

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Estudos da Linguagem  
Lexicografia e Terminologia: relações textuais

TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA:  
UM ESTUDO DE CASO NO FILME *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Raquel Rocha Farias  
Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Porto Alegre  
2014

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Estudos da Linguagem  
Lexicografia e Terminologia: relações textuais

TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA:  
UM ESTUDO DE CASO NO FILME *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Raquel Rocha Farias

Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras.

Porto Alegre

2014

Raquel Rocha Farias

TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM E VARIAÇÃO LINGUÍSTICA:  
UM ESTUDO DE CASO NO FILME *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Mendonça Scheeren (UFRGS)

---

Prof. Dr. Cléo Vilson Altenhofen (UFRGS)

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Heloísa Orsi Koch Delgado (PUCRS)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha adorada orientadora, a professora Patrícia Chittoni Ramos Reuillard, a quem tanto admiro por sua conduta ética e dedicação tanto no ambiente acadêmico quanto no âmbito pessoal, além da paciência e compreensão que teve comigo durante todo o processo de criação deste trabalho, sendo uma grande inspiração para mim. Além disso, agradeço a ela por aceitar o desafio de construir comigo um dos primeiros trabalhos acadêmicos no campo da tradução para dublagem no Brasil, contribuindo para aproximar a teoria e a prática desse tipo de tradução audiovisual.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por investir em minha formação profissional, por meio do financiamento parcial da minha bolsa de estudos, durante o período do mestrado acadêmico em Estudos da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Gostaria de agradecer às professoras Heloísa Orsi Koch Delgado e Cláudia Mendonça Scheeren e ao professor Cléo Wilson Altenhofen, por aceitarem meu convite para compor a banca examinadora desta dissertação, de modo a contribuir com o aperfeiçoamento do trabalho.

À professora de teatro e diretora do Grupo Neelic, Desirée Pessoa, por ter me acolhido em seu Núcleo de Estudos e Experimentação da Linguagem Cênica e, principalmente, por ter me proporcionado profundas reflexões, através de uma bibliografia completa e de experimentos cênicos, acerca dos desafios que ator e dublador enfrentam no processo de construção de personagem – o que contribuiu com o diálogo desta pesquisa.

À minha mãe e a Diogo Melloni Lucchesi, pelo carinho dedicado a mim em todos os momentos em que estive ansiosa e angustiada com a redação deste trabalho.

Ao querido amigo Carlos Soares, pois foi durante uma de nossas conversas que tive a ideia de realizar este estudo, e à sua esposa e minha grande amiga Luana Ricciolini, pelo apoio que recebi durante todo o período em que escrevi esta dissertação.

## RESUMO

Este trabalho busca aproximar a teoria e a prática da tradução para dublagem no Brasil. Para isso, debruçamo-nos sobre as características da tradução audiovisual e sobre o processo de tradução para dublagem. Nossa reflexão se baseia nos princípios postulados pelas teorias da tradução em Hurtado Albir (2001), Nord (2009), Aubert (1993), Amorim (2005), Catford (1980), Bassnett (2005) e Batalha (2007). Além disso, abordamos a sociologia da linguagem e a sociolinguística com o enfoque na variação linguística, conforme Labov (1972), Monteiro (2000), Bright (1966), Fishman (1972) e Coseriu (1983), e analisamos a variante de fala do personagem Aldo Raine, do filme *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino, para posteriormente investigar como esse aspecto linguístico é tratado na dublagem brasileira. Desta forma, excertos dos diálogos dublados são analisados e as estratégias e modalidades de tradução utilizadas pelo tradutor são discutidas em cada ocorrência na dublagem brasileira do filme. Através da análise, concluímos que não há padronização nas estratégias utilizadas para traduzir as ocorrências de variação linguística e constatamos, ainda, que muitas vezes a tradução para o português brasileiro é adequada, porém traços linguísticos e extralinguísticos relevantes para a compreensão do personagem e da obra são eliminados no áudio dublado. Por esta razão, sugerimos estratégias a fim de padronizar e auxiliar o trabalho do tradutor para dublagem e do dublador.

Palavras-chave: Tradução audiovisual; dublagem; variação linguística.

## **ABSTRACT**

This paper aims to assemble theory and practice of dubbing translation in Brazil. Therefore, we focus on the characteristics of audiovisual translation and on the translation process for dubbing. Our reflection is based on the principles postulated by translation theories according to Hurtado Albir (2001), Nord (2009), Aubert (1993), Amorim (2005), Catford (1980), Bassnett (2005) and Batalha (2007). Moreover, we discuss the sociology of language and sociolinguistics, focusing on language variation, according to Labov (1972), Miller (2000), Bright (1966), Fishman (1972) and Coseriu (1983), and we analyze the variant of speech of the character Aldo Raine, in the film *Inglourious Basterds*, by Quentin Tarantino, to further investigate how this linguistic aspect is treated in Brazilian dubbing. Thus, extracts from the dubbed dialogues are analyzed and the translation strategies and methods used by the translator are discussed in each translation unit presented in the dubbed version of the film. Through the analysis, we conclude that there is no standardization in the strategies used to translate instances of language variation, besides the translation for Brazilian Portuguese is adequate, however linguistic and extralinguistic features which are relevant to the understanding about the character and the film itself are eliminated in the dubbed version. For this reason, we propose strategies to standardize and assist the dubbing translation besides the voice actor.

