural specificity in an adequate familiar foreign manner. Despite the omission of the term (*GPA*) in occurrence (18.3) – 2.3 *GPA* - the reference to the grading system 2.3 was kept, in the manipulation of the subtitling set: The distinctiveness of grading systems between the two cultures analyzed in this study was brought to the fore.

In view of this discussion, an abusive subtitling practice, as I see it, should be neither so foreignized/resistant that the target audience is not capable of processing the culture-bound term, nor so domesticated/transparent that representation of the cultural other is put at risk.

3.4.3. Omission in subtitling

Target readers of film translation usually share the notion of subtitling derived from common sense: The TT audience has the expectation of meeting a “faithful” translation of source dialogues in terms of linguistic and cultural familiarity and when this is not the case, criticisms are usually leveled against what is typically called absurdities. However, the target reader does not realize that the production of film translation involves several factors, such as time and space available for subtitle exposure, laboratory specific rules and the fact that each individual involved in this process carries different perspectives, cultural

background, ideology, etc. Another fact is that instructions received directly from the film distributor or the producer or even the laboratory have to be taken into account in the subtitling process (Carvalho, 09/07/2004)¹⁶. In the specific case of this study, I was not able to have contact with the subtitlers of the films analyzed; therefore, I could not have access to information regarding the rules the subtitler had to comply with. For example, the number of characters per line and the number of characters per second, aspects potentially able to explain cases of omission. This variable is, thus, not considered in this investigation.

The following discussion is put in a parallel format: Comments are made regarding CDD and, in the sequence, similar comments are made concerning BNH. This procedure, I believe, might facilitate comparison and contrast.

In CDD, the omissions present in instances (3.2, 3.6, 4.3, 5.1) – *Ilha Grande, boca do Jerry na 13, Pires, Flamengo* - cannot be explainable by technical constrains as regards the lack of space and time because investigation shows that there is time/space left on the screen for more items to be added. I do not see these technical constraints as the only factors operating behind the choice made for the renderings of the aforementioned instances: inequalities of power between the two cultures involved might account for the procedures observed in the subtitling sets where the instances appear.

Filtering of information in order to make it readily accessible and not disturbing the sequence of the film plot for target viewers seems to be the reason behind the case of instance (3.2), where, the Brazilian culture-bound term – *Ilha Grande* - is replaced with a superordinate term – *prison*. Venuti (1992) calls attention to the ‘transparence’ obtained

¹⁶ Carvalho provided me with these comments only through electronic mail, which can be found in appendix A.

with such a domesticating procedure. In the case of instance (4.3), it can be said that if the anthroponym *Pires* had been left in the subtitle it would not contribute to or influence on the overall comprehension of the sequence of the film; on the other hand, its presence as a foreignized occurrence could have contributed for an experience of the foreign and of diversity.

Despite the fact that the omissions in subtitle (3.6) – *boca do Jerry na 13* - may be accountable for by technical constraints, a question still stands: what are the criteria for the selection of the items to be omitted? More than one term is translated out of the subtitle, but only one omission would satisfy spatial constraints in terms of character space number. This practice favored fluency. As for the occurrence (5.1) – *flamengo* - the subtitler simply leaves out the entire original dialogue not giving the audience any reference of the term, a choice that could be explainable by target viewers' expectations and degree of acceptance of diversity, which is low.

In the other direction – USA → Brazil - some different factors could be observed. There was only one omission found in the subtitles analyses of BNH: (16.1 – *Rabbit*) is an occurrence that may be said to favor fluency since there was still some character space available for abusing the term. In occurrences such as (11.8, 17.2 and 14.3) - *LA, soda and USC* - subtitling space was still available for the culture-bound terms on surface and become more familiar to the TT spectator at the same time maintaining their foreign nature. In, for instance (14.2) – *SC* - there was enough character space available to explain what the letters stood for thus avoiding possible misunderstandings; this was not the case though. As a result, target audiences are not exposed to the challenging experience of the foreign. Exposure to the other would give the TT spectator a chance to

become aware of the diversity of the source culture. As a way of conclusion, I would like to suggest that omissions that end up in corrupt subtitling should be avoided taken that film watching is a practice that puts two cultures in contact, allowing for the TT audience's interaction with the cultural other.

3.4.4. Cultural representation in subtitles

In my study, subtitles affect the representation of both cultures involved. But let us observe closely to what extent representation of the cultural other is put at risk. There are several occurrences that merit a closer look when it comes to representing. Mis- or under-representation are discussed separately in CDD and BNH. Typically, domesticating procedures tended to either mis- or under- represent the cultures involved.

In the subtitling sets of CDD in occurrences: (3.2, 3.5, 3.6, 3.7, 3.9, 4.1, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6, 5.2, 6.1, 7.1, 7.3, 7.5, 7.6, 8.1, 9.1,)¹⁷ under-representation occurred; while occurrences (3.1, 3.3, 3.8, 3.10, 4.1, 4.2, 4.6, 4.7, 7.4, 10.1) misrepresentation of the cultural other happened.

To illustrate the cases of under-representation, occurrence (7.6) is given as an example. Drawing upon Fawcet's (1997, p.77) argument that translations ought to recognize and reproduce dialects, the reproduction of the term *Suncê* into the more general term *you* does not mark dialectical variation, but reproduces the user-related variation in an assimilative fashion.

The sort of misrepresentation I am referring to can be observed, for instance, in the subtitling set (4.7) when there is a reference to the anthroponym *Raul Seixas*, replaced with

¹⁷ The reader is invited to refer to the tables in subsection 3.2 and 3.3 for a visualization of the occurrences present in this subsection.

the simple term *rock*. The procedure adopted here subtracts all alien traces of the foreign, thus “corrupting” the term, i.e., the reference to the one who plays the music disappears and the type of music is brought to the fore. Removing the appealing meaning of a culture-bound term, results in an improper interpretation of the foreign reality, as portrayed in the segment at stake.

As for BNH, occurrences (12.2, 13.1, 13.2, 14.1, 15.1, 17.1, 17.2, 18.1, 18.2, 18.3, 19.2, 20.1) are under-represented in the subtitles for non-English speaking viewers. Occurrences (16.1 and 19.3) had their representation affected in the rendering of the terms. The under-representation can be seen, for example, in occurrence (18.1), where the acronym *SAT*, which belongs to the American context, was omitted: The information was filtered as only a description - (an aptitude test) *teste de aptidão* - offered to Brazilian audiences.

ST cultural misrepresentation is seen, for instance, in occurrence (19.3). The culture-bound terms used were *Amos 'n Andy* and *Step and his Fetchies*, who for the African American people, are characters of their specific culture. These black characters are famous for the African Americans. When it was rendered in the Brazilian subtitles, the characters portrayed appeared as some other characters: *Gordo e o Magro* and *dois papagaios* enter the scene, apparently in an attempt to produce fluency to the detriment of privileging the alien traces of the culture-bound terms.

It is interesting to emphasize the fact that foreignising procedures in the subtitles of BNH film did not affect their cultural representation, but it raised the cultural distance between the world portrayed in the film and the target audience’s world. This was the case of instances (11.1, 11.2, 11.3, 11.4, 11.5, 11.6, 11.7, 12.1, 12.3, 14.2, 14.3, 14.4, 14.5, 19.1, 19.4), which belong to the toponym, anthroponym and local institution categories.

To illustrate this situation, subtitling set (12.3) makes use of the anthroponyms *Malcolm Farrakhan*. Searches on the Internet provided me with information about these two people involved in the composite name used by the protagonist of the film: Malcolm X and Louis Farrakhan. The former, in 1952 became a Minister and spokesman for the Nation of Islam (an organization from the Muslim religion) and in 1964 terminated his relationship with the Nation of Islam and died in 1965 gunned three times. The latter, Louis Farrakhan, moved to Boston in 1956 and became the Minister of Muhammad Temple No. 11 at the request of Malcolm X¹⁸ and both fought for African American rights. It can be said that since DoughBoy (the film's protagonist) is a child he may have mixed both famous figures' names by combining them. This becomes a contextual gap existent between both cultures and is left unfilled.

On the other direction, subtitles of CDD, the only occurrence of a foreignising translation occurs in the toponymic instance (3.11) when the character is lost and asks Buscapé where *Bara* is. In opposition to what happens in instance (12.3), the spectator here becomes aware of the fact that the character is looking for a place that belongs to the ST contextual environment due to the fact that he [the character] is riding a car and stops in the middle of nowhere to ask Buscapé for information. In my view, foreignising the culture-bound term here keeping Brazilian traces for the American subtitles signals to the target audience that the Brazilian characters refer to their distant suburbs in a very particular way. It does not prevent TT audience's inference of the meaning of the term, as the visual elements in the film provided support for understanding.

¹⁸ This information was retrieved from the World Wide Web on December 10th. The sites read: <http://www.cmgww.com/historic/malcolm/about/bio.htm>, <http://www.noi.org/mlfbio.htm> and http://www.findarticles.com/p/articles/mi_ml355/is_26_97/ai_62685474

As the data made evident, subtitling for the Brazilian audience consisted much more of foreignising procedures, which made the foreign extremely apparent to non-English speaking audiences. The foreignising procedures do not facilitate processing but the culture-bound terms are present for target audience's contact with the foreign. Therefore, abusive subtitling becomes a very essential matter in the representation of foreign cultures. Abusiveness requires spectators to interact with the reality portrayed in the film and manifested in the subtitles, thus stimulating perception of cultural specificity.

Domesticating or corrupting culture-bound terms may result in under or misrepresentation of cultural diversity. The very fact that subtitles exist is already evidence that the film belongs to another cultural context. Therefore, it is feasible to affirm that subtitles should be taken as a chance for target audiences to intensify their experience with the foreign. Subtitles, then, as a form of cultural representation, would benefit from abusive formulations so as to foster intercultural relationship.

3.5. Final Remarks

As stated in section 3.2, this chapter aimed at either confirming or disconfirming the hypothesis informing the research. To this end, subsection 3.2 investigated the treatment given to culture-bound terms in CDD and subsection 3.3 investigated the treatment given to culture-bound terms in BNH. In subsection 3.4, I compared and contrasted the results obtained in the analysis of the extent to which the image of the Brazilian and the American cultural environment was affected by the representation of the cultural references belonging to each film.

These final remarks draw upon the quotation used in Chapter 2:

Cultural asymmetry between two linguistic communities is necessarily reflected in the

discourses of their members, with the potential opacity and unacceptability this may involve for the target cultural system. Thus, faced with the difference implied by the *other*, with a whole series of cultural signs capable of denying and/or questioning our own way of life, translation provides the receiving society with a wide range of strategies (Aixelá, 1996 p. 54).

What is at stake, then, is either acceptance of difference and/or maintenance of the foreign or rejection of difference and/or assimilation of the foreign into familiar terms.

The analysis and discussion of the subtitles of *CDD* and *BNH* have shown that the peripheral culture is subject to changes when exporting its cultural items to the central country via subtitling: Fluency seems to be inherent in Anglo-Saxon translations (Venuti, 1995, p. 23). On the other hand, there is a tendency to acceptance of difference on the part of the peripheral country, which can be perceived in the subtitles of *BNH*. This “acceptance” would merit closer attention, as the very asymmetrical relation between the two cultures in contact would suffice to account for the presence of American cultural realities in Brazilian subtitles. The issue is, however, beyond the scope of this thesis and is suggested as a topic for further research (see Chapter 4).

Some omissions in both films - swear words – are seemingly accountable for either by laboratory demands and broadcasting station censorship. Luyken (1991, p. 59) says that “the customer (or broadcasting station) may wish (...) make the final decision on matters such as obscene language”. Or by the mode - written language must be more formal than spoken language.

In the context of the present work, where two asymmetrical cultures are in contact, maintenance of the contours of the foreign is conditioned by the status the culture occupies in the intercultural scenario. The force the central country occupies can be felt, in this

study, in the subtitles of *BNH* where the massive presence of culture-bound terms implies a growing “familiarity” of the Brazilian society with the Anglo-Saxon reality. In the other direction – Brazil/USA -, subtitles are seen as elements that should not disturb American’s appreciation of foreign films.

If one considers – as I do - film translation as a locus for intercultural relationship, it then follows that, target readers would benefit from experiencing – in the subtitles - the cultural differences which separate the two worlds portrayed in a film.

Chapter 4 – Conclusions

Moments of untranslatability – a nearly constant condition for the subtitler – are times for celebration, for not only are they privileged encounters with the foreign, but they are also opportunities for translators to ply the highest skills of their craft.

Nornes, 1999

4.1. Concluding Remarks

I have set the interdisciplinarity of this study in order to approach the matter of cultural representation through subtitling at the interface of TS and CS. Each of these fields of studies provided me with tools to analyze my data source from distinct perspectives. The most relevant concepts explored in this study were: Venuti's notions of foreignisation and domestication (1995); Hall's (1997) notion of representation as an instance of meaning making; and Nornes' (1999) notion of abusive subtitling as a knot of signification, realized in the TT.

Subsequently, I have designed my analysis into three different moments which allowed me to have a more coherent and detailed comprehension of the treatment given to the data source. At a first moment, I have displayed my data in table format, so that my reader and I would be able to view all the occurrences relevant for the present research. At a second moment, the subtitles of the two films were described in two different subsections (3.2 and 3.3), allowing for the display of the occurrences in categorized tables and for an analysis of the occurrences according to the categories they were assigned to. At a third moment, a discussion based on the concepts informing this research was developed, comparing and contrasting the findings. The problematization posed was translated into my research questions:

(RQ1) Where do culture-bound terms occur in the Brazilian subtitles of “Boyz ‘N the Hood”? Where do omissions occur?

(RQ2) Where do culture bound terms occur in the American subtitles of “Cidade de Deus”? Where do omissions occur?

(RQ3) How may the translation choices made in the subtitling of the films affect the representation of the two cultures involved? Which meanings are privileged?

As regards RQ1, the subtitles of BNH received mainly foreignising treatment: a great amount of the culture-bound terms, most of them consisting of toponyms, anthroponyms and local institutions, were maintained allowing for a contact with culture specificity of the foreign, which sometimes may be seen as a drawback for the processing of certain terms. Omissions, however, were not a constant practice in the subtitles of the American film; only in the case of swear words present in the film dialogues. It can be said that the occurrences of culture-bound terms belonging to the central country are expected to be somehow familiar to the Brazilian audience. That is, the insertion of foreign terms is not to be confronted as knots of signification but they are to be seen as cultural diversity.

In relation to RQ2, opposite findings were identified. The subtitles of CDD consisted mainly of domesticating procedures or omissions. Taking into account the fact that subtitling choices are not context independent, the culture-bound terms present in the subtitles for the American audience could not be seen as an obstacle for plot understanding. In both subtitled films, omission of swear words happened with similar frequency; however, if a target referent of similar representation was not available for substitution, the culture-bound term was omitted. This could be observed in the omission of toponyms, anthroponyms and forms of entertainment.

As regards RQ3, if one considers that representation consists in the process through which meaning is produced in language [subtitles] and that such meaning production is to represent the foreign culture, it follows that, choices made in subtitles inevitably affect audience's view of the source cultural reality. Therefore, I have attempted to highlight the fact that domestication practices usually under-represent the content of the culture-bound term. As for visibility of the cultural other through subtitles, the procedure may function as a stimulus for curiosity towards cultural diversity. Several occurrences, most of them

consisting of toponyms, anthroponyms and local institutions, were kept in the subtitles of BNH and eliminated in the subtitles of CDD raising the unequal degree of visibility allowed for representation of culture specificity in the films. The Brazilian-Portuguese film culture as manifested in CDD was under-represented: domestication procedures and omissions of specific culture-bound terms resulted in a rather superficial picture of 'Brazilianness' as portrayed in the film.

Nornes' (1999) states that "certainly an adequate explanation would have to deal with a complex overdetermination of forces: the emergence of English as a lingua franca of international business and politics; the world domination of Hollywood, its location within US borders, and its near total domination of the home market (...)" (ibid., p. 07). In this sense, the tendencies observed in the subtitles of both films point to the fact that when two unbalanced cultures are involved, as is the case of this study, power differentials play an important role in the representation of cultures. In this specific study, where references to the central country were properly represented in most of the occurrences of the subtitles of BNH, the inclusion of culture specific elements strengthen the representation of the Northern-American society. In view of this and considering the culture-bound terms composing the data source of this research as "textual knots of signification" (Lewis, 1985 p. 271), it can be stated that abusiveness in subtitling, as in any other translation act, highlights the inevitable intercultural interaction and confrontation inherent in translation.