**Keywords:** audiovisual translation; dubbing; language variation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Tipos de tradução .....	13
Figura 2. As etapas do ato comunicativo .....	20
Figura 3. Traduções da palavra falafel .....	24
Figura 4. Competência tradutória .....	26
Figura 5. Vetores da dialetologia e da sociolinguística .....	32
Figura 6. Mapa dos Estados Unidos, destacando regiões de linchamento .....	37
Figura 7. Mapa dos Estados Unidos, destacando o estado do Tennessee .....	40
Figuras 8. Mapas das Smoky Mountains e Knoxville .....	41
Figura 9. Mapa da região das Smoky Mountains .....	42
Figura 10. Unidades sintópicas, sinstráticas e sinfásicas do personagem Aldo Raine .....	42
Figura 11. Excerto do roteiro de Bastardos Inglórios, com falas de Aldo Raine .....	44
Figura 12. Cena dos italianos, no filme Bastardos Inglórios .....	47
Figura 13. Exemplos em que há ocorrência do fonema schwa .....	48
Figura 14. Traços linguísticos da variante de fala de Aldo Raine .....	49
Figura 15. Excertos de diálogos dos personagens de Jackie Brown (1997), Bastardos Inglórios (2009) e Friends (1999) .....	50
Figura 16. Cultura norte-americana na dublagem em português .....	52
Figura 17. Comentário do personagem Chandler sobre o dialeto falado em Tulsa, Oklahoma .....	53
Figura 18. Cultura alemã na dublagem em português .....	55
Figura 19. Palavras proferidas em alemão no áudio em inglês .....	56
Figura 20. Palavras proferidas em francês no áudio em inglês .....	57
Figura 21. Tradução da palavra fantastique na dublagem brasileira .....	58
Figura 22. Classificação indicativa nos produtos audiovisuais brasileiros .....	59
Figura 23. Linguagem vulgar no áudio original e sua tradução na dublagem brasileira .....	60
Figura 24. Expressão idiomática no áudio original e sua tradução na dublagem brasileira. ....	61
Figura 25. Elementos da cultura norte-americana dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	63
Figura 26. Elementos da cultura alemã dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	63

Figura 27. Elementos da cultura norte-americana dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	64
Figura 28. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	64
Figura 29. Palavras em alemão dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	64
Figura 30. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	65
Figura 31. Palavras em alemão dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	65
Figura 32. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	66
Figura 33. Elementos da cultura norte-americana dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	66
Figura 34. Palavras em alemão dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	67
Figura 35. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	67
Figura 36. Expressão em inglês dublada e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	67
Figura 37. Pronomes de tratamento em francês e em alemão, no áudio em inglês, dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira .....	68
Figura 38. Linguagem vulgar no áudio original, tradução e modalidade utilizada na dublagem brasileira .....	69



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E DUBLAGEM</b>	12
2.1 A DUBLAGEM: DEFINIÇÃO DO OBJETO	14
2.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM	17
<b>3 A TRADUÇÃO FUNCIONAL</b>	19
3.1 A EQUIVALÊNCIA NA TRADUÇÃO	22
3.2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	23
3.3 TRADAPTAÇÃO	25
3.4 O MODELO DE COMPETÊNCIA TRADUTÓRIA: APLICAÇÃO À DUBLAGEM	25
<b>4 SOCIOLOGIA DA LINGUAGEM E SOCIOLINGUÍSTICA</b>	29
4.1 SOCIOLINGUÍSTICA E DIALETOLOGIA	32
4.2 VARIAÇÃO LINGUÍSTICA	34
<b>5 O CINEMA DE TARANTINO</b>	36
5.1 VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO CINEMA DE TARANTINO	39
5.1.1 Variantes linguísticas em <i>Bastardos Inglórios</i>	40
5.1.1.1 <i>Aldo Raine, o Apache</i>	41
5.1.2 Elementos fonológicos	46
<b>6 ANÁLISE</b>	51
6.1 ÍNDICES LINGUÍSTICOS E EXTRALINGÜÍSTICOS	51
6.1.1 Elementos culturais	51
6.1.2 Registros de linguagem	59
6.1.3 Expressões idiomáticas	60
6.2 MODALIDADES DE TRADUÇÃO NA DUBLAGEM BRASILEIRA	62
6.2.1 Domesticação	62
6.2.2 Estrangeirização	63
6.2.3 Estrangeirização com adaptação fonética	64
6.2.4 Omissão	65
6.2.5 Erro	66
6.2.6 Tradução literal	67
6.2.7 Tradução oblíqua	69

6.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO DE <i>BASTARDOS INGLÓRIOS</i> .....	70
6.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DUBLAGEM DE <i>BASTARDOS INGLÓRIOS</i> .....	71
6.4.1 A visualização da palavra na dublagem .....	74
<b>7 CONCLUSÃO</b> .....	<b>77</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>81</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A tradução para dublagem, bem como outras modalidades de tradução audiovisual, vem conquistando espaço nas telas de cinema, de televisão e mais recentemente de computador, com o propósito de tornar acessível a todos os públicos as informações trazidas em diferentes produtos audiovisuais. Embora cada vez mais se perceba um aumento cada vez maior na demanda de filmes, novelas, desenhos e demais programas dublados também nos canais por assinatura, a tradução para dublagem ainda é um objeto de pesquisa recente nas universidades brasileiras, ocupando um espaço exíguo nos estudos acadêmicos. Isso nos motivou a tentar aproximar a teoria e a prática da tradução para dublagem no Brasil, através deste trabalho.