In my view, foreignisation and domestication procedures cannot be opposed to each other in a mutually exclusive fashion: A dichotomy of this sort has little meaning. That is to say that, the act of removing or replacing an alien reference is a moment of decision demanding negotiation during the translational act.

I would like to suggest that abusiveness and foreignisation be considered as consisting of varying degrees spread on a cline and should be: (i) relativized and (ii) be located within the fine line between undesirable extremes. To illustrate my argument for relativization, I draw upon three translation scholars who discuss the issue of translation and culture. On the one hand, Nornes (1999), whose concepts permeate the thesis, advocates abusiveness and goes as far as to suggest the insertion of explanatory notes in the subtitles. On the other hand, Newmark (1988, p. 99-100), discussing translation and culture, puts emphasis on the understanding of the message by the readership and says that a literal translation or neologism must be avoided. A middle ground stand is suggested here: subtitling as a process of interaction between the foreign and the local culture so as to take cultural diversity into account while allowing processing by the target spectators. A hard and complex task. It is my belief, however, that to relativize the dualistic nature of Venuti's concept of foreignisation/domestication and Nornes concepts of abusive/corrupt translation is a healthy procedure in the sense of allowing for the emergence of intermediate solutions in which responsible and ethical manipulations manifest themselves.

4.2. Limitations of the study

In order to contribute to an area not so visited in subtitling studies – subtitles as cultural data - (Delabastita, 1985, p. 98-99) I focused my research on cultural representation through the examination of culture-bound terms emerging from the study of the two films' original dialogues and their subtitled counterparts. Some limitations can be pointed out:

(i) Lack of study of the impact of assimilative/domesticating/corrupt and foreignising/abusive subtitling on target spectators audiences: Such an impact is neither monolithic – different target spectators will respond differently to difference – nor

predictably harmful or salutary. The issue is worth investigation by means of ethnographic tools – questionnaires or interviews, for example. I assume, though, that foreignising translation will potentially rouse target spectators to critical thought and a new appreciation for cultural differences.

(ii) Absence of personal contact with subtitlers, which resulted in lack of information as regards subtitlers' working environment, the conditions under which the subtitles were produced and subtitlers experience: Had this barrier been overcome, I would have been able to establish a more accurate description of data rendering. Thus, I hope this study can be seen as a starting point for investigations around the activity of film translation as a practice of “intelligence and imagination” (Newmark, 1981, p. 182).

4.3.Suggestions for further research

According to Weber (1949), each particular point of view comes from already existent cultural background knowledge. This thesis is, then, just the very beginning of only one point of view. The interpretation for the references found in this work is a result of my point of view, based on my readings: Both cultures involved are affected by the asymmetrical relationship present in their encounter. In CDD, English speakers were prevented from being aware of the existence of the different cultural background portrayed in the film, and in BNH, Brazilian viewers were bombarded with cultural references to the American context. These findings are in tune with Aixelá's (1996, p. 54) view, - we are still immersed in the Anglo Saxon pole. Thus, this thesis is a starting point for further research touching upon the matters left unexplored in this investigation:

(i) To conduct ethnographic research to investigate target audiences response to the treatment given to culture-bound terms (e.g. via sampling of questionnaire) at least in the Brazilian context, where the task could be more easily carried out by the researcher;

(ii) To conduct ethnographic research to investigate the conditions under which subtitles were produced (e.g. via contact with subtitlers);

(iii) Following Medeiros's line of thought - subtitling as a means for cultural planning - to use the same data source of this research or any other data considered relevant, to check the extent to which the subtitler functions as a "potential culture planner";

(iv) To analyze other film subtitles using a similar theoretical framework to investigate the extent to which the tendencies verified here are present in the translation for the different media (cinema, DVD and television);

(v) To expand on the historical and political dimensions so as to verify the extent to which foreignising/domesticating practices may be accountable for by the asymmetrical relationship of the two cultures explored in the research.

From the considerations made so far, I hope this case study has contributed relevant insights to the discussion of the issue of culture representation in subtitling opening up room for studies that can enrich the field of theory and practice of film translation.

References

- Aixelá, J. F. (1996). "Culture-specific items in translation". In Álvarez, R & Vidal, C. (1996). *Translation, power, subversion*. Cleveland/Bristol/Adelaide: Multilingual Matters. Ltd.
- Asad, T. (1986). The concept of cultural translation in British social Anthropology. In Clifford, J. & George. E. Marcus (Eds.) *Writing Culture – the poetics and politics of ethnography*, p. 141-164. Los Angeles: University of California Press.
- Ashcroft, B. et. Al (1999). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Ed. New York: Routledge, p.169 – 171.
- Asher, N. (2003, December 8th). "Uma torrada ao tradutor desconhecido". *Folha de São Paulo*, p. E6.
- Crystal, D. (1995) *The Cambridge Encyclopedia of Language*. 2nd. Ed. Melbourne: Cambridge University Press.
- Delabastita, D. (1990a) "Translation and the Mass Media". In: Bassnett, S. & Lefevere, A. (Ed.) *Translation, History and Culture*. London/New York: CASSELL, p. 97-109.
- De Linde, Z. & Kay, N. (1999) *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Dries, J. (1995). *Dubbing and subtitling – guidelines for production and distribution*. Düsseldorf: The European Institute for the Media.
- Durham, M. G. & Kellner, D. M. (2001) *Media and Cultural Studies: Key Works*. Massachusetts/London: Blackwell Publishers Ltd.
- Espindola, E. & Vasconcellos, M. L. "Cultural Representation and Subtitling Practices: Cidade de Deus and Boyz 'N the Hood" In: *ANAIS: CD-ROM: III – CIATI – Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação: Novos tempos, Velha arte*. São Paulo.

- Fawcett, P. (1996) "Translating Film". In: Harris, G.T. (Ed.) *On translating French literature and film*. (65-88) Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. 65-88.
- Fernandes, L. P. (2004) *Brazilian practices of translating names in children's fantasy literature: A Corpus-based study*. Unpublished PhD work, Universidade Federal de Santa Catarina, p.72-78.
- Green, M. (1996). "Cultural Studies". In: Payne, M. (Ed.) *Dictionary of Cultural and Critical Theory*. London/Massachusetts: Blackwell Publishers, p. 124-128.
- Gambier, Y. (1998). *Translating for the media*. Painsalama Ou, Turku: Centre for Translation and Interpreting.
- Gottlieb, H. (1994a) "Subtitling: people translating people". In: Dollemp, C & Lindegaard (Ed.). (1994). *Teaching translation and interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins, p. 261-274.
- Gottlieb, H. (1998b) "Subtitling". In: Baker, M. (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, p. 244-248.
- Hall, S. (Ed.) (1997a). *Representation: cultural representation and signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- Hall, S. (2003b). *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold.
- Jacquemond, R. (1992) "Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation" in *Rethinking Translation*, p. 139-158
- Jimenez, K. ((2003, June 15th). "O 'dialeto' do morro em inglês". *O Estado de São Paulo* – p. T7.

- Lane-Mercier, G. (1997). "Translating the untranslatable: the translator's aesthetic, ideological and political responsibility". In: *Target 9:1*. Amsterdam: John Benjamins, p. 43-68.
- Lewis, P. E. (1985): "The Measure of Translation Effects". In Venuti, L (Ed.). (2000) *The translation studies reader*. London/New York: Routledge, p. 264-283.
- Luyken, G.M. et al (1991). *Overcoming language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Medeiros, R. R. (2003). *Subtitling as culture planning and representations of foreign lands: Rotten suburbs, bucks and raw sugar in the English subtitles of Terra Estrangeira, central do Brasil and Abril Despedaçado*. (Doutorado em Inglês - PGI, UFSC - SC)
- Newmark, P. (1981) *Approaches to translation*". Oxford, Pergamo.
- Newmark, P. (1988) "Translation and Culture." In: *A textbook for translation*. New York: Prentice Hall, p. 94 – 103.
- Nobre, A. C. R., (2002). "A Influência do Ambiente Audiovisual na Legendação de Filmes". In: *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, p. 75-82.
- Nornes, A. M. (1999) " *For an abusive subtitling*". Retrieved July 3rd, 2001, form the World Wide Web: www.findarticles.com/cf_0/m1070/3_52/54731368/print.jhtml
- Oricchio, L. (2003, June 15th) "Alhos por Bugalhos". *O Estado de São Paulo* – p. T6.
- Robinson, D. (1997a). *Translation and Empire – postcolonial theories explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

- Robinson, D. (1997b). *Western translation theory from Herodotus to Nietzsche*. Manchester/UK: St. Jerome Publishing.
- Sperber, D. (1994). "Interpreting and explaining cultural representations". In: Pálsson, G. (Ed.) *Beyond boundaries – understanding, translation and anthropological discourse*. Oxford/Providence: Berg, p. 162-183.
- Toury, G. *Descriptive Translations Studies and Beyond*. Amsterdam, John Benjamins, 1995.
- Vasconcellos, M. L. (Forthcoming). Globalisation, Translation and Relationships of Power. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Venuti, L. (1992) Simpático. In: *Trabalhos em Lingüística Aplicada*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Estudos da Language, p. 21-39.
- _____, L. (1995) *The translator's invisibility*. New York: Routledge.
- _____, L. (1998). *The scandals of translation - towards an ethics of difference*. London & New York: Routledge.
- Weber, M. (1949) *Methodology of the Social Sciences*, trans. And ed. E. A. Shills and H. A. Finch. New York: Free Press, p. 81 – 84.

Dictionaries

Cambridge Dictionary of American English (2000), New York: Cambridge University Press.

Cambridge Advanced Learner's Dictionary (2003), New York: Cambridge University Press.

Oxford Collocation: Dictionary for students of English (2002), Oxford: Oxford University Press.

The Newbury House: Dictionary of American English (1996), Boston: Heinle & Heinle Publishers.

Films

Meirelles, F. (Screenwriter). (2001) *City of God* [videotape]. Imagem Filmes and Miramax. (Original Title *Cidade de Deus*, no information regarding the making of subtitles)

Singleton, J. (Screenwriter). (1991) *Os Donos da Rua* [videotape]. Columbia Tri-Star Home Video. (Original Title *Boyz 'N the Hood*, no information regarding the making of subtitles)

APPENDIXES

Appendix A

Emails:

18/05/2004

Oi, Elaine.

Vou tentar ajudar, sim. Já mandei uma mensagem ao diretor de produção da Drei Marc perguntando se posso te mandar o manual deles, que inclui normas da própria Drei Marc e preferências específicas dos clientes principais. Imagino que ele não terá problema com isso.

Eu nem vejo tanto essas normas como restrições com as quais a gente sofre, mas o fato é que temos que segui-las ainda que não concordemos, e para quem vê o produto pronto é muito difícil determinar quem foi responsável por cada tipo de decisão. Então, a proibição de certas palavras não depende de mim, mas os malabarismos para traduzir o que eles estão dizendo sem usar essas palavras são escolhas minhas. E sem contar que muitas vezes entra a mão do revisor, que é responsável por outras questões formais. É por isso que eu acho importante relativizar bem quando um crítico fala "no tradutor" ou "na tradução". São muitas as pessoas e decisões envolvidas no processo, e muitas vezes elas são tomadas em conjunto, não por uma pessoa só ou em estágios diferentes.

Aliás, você sabe que tradutores ou laboratórios legendaram os dois filmes que você está estudando?

Bom, eu aviso quando tiver uma resposta da Drei Marc. Se você precisar trocar idéias sobre qualquer questão específica, é só falar.

Um abraço,

Carol.

Carolina Alfaro de Carvalho
Scriba Traduções e Assessoria Lingüística
Português, English, Spanish
Rio de Janeiro, Brasil

carol@scribatraducoes.com.br

www.scribatraducoes.com.br

(21) 2553-1229

(21) 9804-5115

19/05/2004

Oi, Elaine.

Segue em anexo a autorização do Marcelo Leite, diretor de produção da Drei Marc. Acho que eu tinha comentado lá em São Paulo que ele é super aberto, inclusive tem me ajudado bastante na minha pesquisa, trocando idéias e fornecendo informações. Ele até mandou a versão mais atualizada do manual.

Eu estou adicionando uma versão mais antiga que contém, nas seções finais, informações mais detalhadas sobre os canais e clientes específicos (de uns tempos para cá a Drei Marc separou o manual mais geral dos programas específicos, então não tenho todos os manuais específicos atualizados, por isso estou te mandando uma versão mais antiga). Vão também os padrões específicos da Claxson.

Como você pode ver, os padrões variam muito de um canal para outro. É por isso que a Drei Marc tenta mandar programas e filmes sempre do mesmo cliente aos tradutores, além de tentar privilegiar gêneros e assuntos de preferência de cada tradutor. Eu traduzo quase que exclusivamente para a Claxson (variedades e filmes para o canal Eurochannel) e para a Globosat (Telecine e, ocasionalmente, Multishow).

Bom, acho que com isto você tem bastante material para "se divertir" imaginando a situação de um tradutor que recebe programas de todos esses canais diferentes.

Um abraço,

Carol.

Appendix B:

BOYZ 'N THE HOOD

SINOPSE: Os Donos da Rua (film back cover)

Dirigido por John Singleton, "Os Donos da Rua" é o controvertido e elogiado filme que narra a história de um grupo de adolescentes enfrentando a vida violenta e difícil em um bairro de Los Angeles. Criado com mão firme por seu pai Furious (Larry Fishburne), Tre Styles (Cuba Gooding, Jr.) é um bom rapaz crescendo numa vizinhança ruim - um local onde gangues armadas cruzam as ruas e helicópteros voam baixo durante as rondas.

Cansados de agüentar sons de tiros e de ver seus amigos serem mortos, Tre e seus amigos Doughboy (Ice Cube) e Ricky (Morris Chestnut) tentam sobreviver nas ruas onde amizade, dor, amor e perigo se combinam para formar uma assustadora realidade. Com uma trilha sonora de sucessos interpretados por Ice Cube, "Os Donos da Rua" é um impressionante retrato de sobrevivência numa comunidade onde tudo pode acontecer.

CIDADE DE DEUS

<http://cidadededeus.globo.com/>

INTRODUÇÃO

Cinco anos depois de sua publicação, um dos romances brasileiros mais importantes da década de 90 chega aos cinemas para contar, num painel ágil e visceral, como o crime organizado se instalou nas favelas do Rio. Lançado em 1997, Cidade de Deus, de Paulo Lins, foi levado às telas por Fernando Meirelles (Menino Maluquinho 2 e Domésticas, o Filme). Mas Fernando define Cidade de Deus como um "filme de turma" - uma obra que não teria sido a mesma sem a contribuição de toda a equipe, principalmente da co-diretora Katia Lund; do roteirista Bráulio Mantovani; do diretor de fotografia César Charlone; do

montador Daniel Rezende e do diretor de arte Tulé Peake. Sem mencionar o elenco, formado por centenas de jovens atores, quase todos em seus primeiros papéis no cinema. A pré-estréia mundial aconteceu em maio passado, no Festival de Cannes, onde o filme foi considerado a grande descoberta do evento: "É uma sensação maravilhosa entrar numa sala de projeção para assistir a um filme de que pouco se sabe e perceber que se está diante de uma obra-prima", escreveu Andrew Pulver, do jornal inglês The Guardian.

SINOPSE: Cidade de Deus

O principal personagem do filme Cidade de Deus não é uma pessoa. O verdadeiro protagonista é o lugar. Cidade de Deus é uma favela que surgiu nos anos 60, e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, no começo dos anos 80. Para contar a estória deste lugar, o filme narra a vida de diversos personagens, todos vistos sob o ponto de vista do narrador, Buscapé. Este, um menino pobre, negro, muito sensível e bastante amedrontado com a idéia de se tornar um bandido; mas também, inteligente suficientemente para se resignar com trabalhos quase escravos. Buscapé cresceu num ambiente bastante violento. Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, o que foi sua libertação. Buscapé não é o verdadeiro protagonista do filme: não é o único que faz a estória acontecer; não é o único que determina os fatos principais. No entanto, não somente sua vida está ligada com os acontecimentos da estória, mas também, é através da sua perspectiva que entendemos a humanidade existente, em um mundo aparentemente condenado por uma violência infinita.