Conforme Batalha (2007), “os tradutores, vistos como agentes mediadores entre duas realidades, não são isentos de pressões de ordem interna e externa” (BATALHA, 2007, p. 84). Por essa razão, situaremos as condições em que o trabalho do tradutor para dublagem é realizado, considerando as múltiplas coerções dessa modalidade de tradução audiovisual – as quais interferem no resultado do trabalho – como o curto prazo de entrega da tradução estabelecido pela empresa de dublagem<sup>1</sup>, a conjugação do sincronismo labial dos personagens bem como o acréscimo de pausas e outros elementos de ordem técnica com o texto da tradução.

Para que possamos refletir sobre essa modalidade de tradução que compõe a tradução audiovisual, fundamentaremos nossa reflexão sobretudo nos princípios postulados pelas teorias funcionalistas da tradução, propostas por Hurtado Albir (2001) e Nord (2009). Além disso, abordaremos a sociologia da linguagem e a sociolinguística com o enfoque na variação linguística, que sustentarão a apresentação dos traços linguísticos que constituem a variante de fala do personagem Aldo Raine – no filme *Bastardos Inglórios*, escrito e dirigido por Quentin Tarantino. Na sequência, analisaremos como esse aspecto é tratado na dublagem brasileira. A análise dos excertos dos diálogos dublados permitirá a discussão das estratégias tradutórias e modalidades de tradução utilizadas pelo tradutor em cada unidade de tradução, presentes na dublagem brasileira do filme.

---

<sup>1</sup> Segundo depoimentos informais colhidos junto a tradutores para dublagem, este profissional tem em média, três dias para traduzir um filme ou documentário. De acordo com o site Mundo Estranho, hoje, a duração média “para que o filme ganhe sua famosa “versão brasileira” é de vinte e cinco a trinta horas”, pois os dubladores gravam suas falas individualmente, com o auxílio de um microfone, uma televisão – na qual é reproduzido o produto audiovisual – e o roteiro traduzido. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

Ainda que o objeto deste trabalho não seja a dublagem, mas a tradução para dublagem, julgamos pertinente observar a interpretação dos dubladores brasileiros no processo de dublagem dos personagens do filme, com o propósito de investigar se a atuação do dublador é coerente com a imagem do personagem construída no áudio original. Partimos do pressuposto de que, no Brasil, exige-se que esses profissionais sejam atores formados e obtenham registro na DRT<sup>2</sup>. Essa determinação legal pode contribuir para a qualidade da dublagem brasileira, sendo fundamental que o dublador interprete seu personagem e não apenas substitua suas falas em outra língua. O profissional deve lembrar que “ouvir é ver aquilo de que se fala, e que falar é desenhar imagens visuais”, conforme defende o dramaturgo, diretor e ator Stanislavski (apud QUINTEIRO, 1989, p.101). Portanto, analisaremos a atuação dos dubladores-atores com o intuito de averiguar se seus personagens não foram descaracterizados ao serem dublados no português brasileiro.

Assim, este trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro apresenta um breve histórico da dublagem no Brasil e no mundo, situa a dublagem entre as modalidades de tradução e discorre sobre a atividade do tradutor e do dublador. O segundo capítulo trata dos princípios que constituem as teorias da tradução, bem como dos conceitos de adaptação e tradaptação. O terceiro capítulo aborda a variação linguística, discutida pela sociologia da linguagem e pela sociolinguística e está relacionado ao quarto capítulo, no qual falaremos sobre o estilo fílmico do roteirista e diretor Quentin Tarantino, já que a variação linguística é um aspecto importante na fala de seus personagens. No quinto capítulo, analisaremos como as ocorrências de variação e as referências culturais foram traduzidas e apresentadas no áudio dublado, bem como as modalidades de tradução utilizadas pelo tradutor ao lidar com esses elementos linguísticos e extralinguísticos nos diálogos de *Bastardos Inglórios*. Na seção seguinte, apresentaremos nossas considerações sobre a tradução e a dublagem do DVD original do filme. Finalmente, explicitaremos nossas conclusões, buscando sugerir estratégias para o tradutor e para o dublador, com o propósito de promover uma reflexão sobre este trabalho e, conseqüentemente, qualificá-lo ainda mais.

---

<sup>2</sup> Delegacia Regional do Trabalho.

## 2 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E DUBLAGEM

No início do século 20, com a chegada do cinema, a indústria cinematográfica se deparou com um problema em relação à tradução, considerando que apenas uma pequena porcentagem da população mundial falava inglês, e as produções cinematográficas eram predominantemente gravadas com áudio em língua inglesa. Como resultado, houve uma crescente necessidade de tornar acessíveis os filmes produzidos. Na Europa, a França buscou avançar e experimentar a dublagem e a legendagem. Todavia, não demorou muito para que se descobrisse que ambas as abordagens apresentavam desvantagens: era comum afirmar, seguindo o pensamento de Danjun (2009), que a tradução de um filme destrói a obra cinematográfica, pois pode eliminar os traços característicos dos atores. Para resolver esse problema, uma terceira metodologia de tradução foi experimentada: as múltiplas versões, isto é, os filmes eram gravados em diversos idiomas em vez de apenas um. Contudo, logo se percebeu que as diferentes versões não eram equivalentes, pois a atuação de grandes atores era diminuída por quem os dublava e a qualidade linguística não era satisfatória para o público receptor.