MANUAL DE LEGENDAGEM

DREI MARC

(Maio/2004)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
SITUAÇÕES E INFORMAÇÕES	6
INFORMAÇÕES DA PRÉ-AVALIAÇÃO	9
INFORMAÇÕES GERAIS	11
1) TÍTULO DO PRODUTO	13
2) ITÁLICO	13
3) ASPAS	15
4) CAIXA-ALTA / CAIXA-BAIXA	15
5) RETICÊNCIAS	16
6) MÚSICA	16
7) DIVERSOS	
DIAS DA SEMANA	17
NÚMEROS	17
HORAS	18
MEDIDAS	18
NOMES ABREVIADOS	18
PALAVRAS ESPECÍFICAS DO PRODUTO	19
TÍTULOS MENCIONADOS NO PRODUTO	19
8) SPOTTING / DIVISÃO DE LEGENDAS	19
9) OBSERVAÇÕES SOBRE FORMA	21
10) SOBRE O ARQUIVO	22
11) FORMATAÇÃO DAS LEGENDAS COM CRÉDITOS NA TELA	23
12) ACENTUAÇÃO E COMANDOS	

ACENTOS	23
ELEVAÇÃO DE LEGENDAS	24
TARJAS	24
13) ASSINATURA	25
14) ESPECIFICIDADES DE ALGUNS CLIENTES FIXOS	
REDE TELECINE	
LONGAS	25
MULTISHOW	26
USA	27
GNT	27
REGRAS BÁSICAS PARA CLIENTES QUE FARÃO NARRAÇÃO	28

INTRODUÇÃO

Este é o nosso Manual de Legendagem, incluindo informações mais precisas, novas instruções, informações sobre clientes e explicando nossas idéias sobre o processo de legendagem. Suas informações devem ser seguidas por tradutores, copidesques, corretores e controle de qualidade.

O Manual está em constante atualização e, com certeza, várias ações poderão ser modificadas em versões futuras.

Além disso, muitas regras e procedimentos estão listados para facilitar o trabalho mas, em determinados casos, poderão ser alterados visando melhoria da qualidade final do produto ou mesmo facilitando a execução do serviço.

A primeira consideração se refere aos conceitos e aos procedimentos, desde o início do serviço.

Estamos tentando encaminhar os serviços de acordo com as características de cada tradutor ou copidesque (idioma, prazos, conteúdo, cliente). Nem sempre podemos fazer a seleção contemplando todos com os trabalhos desejados.

Os tradutores e copidesques são os responsáveis por buscar e entregar o material de trabalho completo (fita VHS / CDs / script / material de apoio, etc.) na sede da Drei Marc. O Diretor de Produção poderá, a seu critério, aproveitar o serviço de entregas DM para direcionar um material a um tradutor ou a um copidesque, ficando claro que este caso deve ser tratado como uma exceção.

Ao receber material de trabalho, o tradutor ou o copidesque tem 24 horas, contadas do recebimento, para analisar o conteúdo do programa e fazer as considerações que possam refletir no prazo ou na qualidade de sua tradução ou copidesque. Estas considerações serão passadas, via e-mail, pelo tradutor ou copidesque para a Supervisão de Produção da DM, com cópia para a Diretoria de Produção, que procederá de acordo com o caso.

O compromisso com prazo e qualidade é preceito básico do serviço do tradutor e do copidesque.

A Drei Marc, no momento de entrega do material, estabelecerá o prazo de entrega do serviço.

Caso seja necessário, a DM disponibilizará um set, em horário previamente agendado, para o tradutor ou copidesque realizar avaliação prévia do material.

A partir do momento em que o tradutor ou copidesque recebe o material da Drei Marc, ele deverá ser encontrado através de telefone, móvel ou fixo, ou e-mail durante o período de execução do serviço.

Encaminhamos, com a mídia para tradução ou copidesque (fita ou CD), sempre que possível, sinopse sobre o material, script, fita com legendas para apoio, informações do cliente sobre o serviço e qualquer outro material que possa facilitar o trabalho.

Atenção: todo material entregue deve ser devolvido, no mesmo estado, logo depois de utilizado.

Entendemos que o processo da tradução ou copidesque deverá começar no acordo com a Produção sobre o serviço (datas, valores, material disponibilizado, informações sobre o cliente e o trabalho específico). Isso feito, é fundamental que o profissional siga as determinações deste Manual e o acertado com a Produção.

O Manual deverá ser consultado sempre, antes e durante a realização do serviço, para que se possa obedecer aos padrões.

A Drei Marc entende que o Manual de Legendagem (e suas atualizações) entregue aos tradutores e copidesque é de uso obrigatório, que os procedimentos nele descritos devem ser aprendidos e suas orientações devem ser seguidas.

Outra regra importante: o que vale é o conteúdo do material gravado, e não o script, que serve de base.

Devemos lembrar que o script original, durante as gravações, pode ser alterado, o que pode fazer com que, caso o tradutor ou copidesque trabalhe apenas pelo script, erros grosseiros sejam cometidos.

Mesmo os scripts “as broadcast”, transcritos a partir do material já gravado e finalizado, trazem problemas. Nada impede um erro de entendimento por quem está transcrevendo, um erro de digitação ou mesmo desconhecimento. A grafia de um nome, palavras com mesma sonoridade, etc. poderão causar erros graves.

Assim que for identificado qualquer problema com o material - presença de outro idioma, script com buracos (significativos) na transcrição ou problemas com a impressão - o tradutor deve interromper o trabalho e entrar imediatamente em contato com a produção, que o orientará.

Resumindo: o arquivo final deve ser feito a partir da avaliação do material gravado. O script e todo o resto são considerados material de apoio. Tudo deve ser pesquisado, e as fontes, citadas.

Alguns sites poderão auxiliar o trabalho. Forme sua lista de favoritos. Para começar, indicamos:

www.imdb.com

www.google.com

www.yourdictionary.com
www.videobook.com.br
www.epipoca.ig.com.br
www.home.t-online.de/home/toni.goeller/idiom_wm/index.html (Wayne Magnusson English Idioms and Slang)
www.estado.estadao.com.br/redac/manual.html
www.tradutora.com.br/
www.lexicool.com/
www.toonopedia.com/
www.parada.com.br/index2.htm
www.seriesonline.terra.com.br/
www.vol.eti.br/geo/
www.srowning.com/
www.interfold.com/translator/medsites.htm

SITUAÇÕES E INFORMAÇÕES

Às vezes, alguns exemplos ajudam a compreender o problema:

Alguém transcrevendo acha que conhece um artista citado e escreve seu nome conforme acha que é. Pronto, temos um arquivo com um erro grave, ainda mais quando existe um site oficial sobre ele ou ele tem um fã-clubes que sabe (e podia/devia ter sido consultado). Os fãs, com certeza, assistirão ao programa, e, caso apareça qualquer coisa errada, é reclamação na certa.

Outra: o responsável pela transcrição entende “robot” e escreve isso no script, quando o certo é “row boat”. Caso o tradutor siga o script, teremos uma cena, no mínimo, risível como, por exemplo: “Todos para o robô!”.

Mais uma? Bem, o script diz que todos embarcarão no “Mercedes do chefe”. Isso, baseado na informação de que a empresa seria uma das patrocinadoras do programa. Entretanto, durante as negociações, o patrocínio furou, mas se esqueceram de trocar no script. O carro usado foi um Toyota, mas o tradutor manteve o Mercedes.

Datas, nomes (pessoas, locais, livros, filmes, etc.) são fatores de risco. Devem ser sempre checados com atenção redobrada e, caso os nomes (não de pessoas) tenham correspondentes em português, sempre substituídos, salvo solicitação em contrário.

Atenção: não traduzir o nome dos personagens. No caso de dúvida, verificar nos créditos finais, sites oficiais do produto, o site www.imdb.com ou mande um aviso ao final do trabalho. No caso de apelidos, a tradução poderá ser feita para que se passe sua expressividade. Os apelidos já consagrados devem ser mantidos. Quando não é nome consagrado ou real e temos grafia igual em português, caso

comum na tradução do espanhol, modificamos a questão do acento para facilitar leitura.

É fundamental que o tradutor, antes de começar o serviço, assista ao programa para entender a trama ou o conteúdo, a forma como é contada, as características do narrador, dos personagens, a linguagem do diretor. Tudo deve ser mantido. Não podemos perder as marcas de um personagem (seu jeito doce ou sua brutalidade, suas palavras de apoio ou suas hesitações), do diretor, as inflexões de um narrador.

O tradutor não deve modificar a forma, e sim encontrar a melhor maneira de fazer a ponte do entendimento mantendo as características do produto original dentro das limitações de tempo de leitura, espaço e regras de cada cliente.

Exemplos:

Se o narrador de um documentário fala pausadamente, com intervalos, as legendas não podem estar coladas. Temos que respeitar a forma.

Se um personagem ao final de cada fala chama sua namorada de “benzinho”, mesmo que seja chato, devemos manter. O roteirista e o diretor quiseram dar ao personagem essa característica. É claro que, em alguns momentos, por imposição do tempo, não será possível. Tudo bem.

Em um LM, uma personagem vivia tranqüilamente com sua família. Tudo muito bonitinho. Entretanto, ela tinha uma marca que era ir ao espelho dar um sorriso, virar para o lado e falar algo, baixinho, quase inaudível. O tradutor não tinha assistido ao LM inteiro antes e, por não estar ouvindo direito o que ela dizia e não ter o script, suprimiu a informação.

Bem, no final do filme, a personagem mata o marido e a empregada com o mesmo sorriso.

Ela dizia sempre “safados”, e a trama mostra que os personagens que ela matou tinham um “relacionamento paralelo”.

O roteirista e o diretor já vinham apontando para isso, mas a marca foi perdida na tradução.

Algumas questões importantes:

- A Drei Marc tem como regra geral que a tradução deve trazer o máximo de informação do original. Devemos traduzir mesmo as pequenas falas, os cacós, etc. Entretanto, sabemos que, por limitações técnicas ou por solicitações dos clientes, nem sempre isso é possível. Mas não devemos perder esse referencial.

- Rigor com as pontuações finais de frase, principalmente ponto de exclamação, interrogação e reticências. Não podemos perder a expressividade. Devemos estar sempre atentos à entonação.

Exemplos de erros comuns:

Aqui tem tanta gente. O correto seria: Aqui tem tanta gente!

Ele é tão bonito. O correto seria: Ele é tão bonito!

Se é o que você quer. O correto seria: Se é o que você quer...

João anda tão desconfiado. O correto seria: João anda tão desconfiado...

- Atenção especial a datas, nomes próprios, medidas, quantidades, etc.

Além da pesquisa, lembrar-se sempre de converter os dados para nossos sistemas.

Não usamos galões, milhas (em terra), entre outras, salvo por solicitação do cliente ou em situações especiais, em que o próprio tradutor poderá sugerir a manutenção das unidades originais.

- Adequação à época, local, linguagem, citações ou situações reais, assim como de terminologia em adaptações já existentes, é fundamental para o serviço. Vamos, sempre que possível, anexar sinopse para ajudar a pesquisa inicial, base para o trabalho de tradução.

- A tradução deverá respeitar, sempre, a ambientação do produto, a saber: época, região, etc. Um filme passado no século 19 não permite gírias cariocas do final do século 20. Um filme passado entre rappers de Nova York não aceita uma linguagem erudita ou shakespeariana.

- Muita atenção para a tradução literal. Esse problema faz com que fique caracterizada uma tradução sem cuidado com a forma, com a adequação.

- Pesquisar é sempre importante. No caso de o volume de pesquisa ser relevante, descrever a situação na máscara de entrega para que seja estudada a possibilidade de revisão do valor a ser pago pelo produto.

- O produto final deverá ser revisado sob todos os aspectos, principalmente: tradução, conteúdo, gramática, digitação, timing, spotting interno e externo. As dúvidas que, por acaso persistirem, deverão ser anotadas na máscara, informando o número da legenda, o tempo e a descrição do problema. Mesmo em dúvida, o tradutor tem que sugerir algo.

- Uma leitura final do trabalho, de preferência em voz alta, determinará problemas, pois o ouvido reagirá, imediatamente, aos trechos de difícil compreensão, de difícil leitura, de falta de entendimento, de falta de adequação, de falta de expressividade, etc.

- O produto (filme, programa, episódio de série, documentário, etc.) deverá ser inteiramente traduzido pelo tradutor. Não devem existir trechos marcados com "X",

“socorro”, “não entendi”, ou outros indicadores que entreguem a tarefa da tradução aos copidesques ou ao controle de qualidade. Quando o tradutor tiver dúvidas quanto a determinado trecho, deverá marcá-lo com ? no início e no fim da legenda ou palavra em questão, sugerindo uma solução. Toda e qualquer pesquisa de grafia correta de nomes próprios, lugares, personagens, animais, títulos de filmes, de livros, etc. cabe ao tradutor. Em caso de absoluto esgotamento de fontes e na permanência da dúvida, avisar à Produção por e-mail.

Para toda fala deverá corresponder uma legenda ou uma explicação para não traduzi-la.

- Caso haja língua secundária no programa, cuja tradução não conste do script, favor marcar o trecho e avisar à Produção para que seja dada atenção especial ao produto. No caso de constar do script, traduzir e tentar adequar ao arquivo. Indicar na máscara encaminhada ao final do serviço. Qualquer problema, informar à Produção o mais rápido possível.

- Durante o trabalho de tradução ou copidesque, verifiquem e informem à produção sobre a existência de créditos, legendas, textos e cartelas no filme (material feito em Pós-Produção). Exemplo: créditos ou cartelas com identificação de nome e função, ano e lugar, alguma explicação sobre a cena; legendas em outro idioma (no caso de diálogos num idioma diferente do principal), etc. Essa informação é muito importante para a Produção, pois, muitas vezes, precisamos fazer pós-produção desses créditos e notamos sua presença apenas na copidescagem do material. Se a informação for passada com antecedência, teremos tempo para checar a necessidade com o cliente e, em caso de necessidade de pós-produção, solicitaremos a vocês a tradução desses créditos.

INFORMAÇÕES DA PRÉ-AVALIAÇÃO

Tentaremos, sempre que possível, informar sobre a existência do material de pós-produção e indicar o que fazer.

Havendo legendas em outro idioma – se conseguirmos uma fita com material textless (vídeo limpo – sem as legendas), utilizaremos esse material para a legendagem, não havendo necessidade de subir a legenda. Tal procedimento diminui a poluição visual, facilitando a leitura e, conseqüentemente, a compreensão do programa. Entretanto, o arquivo deverá ser enviado com as legendas elevadas no trecho para que seja possível o trabalho de copidesque. Este deverá eliminar as chaves para que o arquivo final possa estar adequação à inserção.

Havendo pós-produção de créditos, será necessário preparar um arquivo em Word com: o tempo em que aparece o crédito; o crédito original; o crédito traduzido. O arquivo deve ser enviado junto com o arquivo de legendas. Esse material precisará ser copidescado.

Resumindo, quando recebemos o produto, é feita uma pré-avaliação do material visando fazer um levantamento de todas as questões que podem causar dúvida para já indicar uma solução. Entretanto, ninguém melhor do que o tradutor para uma definição final.

Quando houver necessidade de pós-produção, alguns procedimentos devem ser cumpridos:

- Tudo que for indicado como PÓS- PRODUÇÃO deverá ser incluído em um arquivo Word anexo;

- Caso existam cartelas, créditos que PODEM vir a ser de pós-produzidos (normalmente indicação de passagem de tempo, datas, locais, destino dos personagens, etc.), a indicação pode ser de três formas:

- LEGENDAR (enviar, lógico, no arquivo legendas - cuidado apenas para solicitação de 3ª linha, quando houver diálogos ao mesmo tempo pois, nesse caso, um segundo arquivo leg, somente com as legendas de terceira linha, deve ser também encaminhado em anexo. O recurso de terceira linha deverá ser usado também no caso de informações gravadas (por exemplo, um cartaz na mão de um personagem, uma placa de rua) em momentos onde isso apareça junto com diálogos. Cuidado no julgamento da necessidade de traduzir as informações visuais. Por exemplo: uma vitrine de loja em uma cena, mesmo que estejamos lendo, na maioria das vezes é irrelevante para a compreensão da trama e não deverá ser traduzida.

As legendas em um idioma, diferente do original, são consideradas pós-produção. Normalmente, são enviadas dentro do arquivo leg principal pois serão usadas sobre tarjas ou material textless (limpo de créditos). Não esquecer do seguinte: TRADUTOR deverá elevar as legendas e COPIDESQUE acertar altura.

- PÓS-PRODUÇÃO (enviar arquivo Word).

- Quando houver a indicação de que o material textless (sem créditos de pós-produção) está sendo providenciado, enviar DOIS ARQUIVOS: a tradução no arquivo leg e, também, em arquivo Word, pois no caso do material chegar, pós-produzimos, apagando o trecho do arquivo leg. Caso contrário, legendamos com o arquivo completo.

Qualquer problema detectado durante o serviço poderá ser discutido com nossa equipe usando os novos e-mails abaixo:

mleite@dreimarc.com.br - dúvidas, sugestões, reclamações, solicitações

carol@dreimarc.com.br - prazos, dúvidas, entrega do material concluído

atendimento@dreimarc.com.br - dúvidas administrativas, entrega do material concluído, planilhas de pagamento, documentação.

producao@dreimarc.com.br - entrega do material concluído

trafego@dreimarc.com.br - coleta e entrega de material dos tradutores

INFORMAÇÕES GERAIS

Temos diferenças entre os parâmetros, formatos, etc., para cada cliente. Apresentaremos agora algumas características gerais e específicas de alguns deles. As regras valem para traduções e versões. Qualquer dúvida, por favor, entre em contato.

Algumas dicas:

Não devemos traduzir “OK” como “OK” salvo raras exceções.

Para “Oh, God” usar “Meu Deus”.

Evitar ANOS ATRÁS. Usar ANOS ANTES principalmente em cartelas. Evitar expressões que possam ter duplo sentido (claro, quando não for essa a intenção) ou que tornem a tradução risível.

Até 12 (idade, valores, etc.) usar, preferencialmente, por extenso. Acima de 12, numeral.

Para datas, usar numeral: 1º de maio, 21 de agosto, mesmo no início da legenda.

Grafamos, por exemplo, “O que foi?” e não “Que foi?”

Quando grafar placar prefira: AMARELOS 4 X 3 AZUIS (caixa-alta, espaço entre os nomes e os numerais, bem como espaço entre os numerais e a indicação de “versus” (“X”).

Atenção para usar caixa-alta quando estamos falando dos astros: Lua, Terra, Sol (“Viagem à Lua”, “A Terra é azul”, “O Sol é o centro do nosso sistema”)

Atenção para os o uso dos pontos cardeais.

Quando usado como limite geográfico, usar caixa-baixa como nos exemplos:

- Ele foi para o sul.
- São Paulo fica ao sul de Minas.

- A casa do meu tio fica na direção sul.
- Estamos indo para o nordeste da Bahia.

Quando usado como região, usar caixa-alta como nos exemplos:

- São Paulo fica na Região Sul. (atenção para que "Região" acompanhe)
- São Paulo fica no Sul.
- Ele mora na Zona Norte.
- Todos fugiram do calor no Leste Europeu.

Em situação especiais, como nos EUA, usar:

- Vamos todos para o Oeste.
- Fizeram parte da conquista do Velho Oeste.

Nome das disciplinas, caixa-alta: Matemática, Direito, etc.

Caixa-baixa para terra / céu quando usadas em contraponto

Inferno / Céu em caixa-alta quando em contraponto

Não grafar "hem". Usamos "hein"

"Baby" nem pensar.

Evitar "Olá!" em LMs mais usuais. Em filmes antigos podemos usar "Olá!" para "Hello!" e "Oi" par "Hi!".

Cuidado também com o uso de "Sim".

Repare nos casos:

- Vamos ao cinema, amor?
- Sim!

- Já escovou os dentes?
- Sim!

Parece programa de TV:

- "Você quer trocar o carro por um abacaxi?"
- "Sim!!!"

Exército, Marinha e Aeronáutica em caixa-alta quando for a instituição.

Grafar tribunal e juiz, com caixa-baixa e Excelência e Meritíssimo em caixa-alta. Preferir Excelência a Meritíssimo (mais usual no Brasil).

Minha Nossa (Nossa em caixa-alta por se tratar de Nossa Senhora)

Grafar: Nova York, Nova Jersey, Nova Orleans, São Francisco mesmo para cliente GNT.

Grafar: filho-da-mãe e filho-da-puta (com hífen)

Usar: 5ª Avenida, Rua 112, Rua do Ouvidor (aportuguesar e caixa-alta)

Logradouros: caixa-alta como em Lagoa dos Patos, Rua do Ouvidor, Hotel Guanabara

Cuidado: libra esterlina não tem centavos

Preferir R\$ 0,25 a 25 centavos.

Não usar: LEPRO, LEPROSO (HANSENÍASE) nem pejorativamente. Avaliar o uso em contextos anteriores a 1900.

Preferir ALCOÓLICO. Alcoólatra apenas em tom pejorativo.

Atenção para grafar US\$ e não U\$, quando falarmos de dólares americanos.

Deixar espaço entre a sigla monetária e o valor. Exemplo R\$ 45,00; US\$ 100,00.

1) TÍTULO DO PRODUTO

No local destinado ao título, incluir no arquivo o título traduzido ou vertido informado pela Produção. Em alguns casos, o local para título e subtítulo será indicado pela Produção. Caso o título traduzido ou vertido não seja informado, incluir legenda com a seguinte formatação TÍTULO TRADUZIDO, em caixa-alta, pelo tempo em que fica na tela o título original. Indicar na máscara para que seja acrescentado na produtora. O tradutor não deve jamais inventar um título para o longa, salvo por solicitação. No caso de séries, caso seja necessário traduzir ou criar subtítulos, usar a tradução mais próxima do original (informar na máscara de conclusão).

Incluir como 1ª legenda produzida: *NOME DO TRADUTOR – TÍTULO ORIGINAL - DATA*. Não é necessário marcar entrada e saída já que a informação não irá para a tela. Funcionará apenas como facilitador para localização de arquivos.

2) ITÁLICO

QUANDO USAR:

- a) narrador - ***sempre*** em itálico;
- b) vozes distorcidas por algum filtro - vozes ao microfone, desde que alteradas, megafone, telefone (o que está em ***off***), gravador, televisão, robô, computador, comunicação interna, quando quem fala está com a voz abafada atrás de uma porta, etc;
- c) pensamento - a voz é ouvida, mas os lábios não se movem.

QUANDO NÃO USAR:

- a) caso um dos personagens esteja na cena, mas fora do enquadramento; quando um personagem que está falando sai do enquadramento ou quando se inicia uma fala sem personagem na tela e logo em seguida ele aparece (exemplo: voz está normal e a câmera faz um movimento de fora da casa até dentro da casa e os personagens estão conversando);
- b) uma cena em que alguém está relatando um fato ocorrido com imagens flashback, mas narração no presente.

CARTAS, POESIAS, POEMAS:

- a) leitura silenciosa: a voz em off é a do leitor (seus lábios não se movem). Nesse caso, ***usar itálico*** e colocar aspas no início e no fim do texto.
- b) leitura com a voz off do remetente. Nesse caso, não usar aspas, somente itálico.
- c) leitura em voz alta: ***não usar itálico*** e colocar aspas no início e no fim do texto.

Para outros softwares indicaremos a cada serviço, mas nos arquivos gerados no Systemes / Subtitler (.leg), o comando para início de itálico é [, e para finalizá-lo é]. Quando colocado no início da legenda, ela será totalmente italizada. Tem de ser colocado a cada legenda.

Exemplo:

**[Alô? Quem fala?
Aqui é da casa da Maria.**

Aparecerá na tela como:

Alô? Quem fala?

Aqui é da casa da Maria.

Quando se quer italarizar uma linha só, abrir e fechar itálico.
Exemplo:

-[Alô? Quem fala?]
-É da casa da Maria.

Aparecerá na tela como:

-Alô? Quem fala?
-É da casa da Maria.

Se na fala uma palavra é enfatizada, colocá-la em itálico.
Exemplo:

**Foi [ele] quem matou
o rapaz.**

Aparecerá na tela como:

**Foi *e*le quem matou
o rapaz.**

Caso todo o diálogo esteja em itálico, abrir e fechar o itálico a cada linha. O comando de itálico deve estar sempre depois do travessão. Os travessões *não são italizados*, mas a pontuação sim.

Exemplo:

-[Você falou com ele?]
-[Sim.]

Aparecerá na tela como:

-Você falou com ele?
-Sim.

3) ASPAS

- usar aspas para discurso direto, título de livros, de músicas, de filmes, peças de teatro, óperas, jornais, revistas e demais publicações.

- não usar aspas para nomes de estabelecimentos comerciais tais como livrarias, restaurantes, etc. Também não usar em nomes de animais e navios e para os casos de palavras estrangeiras.

4) CAIXA-ALTA/CAIXA-BAIXA

- caixa-alta para: letreiros em geral, manchetes de jornal, placas, cartazes, faixas.
 - sempre em caixa-alta: CD, FM, LP, AM, TV, etc.
 - século (caixa-baixa) 19 (arábico). Abreviação: séc. 19.
 - só devemos usar caixa-alta em pronomes de tratamento (Vossa Senhoria, Majestade, Excelência).
 - todos os outros tratamentos devem ser em caixa-baixa, abreviados ou não.
- Exemplo: sr. Carlos, dr. Smith, gen. Patton, sarg. Garcia, rei George.

5) RETICÊNCIAS

- não usar reticências para dividir legendas (elipse). Reticências só como pontuação, hesitação, interrupção de fala, salvo quando o cliente especificar que deseja elipse total ou parcial.

EXCEÇÃO: narração interrompida por fala. Ocorre muito em trailers, mas pode ocorrer em filmes de longa-metragem.

Exemplo:

[Quando aquela loura
entrou em meu escritório...

Você é o detetive Marlowe?

[...eu sabia que ela
não era flor que se cheirasse.

6) MÚSICA

Em musicais, todas devem ser traduzidas. Em caso de canções incidentais em programas ou LMs, traduzir desde que ela tenha função na trama, quer

dizer, seja importante para o programa ou LM, ou que algum personagem apareça cantando.

Temas consagrados, mesmo que não apareça o cantor, devem ser traduzidos.

Exemplo: tema do LM 007.

- As letras de músicas devem ser *sempre* italizadas.
- A primeira letra de cada legenda deve estar em caixa-alta.

Exemplo:

[Vou voltar

[Sei que ainda
vou voltar

[Para o meu lugar

[Foi lá e é ainda lá

[Que eu hei de ouvir
cantar uma sabiá

- Não há pontuação no final da frase, com exceção de ? , ! , : , ... , “ “.
Vírgulas só devem ser usadas dentro das frases.

Exemplo:

[Te amo, querida

[Querida
te amo

Para óperas, usamos:

- As letras de músicas devem ser *sempre* italizadas.
- A primeira letra de cada linha da legenda deve estar em caixa-alta.
- Não há pontuação no final da frase, com exceção de ? , ! , : , ... , “ “.
Vírgulas só devem ser usadas dentro das frases.

Exemplo:

[Vou voltar

[Sei que ainda
Vou voltar

[Para o meu lugar

[Foi lá e é ainda lá

[Que eu hei de ouvir
Cantar uma sabiá

7) DIVERSOS

DIAS DA SEMANA

- usar por extenso; por exemplo, segunda-feira. Quando não for possível, usar segunda.

NÚMEROS

- evitar número no início de frase.
Ex.: Não grafar: 20 garotas estavam na praia. Usar: Vinte garotas estavam na praia

HORAS

- 10:25h ou 21h (no caso de hora cheia). Não usar 21:00h. Usar padrão 24 horas. **Dependendo do contexto, podemos usar, por exemplo, a expressão “3 horas da manhã”.**

Cuidado com a diferença de expressão de horário e de quantidade de tempo. Horário deve ser grafado da maneira explicada acima.

Exemplo: Cheguei em casa às 23h.

Quantidade de tempo deve ser grafada por extenso, sempre que possível.
Exemplo: Levei 35 minutos para chegar em casa.

O avião atrasou duas horas.

MEDIDAS

- sempre no sistema usado no Brasil, ou seja, quilômetros, metros, litros, graus Celsius, hectares, etc. Ex.:

25km (junto do número), 100kg, 2l, 500g, 20ha.

Cuidado com as medidas que não podem ser convertidas, tais como pés em aviação, milhas (aéreas e marítimas), nós em navegação, etc.

Para a conversão, existem ótimos softwares conversores que podem ser baixados pela Internet.

nomes abreviados

- Ex.: **J. DANIEL**
C.J. PARKER
- Atenção para o uso da abreviação transformada em apelido, tipo JR (Ewing), CJ (Craig), etc. Essas não devem ser pontuadas, quando usadas isoladamente.
Exemplo:
Foi a CJ.
Não vi JR hoje.

O mesmo ocorre com abreviaturas de cidades.

Exemplo:

Saí de NY às 20h.

Cheguei a LA três dias depois.

- Outras abreviaturas devem seguir as indicações do *Manual de Redação e Estilo de O Estado de São Paulo*.

PALAVRAS ESPECÍFICAS DO PRODUTO

- palavras específicas do produto ou série: não traduzir nem usar itálico.
Ex: em produtos sobre computação: software, hardware;
em produtos sobre esqui: snowboard, etc.

TÍTULOS MENCIONADOS NO PRODUTO

- títulos de filmes e livros: devem ser pesquisados pelo tradutor e grafados em português, entre aspas, sempre que o tiverem sido lançados no Brasil, salvo solicitação em contrário.

Alguns sites citados no início deste manual auxiliam nessa pesquisa.

1º / 1ª

Prefira sempre “1ª colocada” ou “1º lugar”. Não use “1a. colocada” ou “1o. lugar”.

8) SPOTTING OU DIVISÃO DE LEGENDAS

- na divisão das frases e nas pausas.
Dividir as legendas, sempre que possível, completando a frase ou nas pausas naturais (, ; : ... -). Procurar não separar nomes.

Na construção das legendas.

Ex.1: “Errado”

Eu não sei por quê. Você
devia parar de me perguntar

sempre a mesma coisa. Eu já
disse. Você ainda tem alguma

dúvida? Responda logo, pois eu
não posso perder o meu tempo

com você.

Ex.2: “Certo”

Eu não sei por quê.

Você devia parar de me perguntar
sempre a mesma coisa.

Eu já disse.

Você ainda tem
alguma dúvida?

Responda logo, pois eu não posso
perder o meu tempo com você.

Procurar dividir as legendas de acordo com as frases do original. Não deve haver fala sem legenda, exceto interjeições.

Não deixar pronomes, artigos, preposições “soltas” no final das linhas de legenda.

- quando coincidir narração/fala com informação na tela, dar preferência à fala. Traduzir os créditos para eventual pós-produção ou criação de uma 3ª linha de legenda. Informar na entrega do arquivo traduzido.
- utilizar, no máximo, 30 caracteres. No caso de utilização apenas de caixa-alta (no caso , por exemplo, de cartazes), o número máximo deverá ser de 20 caracteres. Não podemos deixar acontecer o erro WI (Width) que indica legendas longas (compridas). Em alguns televisores a legenda poderá ser cortada. Qualquer informação diferente seguirá com o pedido de serviço ou está especificada neste Manual.
- a duração das legendas deverá ser calculada pela base de 13 caracteres por segundo com margem de 20% para mais ou para menos. Qualquer informação diferente seguirá com o pedido de serviço ou está especificada neste Manual.
- legendas de 5 segundos ou mais, não sendo em músicas, óperas, cartazes, título, quase sempre ficariam melhor se divididas em duas legendas de 2, 3 segundos.
- duas legendas consecutivas de aproximadamente um segundo cada, ditas por personagens diferentes, sem intervalo de tempo, normalmente seriam mais bem compreendidas se formassem uma legenda em diálogo de mais ou menos 2 segundos.
- duas legendas consecutivas de aproximadamente um segundo cada, ditas pelo mesmo personagem, sem intervalo de tempo, normalmente seriam mais bem compreendidas se formassem uma legenda de mais ou menos 2 segundos.
- não deixar menos de 10 frames entre legendas. Neste caso, colar as legendas.