Com o avanço do tempo, através de outra solução encontrada, a legendagem, o número de telespectadores insatisfeitos no mundo todo com a tradução aumentou consideravelmente, e, com isso, a dublagem foi ganhando espaço no mundo das traduções audiovisuais. Enquanto países como França, Itália, Espanha e Alemanha demonstravam preferência por produtos dublados, países escandinavos e a Holanda optavam pela legendagem, por motivos financeiros. Tveit (2009) afirma que a dublagem tem um custo muito mais alto comparado à legendagem, pois normalmente é necessário apenas um tradutor para legendar o produto audiovisual em questão; já a dublagem tem um custo maior pois envolve, além do tradutor, o diretor de dublagem e a contratação de atores (e, às vezes, de cantores) para dublar as falas traduzidas.

Em um texto acerca da dublagem no Oriente, Shaochang (2009) afirma que, na China, a tradução audiovisual teve início após a década de quarenta, pois até então não existia televisão no país. Em algumas grandes cidades chinesas, nas salas de cinema mais capacitadas, o público que não falava outro idioma além do mandarim escutava, com o auxílio de fones de ouvido, as traduções simultâneas, realizadas por pessoas que tinham mais conhecimento na língua do filme – o que já marcava o início da dublagem.

Desta forma, em 1949, o estúdio cinematográfico Changchun, localizado no nordeste da China, foi o primeiro a iniciar os trabalhos de dublagem. Surgiu devido à necessidade de

traduzir produtos audiovisuais para pessoas analfabetas, as quais não eram capazes de ler as legendas, bem como para aqueles que não falavam a língua estrangeira.

No Brasil, o primeiro filme dublado foi *A Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938, um ano após o filme ser lançado no país. Nessa época, era necessário que todos os atores dublassem juntos na mesma sala do estúdio de dublagem, o que, conseqüentemente, tornava o processo de dublagem mais demorado do que é hoje em dia.

Hurtado Albir (2001) propõe uma classificação para as modalidades de tradução: tradução escrita, tradução simultânea com texto; interpretação simultânea; interpretação consecutiva; interpretação de enlace; sussurrado; vozes superpostas (*voice-over*); tradução para dublagem; legendagem; tradução de canções; legendagem para músicas; tradução de programas informáticos; e, finalmente, tradução de produtos informáticos multimídia, conforme podemos observar a figura a seguir:



Figura 1. Tipos de tradução, proposto por Hurtado Albir (2001, p. 75).

Dentre essas modalidades, a tradução audiovisual subdivide-se em outras três: *tradução para vozes superpostas* (também denominado *voice-over*), *legendagem* e *tradução para dublagem*, objeto de análise deste trabalho. Porém, antes de discutirmos a tradução para dublagem, contextualizaremos as outras modalidades que constituem a tradução audiovisual.

Hurtado Albir (2001) define *tradução audiovisual* como a tradução de textos audiovisuais (filmes, novelas, desenhos, documentários, etc.) que serão projetados no cinema, na televisão ou até mesmo no teatro, dependendo da modalidade de tradução: narração, audiodescrição, *voice-over*, dublagem, legendagem e *surtitles*. A narração narra os acontecimentos de uma história, bem como as ações principais desempenhadas pelos personagens, diferentemente da audiodescrição, em que as informações relevantes são descritas<sup>3</sup> de forma mais detalhada, visando a facilitar a compreensão e a criação da imagem da obra. A modalidade *voice-over* difere da dublagem pelo fato de que os diálogos traduzidos

<sup>3</sup> Exemplo de um acontecimento descrito nas modalidades *narração* e *audiodescrição*: *Narração*: Uma menina acordou e foi tomar café da manhã. *Audiodescrição*: Uma menina, de altura média, com cabelos e olhos castanhos, vestindo uma calça azul, sapatos pretos e blusa amarela foi tomar café da manhã. Exemplo nosso.

são enunciados na língua-alvo sem que o áudio original seja apagado, sendo possível ouvir o falante na língua-fonte. A dublagem, por sua vez, elimina totalmente as falas proferidas na língua-fonte, substituindo o áudio original por um dublado na língua-alvo. A legendagem apresenta, na parte inferior da tela, a tradução do que está sendo dito no áudio original de um produto audiovisual, não eliminando os sons na língua-fonte. Já a *surttitle* é uma modalidade de tradução utilizada em peças de teatro e normalmente é disposta ao fundo do cenário, com o propósito de traduzir o que está sendo dito e encenado.

A Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) apresenta uma definição da *tradução audiovisual*, que complementa aquela proposta por Hurtado Albir (2001), ao acrescentar fatores de ordem técnica, como o movimento labial dos personagens. Segundo a ABERT, “a dublagem é a tradução de um programa originalmente falado em língua estrangeira, com a substituição da locução original por falas na língua de destino, sincronizadas no tempo, entonação e movimento dos lábios dos personagens em cena” (ABERT, NBR 15290).