- evitar legendas de uma linha muito compridas, salvo solicitação em contrário (por exemplo, quando temos créditos de pós-produção ou título). Quebrar, sempre que possível nas pausas, no final de um pensamento.
- utilizar travessões para indicar os diálogos – no caso de haver fala de dois personagens na mesma legenda. Em nosso padrão, não utilizamos espaço entre o travessão e a primeira letra.
- checar os problemas de MIN, MAX. Eles só devem ocorrer por opção do tradutor. O erro de seqüência (SQ) não pode acontecer em hipótese alguma. Os parâmetros para que um erro, indicado pelos softwares, seja aceito deverá ser o trabalho de revisão do tradutor e do copidesque. Podemos, por exemplo, ter a indicação de um Erro de Máximo e o mesmo ser proposital (manutenção do título pelo tempo de exibição do título original, canções, cartelas, etc.). Os erros de mínimo devem ser evitados. Não é possível determinar um limite. Dependerá do público-alvo e do conteúdo. Podemos ter legendas com o mesmo número de caracteres mas com dificuldades de leitura diferentes.
- nos arquivos feitos no Systimes, não se esquecer de colocar como última legenda *END*, com o tempo de entrada e saída superior ao da última legenda. Exemplo:

01:55 E foram felizes
01:57 para sempre.

02:00 *END*
02:00

9) OBSERVAÇÕES SOBRE FORMA (COLOQUIALISMO E OUTRAS)

- o uso de coloquialismos tipo “pra”, “tá”, deve ser feito com muito critério, obedecendo à formulação das cinco perguntas que definem a linguagem a ser empregada por cada personagem: Quem fala? Com quem fala? Como? Quando? Onde? Segundo as respostas dadas a essas perguntas, saberemos se o personagem deve ser mais coloquial ou mais formal em sua forma de falar. Usar expressões coloquiais onde elas estão consagradas: tá legal, vá pro inferno, etc.
- evitar verbos conjugados na segunda pessoa do singular ou do plural a não ser que a ambientação do produto exija. (Ex.: filme bíblico; sagrações de reis e nobres; citações; trechos de obras consagradas nesse estilo, como, por exemplo, Hamlet; etc.)
- usar a 2ª pessoa do singular em expressões coloquiais tipo “Eu te amo”, “Te dou uma carona”, “Vou te matar!”. Evitar misturar “tu” com “você” na mesma legenda. Exemplos:

Para séries, usar também oito letras + .leg seguindo a seguinte orientação abaixo ou orientação específica.

Primeiras letras do nome original da série (sem artigos e preposições) + nº do episódio:

Exemplo: The Mask, episódio 7012 seria: Mask7012.leg
Top Ten 215 seria: TopTe215.leg

11) FORMATAÇÃO DAS LEGENDAS COM CRÉDITOS NA TELA

Visando diminuir a poluição visual causada pela utilização de legendas em trechos onde já existem informações de texto na tela, adotamos a utilização de apenas uma linha de legenda quando formos obrigados a subir legendas em função de outras informações (exemplos clássicos: créditos iniciais e finais de LMs, créditos de identificação nos depoimentos, Fulano de Tal – Fiscal da Natureza).

No caso dos pgms com legendas nos diálogos cujo idioma não é o original, não há necessidade de usar apenas legendas de uma linha.

O ideal é respeitar o formato da legenda na tela - legenda na tela com duas linhas, legenda traduzida também em duas linhas - mas nem sempre será possível. Além disso, estamos solicitando aos clientes, sempre que possível, material sem pós-produção, (material textless) para que possamos fazer um trabalho em que todas as informações na tela possam estar no mesmo idioma. Para isso, é fundamental a tradução, além do áudio, das informações dos trechos de pós-produção. Outro cuidado se refere à existência de trechos no script que não estão na tela. Favor nos alertar, pois podem ser informações importantes e suprimidas em uma versão textless enviada para pós-produção.

12) ACENTUAÇÃO E COMANDOS

ACENTOS:

- a acentuação deve ser normal para todas as letras.

Exemplo: **Á** e não **A´**.

Configurar computador com página de código Brasil e Keyb Br para que o programa acentue normalmente.

ELEVAÇÃO DE LEGENDAS:

Para arquivos gerados no Systeem / Subtitled, seguir a informação abaixo. Para outros formatos, informaremos quando necessário.

- para as legendas que necessitem ficar em posição acima da usual, usamos a chave abrindo {, que deve ser colocada no início de cada legenda, não de cada linha.

- Deverão ser utilizadas como parâmetro as marcações sugeridas na fita VHS sobre chaves que será entregue com este manual. Faça as marcações em seu monitor de trabalho conforme indicado na fita.

- cada chave abrindo move os caracteres 20 scanlines para cima. Se colocarmos duas chaves, {{, os caracteres subirão 40 scanlines, e assim sucessivamente.

- para colocarmos os caracteres no topo da tela usamos a chave invertida } no início da legenda.

A fita distribuída traz esta graduação, que deverá ser marcada na borda do monitor de trabalho tornando esta operação possível.

TARJAS:

Para arquivos gerados no Systeem / Subtitled, seguir a informação abaixo. Para outros formatos, informaremos quando necessário.

- só devem ser empregadas sob instruções expressas da produtora. Em quaisquer outros casos, elevar a legenda.

- para inserção de tarjas, utilizamos os seguintes comandos:

<BC1,1,75,25> - insere a tarja a partir da legenda em que estiver digitado (sempre no início da legenda e ele não conta como caractere).

<BC0> - retira a tarja a partir da legenda em que estiver digitado.

Obs.: não é necessário digitar o comando para inserir tarjas em todo um bloco de legendas. Basta indicar com os comandos acima a entrada e a saída.

Ex.: <BC1,1,75,25> Eu vou ao mercado
comprar feijão e arroz. c/ tarja

Depois, vou passar na casa
da vovó e do vovô c/tarja

para pegar as coisas

que deixei lá. c/tarja

<BC0>Será que você
pode ir comigo? s/tarja

13) ASSINATURA

A Drei Marc segue o seguinte padrão de assinatura:

[Tradutor (ou Tradutora)]
Fulano de Tal

(Duração: 2 segundos)

Um intervalo de 2 segundos (sempre que possível) e depois

[Tradução e Legendas]
DREI MARC

(Duração: 4 segundos para LMs e 3 segundos para programas com menos de 60 minutos)

O ideal é deixar um tempo entre o final da cena e a assinatura. Podemos sobrepor a assinatura aos créditos finais mas devemos evitar essa ação. Nem sempre será possível assinar (depende de liberação do cliente) e, em alguns casos, a formatação será alterada.

Apenas os tradutores com firma podem assinar.

Os casos especiais serão comunicados para que as determinações dos diversos clientes possa ser respeitada.

14) ESPECIFICIDADES DE ALGUNS CLIENTES FIXOS

REDE TELECINE

LONGAS

Além das descritas, se tivermos que traduzir para legenda créditos ou diálogos em cenas em que houver créditos, este canal prefere uso de “{” para subir a

nossa legenda, em vez do uso de tarja.

Em caso de longas-metragens, mesmo que o filme tenha título em português, quando este aparecer na tela, a legenda deverá trazer *Título Original / Nome do Tradutor / data da entrega*, com marcação de timing correta. O título em português será acrescentado na produtora. O tradutor não deve jamais inventar um título para o longa, salvo por solicitação do cliente.

MULTISHOW

Um resumo das informações passadas pela cliente, a seguir desenvolvidas:

- Todas as falas devem ser legendadas, incluindo chamamentos (ex: Carrie! Peter!), exceto quando não houver tempo para isso.

- Qualquer trecho de música em qualquer programa deve ser traduzido.

- Na tradução de uma música, a primeira letra do primeiro verso começa com maiúscula e todo o resto fica em minúscula.

- Não usar "mas sim" (se preciso, usar "e sim").

- Preferir "alcoólicos" a "alcoólatras".

- Usar "hamburgers" e semelhantes em vez de "hambúrgueres".

- Após uma frase com "tão" / "tanto" / "tanta", usar ponto de exclamação ou reticências (e não ponto final).

- Atenção à grafia de nomes famosos.

- Atenção aos títulos completos em português de filmes estrangeiros citados.

- Atenção às aspas e à pontuação.

- Palavras chulas são permitidas apenas em determinadas séries (como "Sex and the City"), dependendo do público-alvo e do horário em que são exibidas (mas, de um modo geral, devem ser evitadas).

- Legendar trechos de programas em idiomas exóticos - o canal só dispensa a legendagem se for realmente impossível encontrar tradutor. Informar imediatamente à Produção e indicar o trecho.

- Inserir sempre www.multishow.com.br ao final de todos os programas

- Inserir crédito de legendagem junto aos créditos finais do programa

- Sobre a questão da mistura de tratamento: o Multishow não usa a segunda pessoa; não mistura "você" com "te" ou "tua".

Rigor com as marcas de expressividade, principalmente ponto de exclamação, interrogação e reticências. Devemos estar sempre atentos à entonação. Uma leitura do arquivo traduzido, fundamental para todo cliente, no caso, é vital.

Exemplos de erros comuns:

Aqui tem tanta gente. O correto seria: Aqui tem tanta gente!

Ele é tão bonito. O correto seria: Ele é tão bonito!

Se é o que você quer. O correto seria: Se é o que você quer...

João anda tão desconfiado. O correto seria: João anda tão desconfiado...

Depois da assinatura Drei Marc, mesmo que seja em cima dos créditos finais, inserir a legenda: www.multishow.com.br em todos os programas do canal (não nos cliques), com duração de 2 segundos.

USA

Seguir todas as informações anteriores. Considerar apenas que é um canal de entretenimento e, por isso, a linguagem deve ser amenizada. Podemos até usar palavrões mas, por favor, informem à Produção para que o cliente seja alertado.

GNT

No geral, usar os parâmetros:

- não traduzir nenhuma música no GNT, é o oposto do MSW.

- palavras chulas não podem ser usadas nas legendas. Suavizar SEMPRE.

- a maioria das palavras estrangeiras menos conhecidas deve vir em itálico (por exemplo, "timing", "big band", "status quo", "cinemascope").

Documentários:

a) 80% dos programas são narrados e legendados.

b) A narração sempre é feita na Globosat.

c) Textos no seguinte formato:

fonte grande

espaço duplo

páginas numeradas

textos mais enxutos (de acordo com o tempo)

sem referências a tempo ou idade que datem o texto

valores sempre convertidos para dólares (inclusive libras)

d) Se o narrador não aparece em momento algum na tela, mas é uma pessoa famosa, o programa é todo legendado. De qualquer forma, consultem-nos sempre nesses casos.

e) Se o narrador não for uma pessoa famosa, mas aparecer na tela, consultem-nos também. Em alguns casos, os programas são narrados mesmo

assim.

REGRAS BÁSICAS PARA CLIENTES QUE FARÃO NARRAÇÃO

Narradores masculinos e femininos – identificar no texto de narração e indicar caso sejam utilizados mais do que um narrador de cada sexo.

Padrão do texto de narração: Arial, 14, espaço duplo entre as linhas, caixa-alta, identificar os tempos de entrada e saída das falas.

Seguir parâmetros da redação jornalística. Atentar para problemas de sonoridade: cacófatos, ecos, etc.

REGRAS BÁSICAS PARA CLIENTE CLAXSON / THE KITCHEN

Os prazos deste cliente não podem ser negociados com a Produção depois de aceitos, pois ele trabalha com uma grade muito rígida.

Este cliente trabalha com um software específico (TM Systems). O arquivo final é feito no Word e com extensão **.rtf**

Podemos fazer o trabalho de duas formas: utilizando o software que ele também utiliza ou fazer no Systimes / Subtitler e utilizar o conversor DM.

Informações gerais e de padrão:

Tradução para legenda.

As características são as mesmas descritas para clientes que usam arquivos .leg, quanto, por exemplo, à não-utilização de elipse entre as legendas, uso do itálico, título todo em caixa-alta, etc;

Características específicas deste cliente:

- NÃO deixar um espaço após o travessão;

- TEM que ter, **no máximo**, 32 caracteres por linha (contando os espaços).

- as linhas têm que ser finalizadas por ENTER. Não usar quebra de linha.

- não deixar espaço entre o último caractere ou espaço (mesmo que seja ponto) e ENTER, bem como não deixar qualquer caractere depois do ENTER.

- usar as aspas “retas” (straight quotes e não smart quotes). No Word, em "Ferramentas", "AutoCorreção", "Auto Formatação ao Digitar", marcar: aspas normais por aspas inglesas.

- Aspas devem ser usadas para citações, nomes de filmes e palavras estrangeiras.

- enxugar ao máximo o texto das legendas (o cliente não gosta de redundâncias e repetições desnecessárias – tirar as “gordurinhas”)

- Sempre que possível, escrever legendas de uma frase em uma linha só.

- “Dr.”, “Sr.” e outros títulos com maiúscula.

- “pra”, “pro” e outras contrações não podem ser usadas.

- Não traduzir músicas.

- Quando o título não for traduzido, não é necessário inserir uma legenda com o mesmo nome que já aparece na tela nem inserir uma legenda com a palavra "TÍTULO".

- Padrão para tradução deve ser sempre o vídeo e não o script. Não podemos deixar texto sem tradução porque ele não consta do script.

- Divisão de diálogos: Não começar com diálogo e acabar na legenda seguinte nem começar em uma legenda e acabar na seguinte em diálogo.

Ex.: O que você fez ontem? (1a. leg.)
Fui à praia com minha mãe (2a. leg.)
e minha irmã.

E NÃO: -O que você fez ontem? (1a. leg.)
-Fui à praia

com minha mãe e minha irmã. (2a leg.)

Ontem eu fui à praia
com minha mãe e minha irmã. (1a. leg.)

É mesmo? (2a. leg.)

E NÃO: **Ontem eu fui à praia (1a. leg.)**

**-com minha mãe e minha irmã.
-É mesmo?**

- não usar palavrões – se o filme for muito pesado, usar expressões mais suaves, não é para barbarizar.

- se for facultativo, não usar **gostar de que**, e sim **gostar que**. (Ou seja: deve-se evitar a preposição em orações objetivas indiretas. Lembrar que ela não pode ser suprimida nas completivas nominais.)

- na timeação: uma legenda não deve ficar menos de 1 segundo na tela; uma linha cheia precisa de, no mínimo, 2 segundos; não colocar várias legendas consecutivas de 1 segundo (piscam na tela e dificultam a leitura) – cortar e juntar legendas sempre que possível (praticamente como para clientes .leg).

- A nomeação dos arquivos deve ser:

Quando feita no Systimes, da mesma forma já descrita anteriormente.
Quando feita no software próprio ou no Word:

SUB POR Nome do Filme.rtf - para arquivos de legendas em português

SUB ESP Nome do Filme.rtf - para arquivos de legendas em espanhol.

Ex: SUB POR The Captain.rtf e SUB ESP The Captain.rtf.

Depois de revisados na DM, eles ganham um RV no final, antes da extensão. No exemplo, teríamos:

SUB POR The Captain RV.rtf e SUB ESP The Captain RV.rtf.

Quando trabalhamos no Systimes, antes da primeira legenda, deve ser inserida uma legenda, sem texto, cujo time de entrada é 10 segundos menor que o time de entrada da primeira legenda com texto, com time de saída 5 segundos depois.

Exemplo:

SUB[0 N 01:01:04:15>01:01:09:15] – (legenda a ser criada)

SUB[0 N 01:01:14:15>01:01:18:20] – (primeira legenda)

PALANQUIM DE LÁGRIMAS

Depois da última legenda, colocar SUB[

Exemplo:

SUB[0 N 01:03:08:28>01:03:12:09]

E viveram felizes para sempre!

SUB[

Apenas como informação:

SUB: indica que o arquivo será para Subtitulação (Legendagem)

O 0 (zero) é a altura da legenda. Eles não estão trabalhando com subida de legendas. (informar que existe a situação, mas não subir legendas)

N ou I (normal ou itálico).

01:03:08:28 é o tempo de entrada da legenda

01:03:12:09 é o tempo de saída.

Ao realizarmos a versão para português de um arquivo já traduzido para o espanhol, não esquecer que os arquivos em português e espanhol TERÃO QUE TER O MESMO BLOCO DE TIME E MESMO NÚMERO DE LEGENDAS, ou seja, a tradução deverá ser feita “em cima” do arquivo espanhol. Caso perceba algum erro grave, anotar e informar. Outra situação: podemos ter alguma legenda no arquivo em espanhol que foi omitida por estar em espanhol. Temos que criar uma legenda em português com a tradução e informar para que seja alterado o arquivo em espanhol com uma legenda sem texto, mas com o tempo da legenda criada.

Pode acontecer, também, de termos algo dito em português com tradução para o espanhol. Suprimir o texto, mas deixar a informação de tempo no arquivo em português.

Para o canal EUROCHANNEL usar ainda as determinações:

- Observar os padrões gerais da "The Kitchen" para legendagem.
- SEMPRE deixar um TC sem legenda aproximadamente dez segundos antes da primeira legenda. Este TC deve ter a duração de cerca de cinco segundos. Este tempo pode ser reduzido se houver necessidade (já descrito acima).
- NÃO levantar as legendas, mesmo que estejam sobre os gráficos. SEMPRE usar "SUB[0". Porém, todas as legendas que estiverem sobre gráficos devem ser realçadas com amarelo (highlight). No caso de fazer no systimes indicar as legendas nesta situação para que sejam marcadas na Drei Marc.
- Os nomes dos episódios são traduzidos, mas os nomes da maioria das séries não são traduzidos. Portanto, não é necessário inserir legenda com o mesmo nome que já aparece na tela. Quando houver exceção, avisaremos.
- Evitar linguagem chula mesmo quando o original for chulo.



MANUAL DE LEGENDAGEM

DREI MARC

(Setembro/2003)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	4
SITUAÇÕES E INFORMAÇÕES	6
INFORMAÇÕES GERAIS	10
REGRAS BÁSICAS PARA OS CLIENTES QUE UTILIZAM ARQUIVOS DE LEGENDAS	
1) TÍTULO DO PRODUTO	12
2) ITÁLICO	12
3) ASPAS	14
4) CAIXA-ALTA / CAIXA-BAIXA	14
5) RETICÊNCIAS	14
6) MÚSICA	15
7) DIVERSOS	
DIAS DA SEMANA	16
NÚMEROS	16
HORAS	16
MEDIDAS	17
NOMES ABREVIADOS	17
PALAVRAS ESPECÍFICAS DO PRODUTO	17
TÍTULOS MENCIONADOS NO PRODUTO	17
8) SPOTTING / DIVISÃO DE LEGENDAS	18
9) OBSERVAÇÕES SOBRE FORMA	20
10) SOBRE O ARQUIVO	20
11) FORMATAÇÃO DAS LEGENDAS COM CRÉDITOS NA TELA	21

12) ACENTUAÇÃO E COMANDOS	
ACENTOS	22
ELEVAÇÃO DE LEGENDAS	22
TARJAS	22
13) ASSINATURA	23
14) ESPECIFICIDADES DE ALGUNS CLIENTES FIXOS	
REDE TELECINE	
LONGAS	24
TRAILERS	24
TOP TEN	24
MULTISHOW	26
USA	28
VARIG NO AR	28
REGRAS BÁSICAS PARA CLIENTES QUE FARÃO NARRAÇÃO	29
ESPECIFICIDADES DE ALGUNS CLIENTES FIXOS	
CANAL GNT GSAT	29

INTRODUÇÃO

Este é o nosso Manual de Legendagem, incluindo informações mais precisas, novas instruções, informações sobre novos clientes e explicando nossas idéias sobre o processo de legendagem. Suas informações devem ser seguidas por tradutores, copidesques, corretores e controle de qualidade.

A primeira consideração se refere aos conceitos e aos procedimentos, desde o início do serviço.

Estamos tentando encaminhar os serviços de acordo com as características de cada tradutor (idioma, prazos, conteúdo, cliente). Nem sempre podemos fazer a seleção contemplando todos com os trabalhos desejados.

Os tradutores são os responsáveis por buscar e entregar o material de trabalho completo (fita VHS / CDs / script / material de apoio, etc.) na sede da Drei Marc. O Diretor de Produção poderá, a seu critério, aproveitar o serviço de entregas DM para direcionar um material a um tradutor, ficando claro que este caso deve ser tratado como uma exceção.

Ao receber material de trabalho, o tradutor tem 24 horas, contadas do recebimento, para analisar o conteúdo do pgm e fazer as considerações que possam refletir no prazo ou na qualidade de sua tradução. Estas considerações serão passadas, via e-mail, pelo tradutor para a Supervisão de Produção da DM, com cópia para a Diretoria de Produção, que procederá de acordo com o caso.

O compromisso com prazo e qualidade é preceito básico do serviço do tradutor.

A Drei Marc, no momento de entrega do material, estabelecerá o prazo de entrega do serviço.

Caso seja necessário, a DM disponibilizará um set, em horário previamente agendado, para o tradutor realizar avaliação prévia do material.

A partir do momento em que o tradutor recebe o material da DM, ele deverá ser encontrado através de telefone, móvel ou fixo, ou e-mail durante o período de execução do serviço.

Encaminhamos, com a mídia para tradução (fita ou CD), sempre que possível, sinopse sobre o material, script, fita com legendas para apoio, informações do cliente sobre o serviço e qualquer outro material que possa facilitar o trabalho.

Atenção: todo material entregue deve ser devolvido, no mesmo estado, logo depois de utilizado.

Entendemos que o processo da tradução deverá começar no acerto com a Produção sobre o serviço (datas, valores, material disponibilizado, informações sobre o cliente e o trabalho específico). Isso feito, é fundamental que o tradutor siga as determinações deste Manual e o acertado com a Produção.

O Manual deverá ser consultado sempre, antes e durante a realização do serviço, para que se possa obedecer aos padrões.

A Drei Marc entende que o Manual de Legendagem (e suas atualizações) entregue aos tradutores é de uso obrigatório, que os procedimentos nele descritos devem ser aprendidos e suas orientações devem ser seguidas.

Outra regra importante: o que vale é o conteúdo do material gravado, e não o script, que serve de base.

Devemos lembrar que o script original, durante as gravações, pode ser alterado, o que pode fazer com que, caso o tradutor trabalhe apenas pelo script, erros grosseiros sejam cometidos.

Mesmo os scripts “as broadcast”, transcritos a partir do material já gravado e finalizado, trazem problemas. Nada impede um erro de entendimento por quem está transcrevendo, um erro de digitação ou mesmo desconhecimento. A grafia de um nome, palavras com mesma sonoridade, etc. poderão causar erros graves.

Assim que for identificado qualquer problema com o material - presença de outro idioma, script com buracos (significativos) na transcrição ou problemas com a impressão - o tradutor deve interromper o trabalho e entrar imediatamente em contato com a produção, que o orientará.

Resumindo: o arquivo final deve ser feito a partir da avaliação do material gravado. O script e todo o resto são considerados material de apoio. Tudo deve ser pesquisado, e as fontes, citadas.

As orientações passadas para tradutores, com as devidas adaptações, valem para os copidesques.

Alguns sites poderão auxiliar o trabalho. Forme sua lista de favoritos. Para começar, indicamos:

www.imdb.com

www.google.com

www.yourdictionary.com

www.videobook.com.br

www.epipoca.ig.com.br

www.home.t-online.de/home/toni.goeller/idiom_wm/index.html (Wayne Magnusson English Idioms and Slang)

www.estado.estadao.com.br/redac/manual.html

www.tradutora.com.br/
www.lexicool.com/
www.toonopedia.com/
www.parada.com.br/index2.htm
www.seriesonline.terra.com.br/
www.vol.eti.br/geo/
www.sbrowning.com/
www.interfold.com/translator/medsites.htm

SITUAÇÕES E INFORMAÇÕES

Às vezes, alguns exemplos ajudam a compreender o problema:

Alguém transcrevendo acha que conhece um artista citado e escreve seu nome conforme acha que é. Pronto, temos um arquivo com um erro grave, ainda mais quando existe um site oficial sobre ele ou ele tem um fã-clube que sabe (e podia/devia ter sido consultado). Os fãs, com certeza, assistirão ao programa, e, caso apareça qualquer coisa errada, é reclamação na certa.

Outra: o responsável pela transcrição entende “robot” e escreve isso no script, quando o certo é “row boat”. Caso o tradutor siga o script, teremos uma cena, no mínimo, risível com o “todos para o robô”.

Mais uma? Bem, o script diz que todos embarcarão no “Mercedes do chefe”. Isso, baseado na informação de que a empresa seria uma das patrocinadoras do programa. Entretanto, durante as negociações, o patrocínio furou, mas se esqueceram de trocar no script. O carro usado foi um Toyota, mas o tradutor manteve o Mercedes.

Datas, nomes (pessoas, locais, livros, filmes, etc.) são fatores de risco. Devem ser sempre checados com atenção redobrada e, caso os nomes (não de pessoas) tenham correspondentes em português, sempre substituídos, salvo solicitação em contrário.

Atenção: não traduzir o nome dos personagens. No caso de dúvida, verificar nos créditos finais, sites oficiais do produto, o site www.imdb.com ou mande um aviso ao final do trabalho. No caso de apelidos, a tradução poderá ser feita para que se passe sua expressividade. Os apelidos já consagrados devem ser mantidos. Quando não é nome consagrado ou real e temos grafia igual em português, caso comum na tradução do espanhol, modificamos a questão do acento para facilitar leitura.

O ideal é que o tradutor, antes de começar o serviço, assista ao programa para entender a trama ou o conteúdo, a forma como é contada, as características do narrador, dos personagens, a linguagem do diretor. Tudo deve ser mantido. Não podemos perder as marcas de um personagem (seu jeito doce ou sua brutalidade,

suas palavras de apoio ou suas hesitações), do diretor, as inflexões de um narrador.

O tradutor não deve modificar a forma, e sim encontrar a melhor maneira de fazer a ponte do entendimento mantendo as características do produto original dentro das limitações de tempo de leitura, espaço e regras de cada cliente.

Exemplos:

Se o narrador de um documentário fala pausadamente, com intervalos, as legendas não podem estar coladas. Temos que respeitar a forma.

Se um personagem ao final de cada fala chama sua namorada de “benzinho”, mesmo que seja chato, devemos manter. O roteirista e o diretor quiseram dar ao personagem essa característica. É claro que, em alguns momentos, por imposição do tempo, não será possível. Tudo bem.

Em um LM, uma personagem vivia tranqüilamente com sua família. Tudo muito bonitinho. Entretanto, ela tinha uma marca que era ir ao espelho dar um sorriso, virar para o lado e falar algo, baixinho, quase inaudível. O tradutor não tinha assistido ao LM inteiro antes e, por não estar ouvindo direito o que ela dizia e não ter o script, suprimiu a informação.

Bem, no final do filme, a personagem mata o marido e a empregada com o mesmo sorriso.

Ela dizia sempre “safados”, e a trama mostra que os personagens que ela matou tinham um “relacionamento paralelo”.

O roteirista e o diretor já vinham apontando para isso, mas a marca foi perdida na tradução.

Algumas questões importantes:

- A Drei Marc tem como regra geral que a tradução deve trazer o máximo de informação do original. Devemos traduzir mesmo as pequenas falas, os cacos, etc. Entretanto, sabemos que, por limitações técnicas ou por solicitações dos clientes, nem sempre isso é possível. Mas não devemos perder esse referencial.

- Rigor com as pontuações finais de frase, principalmente ponto de exclamação, interrogação e reticências. Não podemos perder a expressividade. Devemos estar sempre atentos à entonação.

Exemplos de erros comuns:

Aqui tem tanta gente. O correto seria: Aqui tem tanta gente!

Ele é tão bonito. O correto seria: Ele é tão bonito!

Se é o que você quer. O correto seria: Se é o que você quer...

João anda tão desconfiado. O correto seria: João anda tão desconfiado...

- Atenção especial a datas, nomes próprios, medidas, quantidades, etc. Além da pesquisa, lembrar-se sempre de converter os dados para nossos sistemas. Não usamos galões, milhas (em terra), entre outras, salvo por solicitação do cliente ou em situações especiais, em que o próprio tradutor poderá sugerir a manutenção das unidades originais.
- Adequação a época, local, linguagem, citações ou situações reais, assim como de terminologia em adaptações já existentes, é fundamental para o serviço. Vamos, sempre que possível, anexar sinopse para ajudar a pesquisa inicial, base para o trabalho de tradução.
- A tradução deverá respeitar, sempre, a ambientação do produto, a saber: época, região, etc. Um filme passado no século 19 não permite gírias cariocas do final do século 20. Um filme passado entre rappers de Nova York não aceita uma linguagem erudita ou shakespeariana.
- Muita atenção para a tradução literal. Esse problema faz com que fique caracterizada uma tradução sem cuidado com a forma, com a adequação.
- Pesquisar é sempre importante. No caso de o volume de pesquisa ser relevante, descrever a situação na máscara de entrega para que seja estudada a possibilidade de revisão do valor a ser pago pelo produto.
- O produto final deverá ser revisado sob todos os aspectos, principalmente: tradução, conteúdo, gramática, digitação, timing, spotting interno e externo. As dúvidas que, por acaso persistirem, deverão ser anotadas na máscara, informando o número da legenda, o tempo e a descrição do problema. Mesmo em dúvida, o tradutor tem que sugerir algo.
- Uma leitura final do trabalho, de preferência em voz alta, determinará problemas, pois o ouvido reagirá, imediatamente, aos trechos de difícil compreensão, de difícil leitura, de falta de entendimento, de falta de adequação, de falta de expressividade, etc.
- O produto (filme, programa, episódio de série, documentário, etc.) deverá ser inteiramente traduzido pelo tradutor. Não devem existir trechos marcados com "X", "socorro", "não entendi", ou outros indicadores que entreguem a tarefa da tradução aos copidesques ou ao controle de qualidade. Quando o tradutor tiver dúvidas quanto a determinado trecho, deverá marcá-lo com ? no início e no fim da legenda ou palavra em questão, sugerindo uma solução. Toda e qualquer pesquisa de grafia correta de nomes próprios, lugares, personagens, animais, títulos de filmes, de livros, etc. cabe ao tradutor. Em caso de absoluto esgotamento de fontes e na permanência da dúvida, avisar à Produção por e-mail.

Para toda fala deverá corresponder uma legenda ou uma explicação para não traduzi-la.

- Caso haja língua secundária no programa, cuja tradução não conste do script, favor marcar o trecho e avisar à Produção para que seja dada atenção especial ao produto. No caso de constar do script, traduzir e tentar adequar ao arquivo. Indicar na máscara encaminhada ao final do serviço. Qualquer problema, informar à Produção o mais rápido possível.

- Durante o trabalho de tradução ou copidesque, verifiquem e informem à produção sobre a existência de créditos, legendas, textos e cartelas no filme (material feito em Pós-Produção). Exemplo: créditos ou cartelas com identificação de nome e função, ano e lugar, alguma explicação sobre a cena; legendas em outro idioma (no caso de diálogos num idioma diferente do principal), etc. Essa informação é muito importante para a Produção, pois, muitas vezes, precisamos fazer pós-produção desses créditos e notamos sua presença apenas na copidescagem do material. Se a informação for passada com antecedência, teremos tempo para checar a necessidade com o cliente e, em caso de necessidade de pós-produção, solicitaremos a vocês a tradução desses créditos.

Tentaremos, sempre que possível, informar sobre a existência do material de pós-produção e indicar o que fazer.

Havendo legendas em outro idioma – se conseguirmos uma fita com material textless (vídeo limpo – sem as legendas), utilizaremos esse material para a legendagem, não havendo necessidade de subir a legenda. Tal procedimento diminui a poluição visual, facilitando a leitura e, conseqüentemente, a compreensão do programa.

Havendo pós-produção de créditos, será necessário preparar um arquivo em Word com: o tempo em que aparece o crédito; o crédito original; o crédito traduzido. O arquivo deve ser enviado junto com o arquivo de legendas. Esse material precisará ser copidescado.

Resumindo, quando recebemos o produto, é feita uma pré-avaliação do material visando fazer um levantamento de todas as questões que podem causar dúvida para já indicar uma solução. Entretanto, ninguém melhor do que o tradutor para uma definição final.