Carvalho (2005) afirma que outros termos são apresentados por diferentes autores para referir-se ao mesmo tipo de tradução. Titford (apud CARVALHO, 2005, p. 24) emprega o termo “tradução subordinada” para se referir a modalidades de tradução em que outros códigos semióticos – além do linguístico – impõem coerções à tarefa do tradutor. (TITFORD apud CARVALHO, 2005, p. 24). Albir (2001) designa “tradução multimídia” a modalidade de tradução cujos textos originais têm, no mínimo, dois códigos diferentes e são inerentes às novas tecnologias (ALBIR, 2001, p.72). Embora difiram na nomenclatura, os termos apresentados exprimem a mesma ideia, no sentido de que neste tipo de tradução o profissional terá de lidar com diferentes meios e códigos.

A problemática da tradução de textos audiovisuais, segundo Hurtado Albir (2001), se inicia pelo fato de que o tradutor precisará trabalhar com a confluência de, no mínimo, dois códigos: o linguístico e o visual, além de precisar integrar, por vezes, o código musical. (ALBIR, 2001, p. 77). A autora acrescenta que, neste tipo de tradução, o código visual – a imagem – permanece inalterado, de modo que o código traduzido é o linguístico.

## 2.1 A DUBLAGEM: DEFINIÇÃO DO OBJETO

A dublagem é, segundo Hurtado Albir (2001), “a tradução audiovisual em que o texto visual – isto é, a imagem – permanece inalterado e se substitui o texto oral original por

outro texto oral em outra língua<sup>4</sup>” (ALBIR, 2001, p.70). A autora destaca que a fase mais característica da dublagem e a que mais condiciona o trabalho do tradutor é a etapa denominada “sincronia”<sup>5</sup> (ALBIR, 2001, p.79). Essa fase consiste na adequação visual e temporal do texto traduzido, conjugadas aos movimentos labiais, aos gestos, bem como à duração de tempo das falas dos personagens. Quanto à sincronia, necessária para ajustar o texto traduzido aos elementos extralinguísticos que compõem o produto audiovisual, Hurtado Albir (2001) apresenta três tipos que constituem essa fase específica: a sincronia *fonética*, na qual a tradução deverá estar de acordo com os movimentos labiais do ator/personagem que aparece na tela, no momento em que pronuncia as palavras; a sincronia *cinésica*, em que é necessário adequar a tradução aos movimentos corporais do ator no momento em que ele se expressa, pois, conforme argumenta a autora, o significado dos gestos e do comportamento não verbal tem de ser coerente com a proposta apresentada na tradução; e, finalmente, a *isocronia*, na qual a duração temporal de cada fala do ator deve estar de acordo com a tradução, buscando ajustar cada frase, pausas e sincronia fonética à duração e ao tempo em que o ator precisará para dizer seu texto. (ALBIR, 2001, p.79).

Alguns autores afirmam que a dublagem é considerada uma vilã na tradução audiovisual, pois essa modalidade apresenta muitas desvantagens em relação às demais. Para Jan-Emil Tveit (2009), os fatores que prejudicam a dublagem são bastante óbvios. Um deles é a perda de autenticidade. O autor defende que uma parte essencial da personalidade do personagem é a sua voz, a qual é intimamente ligada às expressões faciais, aos gestos e à linguagem corporal. Deste modo, para Tveit (2009), a autenticidade é incontestavelmente sacrificada quando um personagem é privado de sua voz e, em vez de ouvi-la, o telespectador ouve a voz de outra pessoa. Além disso, o autor argumenta que as vozes refletem o humor e a atmosfera da situação em questão. Para defender seu ponto de vista em relação à importância de o protagonista da cena expressar na voz as emoções manifestadas, Tveit (2009) utiliza outra modalidade de tradução audiovisual, o *voice-over*. O teórico afirma que o efeito de um discurso persuasivo durante uma campanha para eleição presidencial ou parlamentar, por exemplo, ficaria significativamente reduzido na abordagem *voice-over*, considerando-se que as vozes – bem como os sons particulares – são uma parte importante da imagem pública que os políticos constroem. Além desse, o autor utiliza outros exemplos, como um grandioso evento esportivo, a cena de um acidente ou a convenção de um partido político, para

---

<sup>4</sup> *En el doblaje, el texto visual permanece inalterado y se sustituye el texto oral original por otro texto oral en otra lengua.* Tradução nossa.

<sup>5</sup> Em espanhol, esta etapa do processo de tradução para dublagem denomina-se “ajuste”. No português brasileiro, utiliza-se o termo “sincronia”.



argumentar que a voz de um indivíduo pode ser o elemento mais relevante em determinados contextos, e sua identidade pode ser alterada quando suas falas são dubladas ou sobrepostas (no *voice-over*).

Cabe ressaltar que os dubladores, no Brasil, precisam ter formação em um curso de teatro, além de obter o registro profissional específico no DRT. Portanto, espera-se que o dublador, além de respeitar as normas de sincronismo labial, cumprimento do tempo de fala – entre outros aspectos exigidos pelas empresas de dublagem –, também busque conhecer o personagem que dublará, atentando para todos os traços que o caracterizam. Aparentemente, parece trivial exigir que o ator-dublador estude seu personagem, entretanto, conforme veremos a seguir, alguns desses profissionais parecem não observar as particularidades que caracterizam o estilo de fala de seu personagem, tampouco para os traços que marcam sua personalidade – o que poderá afetar a qualidade de sua dublagem. Patucchi (2009) reforça essa ideia, afirmando que isso ocorre quando os dubladores não assistem à sequência do material que estão dublando, tendo apenas uma visão parcial de seu personagem bem como do produto audiovisual em si.

Podemos ilustrar esses fatores negativos da dublagem através da cena inicial do filme *Bastardos Inglórios*, em que o coronel nazista Hans Landa revela sua personalidade através de sua fala um aspecto intimidador, sem precisar alterar o tom de voz para amedrontar sua vítima, o camponês LaPadite, durante o diálogo. Hans Landa impõe respeito – e medo – simplesmente por se comunicar usando um tom de voz baixo, quase sussurrado, acompanhado de um olhar fixo, penetrante. É como se o coronel nazista já soubesse, o que de fato ocorre, que LaPadite esconde uma família judia sob o assoalho de sua casa. Contudo, quando observamos a dublagem dessa cena, o dublador de Landa profere suas falas em um tom normal, ligeiramente alto, o que desfigura essa característica marcante do personagem construído pelo ator Christoph Waltz. É por essa razão que concordamos que o dublador precisa, antes de dublar, conhecer profundamente seu personagem, pois, muitas vezes, uma sutil característica na fala ou nos gestos do ator, no produto original, pode indicar um significativo traço de personalidade em seu personagem. Complementarmente à ideia apresentada, Danjun (2009) opina que “é simplesmente inevitável que um filme sofra certas perdas de sentido quando o produto é dublado em uma língua estrangeira”. Cabe ao dublador, portanto, compreender a essência do personagem com o qual está trabalhando, para que as falhas em sua dublagem sejam minimizadas.

## 2.2 O PROCESSO DE TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM

O processo de tradução para dublagem envolve muitos profissionais. Na Europa, por exemplo, além do tradutor e do dublador, há o profissional denominado *adaptador*, o qual contextualiza e adapta a obra antes de chegar ao tradutor. No Brasil, a distribuidora disponibiliza o produto audiovisual para a empresa de dublagem. Esta entrega o material para o tradutor, que fará a tradução. Depois que o tradutor para dublagem receber o vídeo original – e talvez o roteiro, conforme falaremos no próximo parágrafo, – e finalizar sua tradução, o diretor de dublagem verificará se não há imperfeições no trabalho entregue. Caso haja incongruências na tradução, ele retornará o arquivo para o tradutor, a fim de que este possa modificar o que for necessário. Quando o produto for aceito pelo diretor de dublagem, os dubladores receberão o texto traduzido para, em seguida, começarem a dublar. Há, ainda, técnicos de som para verificar e melhorar a qualidade da sonoplastia na dublagem.

No Brasil, o tradutor para dublagem parte do código linguístico presente no áudio do vídeo. Isso porque, frequentemente, o roteiro<sup>6</sup> do material que será traduzido (filme, documentário, desenho, etc.) não é disponibilizado pelo cliente e, então, o tradutor para dublagem terá de traduzi-lo tomando como referência apenas o áudio original do produto. Quando disponibilizado, o roteiro pode ser de caráter *completo*, se apresentar todo o conteúdo linguístico (até mesmo as informações contidas em placas de trânsito, por exemplo) ou *incompleto*, se não apresentar todo o conteúdo linguístico contido no vídeo, como a apresentação de apenas alguns excertos que formam um diálogo no produto audiovisual. Além disso, o roteiro é, muitas vezes, disponibilizado em um idioma diferente em relação ao do áudio original – o que dificulta ainda mais o trabalho do tradutor, que pode não dominar a língua em que o roteiro está escrito. Por exemplo, um áudio do vídeo em francês acompanhado de roteiro escrito em alemão<sup>7</sup>. Isso ocorre porque nem sempre a empresa de dublagem ou até mesmo a distribuidora do filme dispõem do roteiro, o que resultará na classificação de um roteiro incompleto. Quanto à produção dos roteiros, o especialista em dublagem Patou-Patucchi (2009) afirma que esse texto que o dublador tem em sua mesa de leitura é exclusivamente o fruto do trabalho do tradutor, o qual assume inteira responsabilidade por ele, mesmo que as imperfeições da dublagem sejam causadas pelo

<sup>6</sup> O termo *roteiro* tem como sinônimo *script*. A escolha de um termo ou de outro depende da preferência de cada profissional e/ou empresa de dublagem.