Quando houver necessidade de pós-produção, alguns procedimentos devem ser cumpridos:

- Tudo que for indicado como pós-produção deverá ser incluído em um arquivo Word anexo;

- Caso existam cartelas, créditos que PODEM vir a ser de pós-produzidos (normalmente indicação de passagem de tempo, datas, locais, destino dos personagens, etc.), a indicação pode ser de três formas:

- legendar (enviar, lógico, no arquivo legendas - cuidado apenas para solicitação de 3ª linha, quando houver diálogos ao mesmo tempo pois, nesse caso, um segundo arquivo leg, somente com as legendas de terceira linha, deve ser também encaminhado em anexo. As legendas em um idioma, diferente do original, são consideradas pós-produção. Normalmente, são enviadas dentro do arquivo leg principal pois serão usadas sobre tarjas ou material textless (limpo de créditos).

- pós-produção (enviar arquivo Word).

- Quando houver a indicação de que o material textless (sem créditos de pós-produção) está sendo providenciado, enviar a tradução no arquivo leg e, também, em arquivo Word, pois no caso do material chegar, pós-produzimos, apagando o trecho do arquivo leg. Caso contrário, legendamos com o arquivo completo.

Qualquer problema detectado durante o serviço poderá ser discutido com nossa equipe usando os novos e-mails abaixo:

carol@dreimarc.com.br - prazos, dúvidas, entrega do material concluído

producao@dreimarc.com.br - entrega do material concluído

mleite@dreimarc.com.br - dúvidas, sugestões, reclamações, solicitações

atendimento@dreimarc.com.br - dúvidas administrativas, entrega do material concluído, planilhas de pagamento, documentação.

trafego@dreimarc.com.br - coleta e entrega de material dos tradutores

INFORMAÇÕES GERAIS

Temos diferenças entre os parâmetros, formatos, etc., para cada cliente. Apresentaremos agora algumas características gerais e específicas de alguns deles. As regras valem para traduções e versões. Qualquer dúvida, por favor, entre em contato.

Algumas dicas:

Não devemos traduzir “OK” como “OK”.

Para “Oh, God” usar “Meu Deus”.

Evitar ANOS ATRÁS. Usar ANOS ANTES em cartelas. Evitar expressões que possam ter duplo sentido (claro, quando não for essa a intenção) ou que tornem a tradução risível.

Até 12 (idade, valores, etc.) usar, preferencialmente, por extenso. Acima de 12, numeral.

Grafamos, por exemplo, “O que foi?” e não “Que foi?”

Atenção para usar caixa-alta quando estamos falando dos astros: Lua, Terra, Sol (“Viagem à Lua”, “A Terra é azul”, “O Sol é o centro do nosso sistema”)

Nome das disciplinas, caixa-alta: Matemática, Direito, etc.

Caixa-baixa para terra / céu quando usadas em contraponto

Inferno / Céu em caixa-alta quando em contraponto

Não grafar “hem”. Usamos “hein”

“Baby” nem pensar.

Exército, Marinha e Aeronáutica em caixa-alta quando for a instituição.

Última forma: grafar tribunal e juiz, com caixa-baixa e Excelência e Meritíssimo em caixa-alta. Preferir Excelência a Meritíssimo (mais usual no Brasil).

Minha Nossa (Nossa em caixa-alta por se tratar de Nossa Senhora)

Grafar: Nova York, Nova Jersey, Nova Orleans, São Francisco

Grafar: filho-da-mãe e filho-da-puta (com hífen)

Usar: 5ª Avenida, Rua 112, Rua do Ouvidor (aportuguesar e caixa-alta)

Logradouros: caixa-alta como em Lagoa dos Patos, Rua do Ouvidor, Hotel Guanabara

Cuidado: libra esterlina não tem centavos

Preferir R\$ 0,25 a 25 centavos.

Não usar: LEPRO, LEPROSO (HANSENÍASE) nem pejorativamente. Avaliar o uso em contextos anteriores a 1900.

Preferir ALCOÓLICO. Alcoólatra apenas em tom pejorativo.

Atenção para grafar **US\$** e não U\$, quando falarmos de dólares americanos.

Deixar espaço entre a sigla monetária e o valor. Exemplo R\$ 45,00; US\$ 100,00.

1) TÍTULO DO PRODUTO

Em caso de programas, séries ou longas-metragens, não sendo informado o título em português, incluir legenda com a seguinte formatação ***TÍTULO ORIGINAL - NOME DO TRADUTOR - DATA***, em caixa-alta, pelo tempo em que fica na tela o título original. O título em português será acrescentado na produtora. O tradutor não deve jamais inventar um título para o longa, salvo por solicitação do cliente.

2) ITÁLICO

QUANDO USAR:

- a) narrador - ***sempre*** em itálico;
- b) vozes distorcidas por algum filtro - vozes ao microfone, desde que alteradas, megafone, telefone (o que está em ***off***), gravador, televisão, robô, computador, comunicação interna, quando quem fala está com a voz abafada atrás de uma porta, etc;
- c) pensamento - a voz é ouvida, mas os lábios não se movem.

QUANDO NÃO USAR:

- a) caso um dos personagens esteja na cena, mas fora do enquadramento; quando um personagem que está falando sai do enquadramento ou quando se inicia uma fala sem personagem na tela e logo em seguida ele aparece (exemplo: voz está normal e a câmera faz um movimento de fora da casa até dentro da casa e os personagens estão conversando);
- b) uma cena em que alguém está relatando um fato ocorrido com imagens flashback, mas narração no presente.

CARTAS:

a) carta lida em silêncio. A voz em off é a do leitor (seus lábios não se movem). Nesse caso, usar itálico e colocar aspas no início e no fim do texto.

b) carta lida com a voz off do remetente. Nesse caso, não usar aspas, somente itálico.

c) carta lida em voz alta: não usar itálico e colocar aspas no início e no fim do texto.

Para outros softwares indicaremos a cada serviço, mas nos arquivos gerados no Systemes / Subtitler (.leg), o comando para início de itálico é [, e para finalizá-lo é]. Quando colocado no início da legenda, ela será totalmente italizada. Tem de ser colocado a cada legenda.

Exemplo:

**[Alô? Quem fala?
Aqui é da casa da Maria.**

Aparecerá na tela como:

***Alô? Quem fala?
Aqui é da casa da Maria.***

Quando se quer italizar uma linha só, abrir e fechar itálico.

Exemplo:

-[Alô? Quem fala?]
-É da casa da Maria.

Aparecerá na tela como:

***-Alô? Quem fala?
-É da casa da Maria.***

Se na fala uma palavra é enfatizada, colocá-la em itálico.

Exemplo:

**Foi [ele] quem matou
o rapaz.**

Aparecerá na tela como:

**Foi *e/le* quem matou
o rapaz.**

Caso todo o diálogo esteja em itálico, abrir e fechar o itálico a cada linha. O comando de itálico deve estar sempre depois do travessão. Os travessões não são italizados, mas a pontuação sim.

Exemplo:

-[Você falou com ele?]
-[Sim.]

Aparecerá na tela como:

-Você falou com ele?
-Sim.

3) ASPAS

- usar aspas para discurso direto, título de livros, de músicas, de filmes, peças de teatro, óperas, jornais, revistas e demais publicações.
- não usar aspas para nomes de estabelecimentos comerciais tais como livrarias, restaurantes, etc. Também não usar em nomes de animais e navios e para os casos de palavras estrangeiras.

4) CAIXA-ALTA/CAIXA-BAIXA

- caixa-alta para: letreros em geral, manchetes de jornal, placas, cartazes, faixas.
- sempre em caixa-alta: CD, FM, LP, AM, TV, etc.
- século (caixa-baixa) 19 (arábico). Abreviação: séc. 19.
- só devemos usar caixa-alta em pronomes de tratamento (Vossa Senhoria, Majestade, Excelência).
- todos os outros tratamentos devem ser em caixa-baixa, abreviados ou não.

Exemplo: sr. Carlos, dr. Smith, gen. Patton, sarg. Garcia, rei George.

5) RETICÊNCIAS

- não usar reticências para dividir legendas (elipse). Reticências só como pontuação, hesitação, interrupção de fala, salvo quando o cliente especificar que deseja elipse total ou parcial.

EXCEÇÃO: narração interrompida por fala. Ocorre muito em trailers, mas pode ocorrer em filmes de longa-metragem.

Exemplo:

[Quando aquela loura
entrou em meu escritório...

Você é o detetive Marlowe?

[...eu sabia que ela
não era flor que se cheirasse.

6) **MÚSICA**

Em musicais, todas devem ser traduzidas. Em caso de canções incidentais em programas ou LMs, traduzir desde que ela tenha função na trama, quer dizer, seja importante para o programa ou LM, ou que algum personagem apareça cantando.

Temas consagrados, mesmo que não apareça o cantor, devem ser traduzidos.

Exemplo: tema do LM 007.

- As letras de músicas devem ser *sempre* italizadas.
- A primeira letra de cada legenda deve estar em caixa-alta.

Exemplo:

[Vou voltar

[Sei que ainda
vou voltar

[Para o meu lugar

[Foi lá e é ainda lá

[Que eu hei de ouvir
cantar uma sabiá

- Não há pontuação no final da frase, com exceção de ? , ! , : , ... , “ “ .
Vírgulas só devem ser usadas dentro das frases.

Exemplo:

[Te amo, querida

[Querida
te amo

Para óperas, usamos:

- As letras de músicas devem ser *sempre* italizadas.
- A primeira letra de cada linha da legenda deve estar em caixa-alta.
- Não há pontuação no final da frase, com exceção de ? , ! , : , ... , “ “ .
Vírgulas só devem ser usadas dentro das frases.

Exemplo:

[Vou voltar

[Sei que ainda
Vou voltar

[Para o meu lugar

[Foi lá e é ainda lá

[Que eu hei de ouvir
Cantar uma sabiá

7) DIVERSOS

DIAS DA SEMANA

- usar por extenso; por exemplo, segunda-feira. Quando não for possível, usar segunda.

NÚMEROS

- evitar número no início de frase.

Ex.: Não grafar: 20 garotas estavam na praia. Usar: Vinte garotas estavam na praia

HORAS

- 10:25h ou 21h (no caso de hora cheia). Não usar 21:00h. Usar padrão 24 horas. **Dependendo do contexto, podemos usar, por exemplo, a expressão “3 horas da manhã”.**

Cuidado com a diferença de expressão de horário e de quantidade de tempo. Horário deve ser grafado da maneira explicada acima.

Exemplo: Cheguei em casa às 23h.

Quantidade de tempo deve ser grafada por extenso, sempre que possível.
Exemplo: Levei 35 minutos para chegar em casa.

O avião atrasou duas horas.

MEDIDAS

- sempre no sistema usado no Brasil, ou seja, quilômetros, metros, litros, graus Celsius, hectares, etc. Ex.:

25km (junto do número), 100kg, 2l, 500g, 20ha.

Cuidado com as medidas que não podem ser convertidas, tais como pés em aviação, milhas (aéreas e marítimas), nós em navegação, etc.

Para a conversão, existem ótimos softwares conversores que podem ser baixados pela Internet.

nomes abreviados

- Ex.: **J. DANIEL**
C.J. PARKER
- Atenção para o uso da abreviação transformada em apelido, tipo JR (Ewing), CJ (Craig), etc. Essas não devem ser pontuadas, quando usadas isoladamente.

Exemplo:

Foi a CJ.

Não vi JR hoje.

O mesmo ocorre com abreviaturas de cidades.

Exemplo:

Saí de NY às 20h.

Cheguei a LA três dias depois.

- Outras abreviaturas devem seguir as indicações do *Manual de Redação e Estilo de O Estado de São Paulo*.

PALAVRAS ESPECÍFICAS DO PRODUTO

- palavras específicas do produto ou série: não traduzir nem usar itálico.
Ex: em produtos sobre computação: software, hardware;
em produtos sobre esqui: snowboard, etc.

TÍTULOS MENCIONADOS NO PRODUTO

- títulos de filmes e livros: devem ser pesquisados pelo tradutor e grafados em português, entre aspas, sempre que o tiverem sido lançados no Brasil, salvo solicitação em contrário.

Alguns sites citados no início deste manual auxiliam nessa pesquisa.

1º / 1ª

Prefira sempre “1ª colocada” ou “1º lugar”. Não use “1a. colocada” ou “1o. lugar”.

8) SPOTTING OU DIVISÃO DE LEGENDAS

- na divisão das frases e nas pausas.
Dividir as legendas, sempre que possível, completando a frase ou nas pausas naturais (, ; : ... -). Procurar não separar nomes.

Na construção das legendas.

Ex.1: “Errado”

Eu não sei por quê. Você
devia parar de me perguntar

sempre a mesma coisa. Eu já
disse. Você ainda tem alguma

dúvida? Responda logo, pois eu
não posso perder o meu tempo

com você.

Ex.2: “Certo”

Eu não sei por quê.

Você devia parar de me perguntar
sempre a mesma coisa.

Eu já disse.

Você ainda tem
alguma dúvida?

Responda logo, pois eu não posso
perder o meu tempo com você.

Procurar dividir as legendas de acordo com as frases do original. Não deve haver fala sem legenda, exceto interjeições.

Não deixar pronomes, artigos, preposições “soltas” no final das linhas de legenda.

- quando coincidir narração/fala com informação na tela, dar preferência à fala. Traduzir os créditos para eventual pós-produção ou criação de uma 3ª linha de legenda. Informar na entrega do arquivo traduzido.
- cada linha de uma legenda deve ter no máximo **1200** pixels, chegando a **1220** se absolutamente necessário. Atenção para o número de caracteres, pois pode variar em função do tamanho de fonte que usaremos na inserção. A orientação é utilizar, no máximo, 30 caracteres ou 1200 pixels, o que se atingir primeiro. Não podemos deixar acontecer o erro WI (Width) que indica legendas longas (compridas). Em alguns televisores a legenda poderá ser cortada.

- legendas de 5 segundos ou mais, não sendo em músicas, óperas, cartazes, título, quase sempre ficariam melhor se divididas em duas legendas de 2, 3 segundos.
- duas legendas consecutivas de aproximadamente um segundo cada, ditas por personagens diferentes, sem intervalo de tempo, normalmente seriam mais bem compreendidas se formassem uma legenda em diálogo de mais ou menos 2 segundos.
- duas legendas consecutivas de aproximadamente um segundo cada, ditas pelo mesmo personagem, sem intervalo de tempo, normalmente seriam mais bem compreendidas se formassem uma legenda de mais ou menos 2 segundos.
- não deixar menos de 10 frames entre legendas. Neste caso, colar as legendas.
- evitar legendas de uma linha muito compridas, salvo solicitação em contrário (por exemplo, quando temos créditos de pós-produção ou título). Quebrar, sempre que possível nas pausas, no final de um pensamento.
- utilizar travessões para indicar os diálogos – no caso de haver fala de dois personagens na mesma legenda. Em nosso padrão, não utilizamos espaço entre o travessão e a primeira letra.
- checar os problemas de MIN, MAX. Eles só devem ocorrer por opção do tradutor. O erro de seqüência (SQ) não pode acontecer em hipótese alguma. Os parâmetros para que um erro, indicado pelos softwares, seja aceito deverá ser o trabalho de revisão do tradutor e do copidesque. Podemos, por exemplo, ter a indicação de um Erro de Máximo e o mesmo ser proposital (manutenção do título pelo tempo de exibição do título original, canções, cartelas, etc.). Os erros de mínimo devem ser evitados. Não é possível determinar um limite. Dependerá do público-alvo e do conteúdo. Podemos ter legendas com o mesmo número de caracteres mas com dificuldades de leitura diferentes. A base é 13/14 caracteres por segundo.
- nos arquivos feitos no Systimes, não se esquecer de colocar como última legenda *END*, com o tempo de entrada e saída superior ao da última legenda. Exemplo:

01:55 E foram felizes
01:57 para sempre.

02:00 *END*
02:00

9) OBSERVAÇÕES SOBRE FORMA (COLOQUIALISMO E OUTRAS)

- o uso de coloquialismos tipo “pra”, “tá”, deve ser feito com muito critério, obedecendo à formulação das cinco perguntas que definem a linguagem a ser empregada por cada personagem: Quem fala? Com quem fala? Como? Quando? Onde? Segundo as respostas dadas a essas perguntas, saberemos se o personagem deve ser mais coloquial ou mais formal em sua forma de falar. Usar expressões coloquiais onde elas estão consagradas: tá legal, vá pro inferno, etc.
- evitar verbos conjugados na segunda pessoa do singular ou do plural a não ser que a ambientação do produto exija. (Ex.: filme bíblico; sagrações de reis e nobres; citações; trechos de obras consagradas nesse estilo, como, por exemplo, Hamlet; etc.)
- usar a 2ª pessoa do singular em expressões coloquiais tipo “Eu te amo”, “Te dou uma carona”, “Vou te matar!”. Evitar misturar “tu” com “você” na mesma legenda. Exemplos:

Errado:

Eu te amo!
Você não sabia?

Certo:

Eu a amo!	OU	Eu te amo! (uma legenda)
Você não sabia?		Você não sabia? (outra legenda)

10) SOBRE O ARQUIVO

Quando for salvar o arquivo final: nossa extensão de arquivos é: **.leg**

A nomenclatura do arquivo deverá ser feita com oito caracteres, segundo a regra:

Programas em geral e LMs:

As primeiras oito letras do título original + .leg (não usar artigos e preposições). Primeiras letras de cada palavra do original em maiúsculas. No Systimes 4.0 só usamos maiúsculas. Assim, se necessário, renomear no gerenciador de arquivos.

Exemplo: The World of Henry seria: WorldHen.leg

No caso de arquivo dividido em duas partes, suprimir a última letra e substituir pelo número da parte em arábico.

No exemplo, teríamos: WorldHe1.leg e WordHe2.leg

Caso o nome tenha menos do que 8 caracteres, repetir até completar.

Exemplo: The Fly seria: FlyFlyFI.leg

Caso tenhamos dois programas ou LM com o mesmo nome, identificar pelo ano ou pelo número.

Exemplo: Rocky 3 seria: RockyRo3.leg

Para séries, usar também oito letras + .leg seguindo a seguinte orientação abaixo ou orientação específica.

Primeiras letras do nome original da série (sem artigos e preposições) + nº do episódio:

Exemplo: The Mask, episódio 7012 seria: Mask7012.leg

Top Ten 215 seria: TopTe215.leg

11) FORMATAÇÃO DAS LEGENDAS COM CRÉDITOS NA TELA

Visando diminuir a poluição visual causada pela utilização de legendas em trechos onde já existem informações de texto na tela, adotamos a utilização de apenas uma linha de legenda quando formos obrigados a subir legendas em função de outras informações (exemplos clássicos: créditos iniciais e finais de LMs, créditos de identificação nos depoimentos, Fulano de Tal – Fiscal da Natureza).

No caso dos pgms com legendas nos diálogos cujo idioma não é o original, não há necessidade de usar apenas legendas de uma linha.

O ideal é respeitar o formato da legenda na tela - legenda na tela com duas linhas, legenda traduzida também em duas linhas - mas nem sempre será possível. Além disso, estamos solicitando aos clientes, sempre que possível, material sem pós-produção, (material textless) para que possamos fazer um trabalho em que todas as informações na tela possam estar no mesmo idioma. Para isso, é fundamental a tradução, além do áudio, das informações dos trechos de pós-produção. Outro cuidado se refere à existência de trechos no script que não estão na tela. Favor nos alertar, pois podem ser informações importantes e suprimidas em uma versão textless enviada para pós-produção.

12) ACENTUAÇÃO E COMANDOS

ACENTOS:

- a acentuação deve ser normal para todas as letras.

Exemplo: **Á** e não **A´**.

Configurar computador com página de código Brasil e Keyb Br para que o programa acentue normalmente.

ELEVAÇÃO DE LEGENDAS:

Para arquivos gerados no Systimes / Subtiter, seguir a informação abaixo. Para outros formatos, informaremos quando necessário.

- para as legendas que necessitem ficar em posição acima da usual, usamos a chave abrindo {, que deve ser colocada no início de cada legenda, não de cada linha.

- Deverão ser utilizadas como parâmetro as marcações sugeridas na fita VHS sobre chaves que será entregue com este manual. Faça as marcações em seu monitor de trabalho conforme indicado na fita.

- cada chave abrindo move os caracteres 20 scanlines para cima. Se colocarmos duas chaves, {{, os caracteres subirão 40 scanlines, e assim sucessivamente.

- para colocarmos os caracteres no topo da tela usamos a chave invertida } no início da legenda.

A fita distribuída traz esta graduação, que deverá ser marcada na borda do monitor de trabalho tornando esta operação possível.

TARJAS:

Para arquivos gerados no Systimes / Subtiter, seguir a informação abaixo. Para outros formatos, informaremos quando necessário.

- só devem ser empregadas sob instruções expressas da produtora. Em quaisquer outros casos, elevar a legenda.

- para inserção de tarjas, utilizamos os seguintes comandos:

<BC1,1,75,25> - insere a tarja a partir da legenda em que estiver digitado (sempre no início da legenda e ele não conta como caractere).

<BC0> - retira a tarja a partir da legenda em que estiver digitado.

Obs.: não é necessário digitar o comando para inserir tarjas em todo um bloco de legendas. Basta indicar com os comandos acima a entrada e a saída.

Ex.: <BC1,1,75,25> Eu vou ao mercado
 comprar feijão e arroz. c/ tarja

 Depois, vou passar na casa
 da vovó e do vovô c/tarja

para pegar as coisas
que deixei lá. c/tarja

<BC0>Será que você
pode ir comigo? s/tarja

13) ASINATURA

A Drei Marc segue o seguinte padrão de assinatura:

[Tradutor (ou tradutora)]
Fulano de Tal

(Duração: 2 segundos)

Um intervalo de 2 segundos (sempre que possível) e depois

[Tradução e Legendas]
DREI MARC

(Duração: 4 segundos para LMs e 3 segundos para programas com menos de 60 minutos)

O ideal é deixar um tempo entre o final da cena e a assinatura.
Podemos sobrepor a assinatura aos créditos finais mas devemos evitar essa ação.
Nem sempre será possível assinar (depende de liberação do cliente) e, em alguns casos, a formatação será alterada.

Apenas os tradutores com firma podem assinar.

Os casos especiais serão comunicados para que as determinações dos diversos clientes possa ser respeitada.

14) ESPECIFICIDADES DE ALGUNS CLIENTES FIXOS

REDE TELECINE

LONGAS

Além das descritas, se tivermos que traduzir para legenda créditos ou diálogos

em cenas em que houver créditos, este canal prefere uso de “{” para subir a nossa legenda, em vez do uso de tarja.

Em caso de longas-metragens, mesmo que o filme tenha título em português, quando este aparecer na tela, a legenda deverá trazer *Título Original / Nome do Tradutor / data da entrega*, com marcação de timing correta. O título em português será acrescentado na produtora. O tradutor não deve jamais inventar um título para o longa, salvo por solicitação do cliente.

TRAILERS

Além das descritas, sabemos que podemos consultar o canal para as traduções dos títulos.

Como a ocorrência neste trabalho é grande, não custa lembrar:

- os nomes dos filmes entre aspas, com substantivos, adjetivos, verbos e advérbios com a primeira letra em maiúscula; outros vocábulos, em letra minúscula. Ex.: “O Espião que Veio do Frio” ;
- no caso de narrador, usar itálico, e, caso tenhamos que fazer algum trecho com narrador e personagem, usar elipse total apenas para o narrador.

A nomeação dos arquivos deverá ser feita da seguinte forma: TRAI + 4 primeiras letras do LM + .leg

Por exemplo: para o trailer do LM “The Specials”: TRAI Spec.leg. No caso de termos vários trailers na mesma fita, a nomenclatura do arquivo deverá ser referente ao primeiro trailer da fita.

TOP TEN e CINEMA, CINEMA, CINEMA

Os scripts são fiéis ao material gravado.

Parâmetros que devem ser respeitados:

No caso dos depoimentos: uma linha de legenda quando os créditos vierem lá embaixo na tela. Fazer o possível para que não fiquem no rosto do entrevistado.

Não usar travessão (não pode haver diálogo, cada fala fica em uma legenda)

Cada linha de legenda não deve passar muito de 1000 pixels.

NÃO DEIXAR LEGENDAS VAZANDO DE UMA CENA PARA OUTRA.

Os títulos de filmes devem ser traduzidos sempre que possível. Solicitar aos tradutores que entreguem junto com os arquivos, uma lista com os títulos originais e também com as traduções encontradas e as indicações das fontes.

Narrador sempre itálico, quando legendado.

Usar elipse completa (reticências no início e fim de legendas).

O narrador será substituído por narrador brasileiro. Sendo assim a tradução é para narração, entregue em arquivo Word, fonte Arial 14, tudo em caixa alta, conforme modelo enviado.

No arquivo de narração (dos dois programas para o Brasil) enviar a lista de LMs citados no programa com seus títulos originais e em português além dos entrevistados e suas atividades (ator, diretor, etc.).

**Produção, Correção, Tradutores e Copys:
Nomeação de arquivos TOP TEN e CINEMA:**

Tradutores:

TopTeXXX.leg

TopTenXXX.doc

CinemXXX.leg

CinemaXXX.doc

Copidesque:

TopTeXXX.leg

TopTenXXX-copy.doc – Com o texto todo em MAÍUSCULAS

TopTenXXX-ADAPTAÇÃO.doc – Com o texto todo em MAÍUSCULAS + MINÚSCULAS

CinemXXX.leg
CinemaXXX-copy.doc
CinemaXXX-ADAPTAÇÃO.doc – Com o texto todo em MAÍUSCULAS +
MINÚSCULAS

Correção:

TopTeXXX.leg
TopTenXXX-final.doc
CinemXXX.leg
CinemaXXX-final.doc

MULTISHOW

Um resumo das informações passadas pela cliente, a seguir desenvolvidas:

- Todas as falas devem ser legendadas, incluindo chamamentos (ex: Carrie! Peter!), exceto quando não houver tempo para isso.

- Qualquer trecho de música em qualquer programa deve ser traduzido.

- Na tradução de uma música, a primeira letra do primeiro verso começa com maiúscula e todo o resto fica em minúscula.

- Não usar "mas sim" (se preciso, usar "e sim").

- Escrever "sol" e "lua" com letra maiúscula.

- Preferir "alcoólicos" a "alcoólatras".

- Usar "hamburgers" em vez de "hambúrgueres".

- Após uma frase com "tão" / "tanto" / "tanta", usar ponto de exclamação ou reticências (e não ponto final).

- Atenção à grafia de nomes famosos.

- Atenção aos títulos completos em português de filmes estrangeiros citados.

- Atenção às aspas e à pontuação.

- Palavras chulas são permitidas apenas em determinadas séries (como "Sex and the City"), dependendo do público-alvo e do horário em que são exibidas (mas, de um modo geral, devem ser evitadas).

- Trechos de programas em línguas exóticas - o canal só dispensa a legendagem se for realmente impossível encontrar tradutor (em qualquer caso, porém, informar ao canal primeiro sobre o custo dessa tradução antes de realizar o trabalho)

- Inserir sempre www.multishow.com.br ao final de todos os programas

- Inserir crédito de legendagem junto aos créditos finais do programa (porque, se for inserido antes dos créditos e o programa for dividido em duas partes, o nome

do laboratório não aparecerá na primeira)

- Sobre a questão da mistura de tratamento: não usa a segunda pessoa; não mistura "você" com "te" ou "tua".

Rigor com as marcas de expressividade, principalmente ponto de exclamação, interrogação e reticências. Devemos estar sempre atentos à entonação. Uma leitura do arquivo traduzido, fundamental para todo cliente, no caso, é vital.

Exemplos de erros comuns:

Aqui tem tanta gente. O correto seria: Aqui tem tanta gente!

Ele é tão bonito. O correto seria: Ele é tão bonito!

Se é o que você quer. O correto seria: Se é o que você quer...

João anda tão desconfiado. O correto seria: João anda tão desconfiado...

Depois da assinatura Drei Marc, mesmo que seja em cima dos créditos finais, inserir a legenda: www.multishow.com.br em todos os programas do canal (não nos clipes), com duração de 2 segundos.

Temos programas deste cliente sendo feitos na casa com características especiais:

1) Multiclip

São traduções de clipes musicais. Usaremos o padrão para música descrito anteriormente, com uma única alteração:

Apenas a primeira letra da primeira palavra do texto é em maiúscula:

Exemplo:

[Vou voltar

[sei que ainda

vou voltar

[para o meu lugar

[foi lá e é ainda lá

[que eu hei de ouvir
cantar uma sabiá

O material chega com a seguinte nomeação: Multiclip Out/2002 ou Multiclip 10/02.

A nomeação dos arquivos deverá ser feita da seguinte forma: MCLI + ANO + MÊS + .leg

Por exemplo: MCLI0210.leg

2) Inside the Actors Studio

Temos cartelas e letreiros logo no início do programa:

1ª) Inside the Actors Studio - The Craft of Theater and Film

Entrará aí o título da série que será: NOME DO ATOR NO ACTORS STUDIO (tudo em caixa-alta).

2ª) As demais cartelas e letreiros (Host, Guest, New School e Quiet, Work in Session) : NÃO ENTRA NADA

Depois da assinatura Tradutor / Drei Marc, mesmo que seja em cima dos créditos finais, inserir a legenda: www.multishow.com.br, com duração de 2 segundos.

Nomenclatura do arquivo: IN + máximo do nome do ator + .leg

Por exemplo, o ator é o Tom Hanks: INTomHan.leg

3) Fortier

Título em português será o mesmo.

Teremos que criar um subtítulo em português quando a história tiver conclusão em um único episódio (normalmente no script estará a sugestão no idioma original). O subtítulo deve ser inserido não junto com o letreiro original, mas

depois que o letreiro desaparece, sobre um fundo cinza, quando começam a aparecer os créditos.

Depois da assinatura Tradutor / Drei Marc, mesmo que seja em cima dos créditos finais, inserir a legenda: www.multishow.com.br, com duração de 2 segundos.

USA

Seguir todas as informações anteriores. Considerar apenas que é um canal de entretenimento e, por isso, a linguagem deve ser amenizada. Podemos até usar palavrões mas, por favor, informem à Produção para que o cliente seja alertado.

Para a série Monk:

Temos que sugerir a tradução dos títulos dos episódios (de preferência 3 opções para o cliente escolher)

O título da série fica como no original, apenas Monk (não será legendado).

VARIG NO AR

Como é inserido com fonte maior que o padrão básico, devemos trabalhar com, no máximo, 26 caracteres por linha ou 1200 pixels.

Este produto tem uma parte feita para legendas e outra para narração (formato do arquivo será descrito a seguir). As narrações e os apresentadores deverão ser narrados em inglês (em um dos canais de áudio) e as matérias, depoimentos, etc., legendados. O fundamental é que o produto final possa ser compreendido nos

dois idiomas (inglês e português).

É utilizado um narrador masculino e um feminino.

É um trabalho de versão. Por isso, a assinatura será:

[English Version]

DREI MARC

Se tivermos que traduzir falas em cenas em que houver créditos, usar as “{”, subindo a nossa legenda.

Havendo legendas em outro idioma, usar “{”, subindo a nossa legenda.

REGRAS BÁSICAS PARA CLIENTES QUE FARÃO NARRAÇÃO

Narradores masculinos e femininos – identificar no texto de narração e indicar caso sejam utilizados mais do que um narrador de cada sexo.

Padrão do texto de narração: Arial, 14, espaço duplo entre as linhas, caixa-alta, identificar os tempos de entrada e saída das falas.

Seguir parâmetros da redação jornalística. Atentar para problemas de sonoridade:

cacófatos, ecos, etc.

ESPECIFICIDADES DE ALGUNS CLIENTES FIXOS

CANAL GNT

Documentários:

a) 80% dos programas são narrados e legendados.

b) A narração sempre é feita na Globosat.

c) Textos no seguinte formato:

fonte grande

espaço duplo

páginas numeradas

textos mais enxutos (de acordo com o tempo)

sem referências a tempo ou idade que datem o texto

valores sempre convertidos para dólares (inclusive libras)

d) Se o narrador não aparece em momento algum na tela, mas é uma pessoa famosa, o programa é todo legendado. De qualquer forma, consultem-nos sempre nesses casos.

e) Se o narrador não for uma pessoa famosa, mas aparecer na tela, consultem-nos também. Em alguns casos, os programas são narrados mesmo assim.