<sup>7</sup> A tradutora para dublagem e dubladora, Dilma Machado, afirma que “essas variações da língua em que o roteiro está escrito e a língua em que é apresentado o áudio original dependem do que o cliente tem a oferecer. Às vezes, oferecem script incompleto, ou de pré-produção e outras vezes, nem tem script. outras vezes entregam um vídeo em russo, por exemplo e o script em inglês, ou legendas em inglês.

dublador – como a pronúncia inadequada de um nome próprio, como ocorre no seriado norte-americano *Friends*, por exemplo: a personagem Monica pronuncia [ʃen.dler], ao se referir ao personagem Chandler, o que pode incitar insatisfação por parte do público que assiste ao seriado e conhece a pronúncia correta do nome [tʃendlɚ]. Retomando a afirmação de Patou-Patucchi (2009), a responsabilidade por qualquer erro ou imperfeição apresentada na dublagem é imputada ao tradutor, mesmo que esse profissional tenha marcado foneticamente como o nome deve ser pronunciado.

Patou-Patucchi (2009) aponta um agravante (que talvez justifique o desempenho insatisfatório de alguns dubladores) o qual interfere diretamente no trabalho dos profissionais envolvidos no processo da dublagem. Segundo o teórico, a carga horária nos estúdios de gravação transforma alguns dubladores em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. A analogia feita pelo teórico representa sujeitos aparentemente calmos que passam a assumir um comportamento agressivo frente ao curto prazo que têm para concluir sua tarefa. A seguir, falaremos sobre como se originou a dublagem no mundo.

Para que possamos compreender melhor qual é a função da tradução para dublagem, no próximo capítulo discutiremos os pressupostos das teorias funcionalistas da tradução. Em seguida, trataremos sobre a necessidade que frequentemente os tradutores têm de adaptar um produto audiovisual (um termo, um elemento cultural ou até mesmo a ideia que envolve um diálogo inteiro) na tradução para dublagem, com o propósito de manifestar de outro modo, para o público receptor, a mensagem pretendida pelo emissor.

### 3. A TRADUÇÃO FUNCIONAL

Neste estudo sobre o processo da tradução para dublagem – modalidade na qual outros códigos semióticos, além do linguístico, impõem coerções à tarefa do tradutor (CARVALHO, 2005, p. 24) –, julgamos pertinente utilizar a abordagem funcionalista, que considera que um mesmo texto pode ser traduzido de diferentes formas, conforme sua função. Do mesmo modo, a teoria do Escopo, apresentada anteriormente por Vermeer e Reiss (1984), defende que o princípio primordial que condiciona qualquer processo de tradução é a finalidade à qual está direcionada a ação tradutória, que se caracteriza pela sua intencionalidade (VERMEER; apud NORD, 2009, p.215). O escopo da tradução para dublagem, além da tradução do conteúdo da obra original em si – não esquecendo da forma como a mensagem é transmitida – é ajustar o texto às coerções impostas por essa modalidade, considerando as sincronias fonética e cinésica, e o isocronismo. Isso significa que não basta apenas traduzir as falas dos personagens no produto audiovisual; o tradutor deve partir do pressuposto de que as palavras escolhidas deverão se encaixar na modulação labial e gestual – considerando a expressão facial e corporal do personagem – além de ajustar o texto ao tempo de cada fala.

Aplicando ao produto audiovisual a ideia postulada por Nord (2009) acerca das atividades comunicativas nas quais emissores e receptores desempenham papéis sociais na comunicação, pode-se considerar que o roteirista e/ou cineasta de um produto audiovisual é o agente emissor da mensagem comunicativa que é transmitida através de signos verbais ou não verbais, incluindo as entonações de cada palavra do roteiro e os gestos dos personagens, as expressões, etc., pois estes também compõem o propósito comunicativo nas cenas do filme. O telespectador, por sua vez, é o receptor dessa mensagem.

Segundo a autora, “na tradução, emissor e receptor pertencem a entidades culturais diferentes e falam línguas distintas<sup>8</sup>” (NORD, 2009, p.210) Deste modo, o tradutor – sujeito familiarizado com ambas as culturas e línguas envolvidas – assumirá o papel de mediador entre o emissor e o receptor. Nord (2009) ressalta que, em situações profissionais, os tradutores não atuam sozinhos; há o que a autora denomina de *iniciador* ou *cliente*, o qual poderá intervir no trabalho do tradutor (NORD, 2009, p.210). No caso da dublagem, entendemos que o cliente é o diretor de dublagem, que tem autoridade para aceitar o trabalho do tradutor e para solicitar que este profissional faça modificações em sua tradução. Nesse

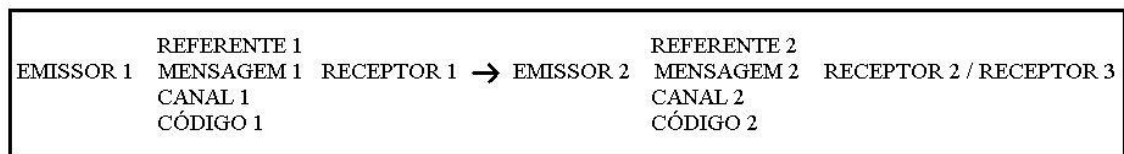
---

<sup>8</sup> *En la traducción, emisor y receptor pertenecen a entidades culturales diferentes y hablan idiomas distintos.*(Tradução nossa).

sentido, o tradutor (muitas vezes, mediante aprovação do cliente) deve selecionar, ainda na língua fonte, os elementos que considera relevantes e possam ser significativos e “funcionais”<sup>9</sup> para o público da língua alvo. (NORD, 2009, p.215). Essa escolha de elementos é denominada, na teoria do Escopo, de “oferta de informação” (NORD, 2009, p.215). Na tradução para dublagem, o tradutor deve, portanto, observar e escolher os elementos relevantes que caracterizam a obra original para, posteriormente, decidir como traduzi-los.

Conforme Aubert (1993), qualquer um dos fatores constituintes do texto de partida, como um sotaque, um jargão, um cacoete de expressão no discurso do personagem, ou uma diferença significativa de conhecimento sobre o referente pode resultar em uma ruptura no elo comunicativo entre emissor 1 (na dublagem, trata-se do roteirista e/ou diretor, que é o criador das falas do personagem) e receptor 2 (telespectador) caso a decodificação da mensagem, na tradução, “deixe de se produzir de maneira adequada às respectivas intenções” do emissor 1 no produto audiovisual (AUBERT, 1993, p.12). O bloqueio comunicativo pode ser reduzido ou até evitado se tradutor e dublador utilizarem elementos linguísticos e extralinguísticos que representem a intenção comunicativa imbricada à fala do personagem, tais como a utilização de equivalentes que indiquem os aspectos sociais, situacionais e individuais (no caso da variante de fala do personagem Aldo Raine, por exemplo, como veremos no capítulo 4) no texto de chegada.

Aubert (1993) apresenta um esquema representativo acerca do novo ato comunicativo que é empreendido pelo tradutor através do “ato tradutório” (AUBERT, 1993, p. 13), para que o emissor 2 compreenda a mensagem criada pelo emissor 1, conforme podemos observar a seguir.



*Figura 2. As etapas do ato comunicativo, apresentado por Aubert (1993, p. 13), sobre o processo de emissão e recepção da mensagem.*

Assim, de acordo com Aubert (1993), o segundo ato comunicativo “se fundamenta numa relação de equivalência, ou seja, as mensagens geradas no primeiro e no segundo atos comunicativos mantêm entre si um certo grau de correspondência” (AUBERT, 1993, p. 10). Quanto aos termos “canal” e “código”, apresentados na figura acima, o autor explica que o

<sup>9</sup> Grifo da autora.

primeiro se refere ao formato do texto apresentado (oral ou escrito), e o segundo corresponde ao código de partida e ao código de chegada.

Conforme Vermeer (1984, apud NORD 2009), o texto alvo deve cumprir a exigência da “coerência textual”, o que significa que a tradução deve ser compreensível para o receptor (o telespectador, no caso da tradução para dublagem) e que o texto traduzido deve ser significativo na cultura e contexto em que é recebido (VERMEER, apud NORD, 2009, p. 215). De acordo com Nord (2009), partindo-se do pressuposto de que emissor e receptor nem sempre compartilham a mesma cultura, o tradutor não poderá oferecer ao público alvo a mesma informação que o autor ofereceu aos seus destinatários, pois, se as referências culturais em questão forem distintas, a informação “original” não será significativa para o receptor (p.217). Visando a ilustrar esse argumento, utilizaremos um exemplo extraído do filme *Bastardos Inglórios*.

Uma tropa de soldados norte-americanos antinazistas deseja se infiltrar no grupo inimigo alemão para derrotá-lo com mais facilidade. Archie Hicox, tenente norte-americano que fala alemão, é contratado para que os soldados alemães não desconfiem do plano durante a aproximação dos grupos. Quando o comandante de Hicox lhe pergunta se ele fala alemão, o tenente responde, no áudio original: “*Like a Katzenjammer Kid.*” Na dublagem da fala do personagem, ouve-se “Como Hans e Fritz”, fala que difere da legenda em português: “Como um dos Sobrinhos do Capitão”. Aparentemente, uma tradução parece não ser semelhante à outra. Entretanto, uma rápida pesquisa revela que *Katzenjammer Kids* é o nome de uma história em quadrinhos criada pelo alemão naturalizado norte-americano Rudolph Dirks, publicada pela primeira vez em 1897, e que essa HQ faz parte do repertório cultural norte-americano. Em português, a história foi traduzida da mesma forma como apresentada na legenda: *Os Sobrinhos do Capitão*. Hans e Fritz são os nomes dos principais personagens, o que atribui, assim, sentido à tradução apresentada na dublagem brasileira. Contudo, pelo fato de essa história em quadrinhos ser referida em um filme cujo público telespectador é distinto do público original, com classificação indicativa e perfis sociais variados, estimamos que talvez poucos telespectadores compreendessem a alusão se o título da obra fosse traduzido como “Os Sobrinhos do Capitão” ou “Hans e Fritz” na dublagem brasileira. Outra solução tradutória, talvez mais eficiente em relação para um melhor entendimento por parte do receptor brasileiro, poderia ser “Como Fritz e Frida”. Embora sejam nomes que remetem a uma marca brasileira de alimentos, Fritz e Frida também pode lembrar ao receptor a imagem de um casal de personagens alemães. Deste modo, acreditamos que a função do texto – utilizar uma referência da cultura norte-americana para indicar que o personagem domina a

língua alemã – seria cumprida, auxiliando o receptor a compreender a referência e, conseqüentemente, mensagem.

### 3.1 A EQUIVALÊNCIA NA TRADUÇÃO

A equivalência de tradução ocorre quando itens da língua fonte e da língua alvo podem relacionar-se com “os mesmos” traços de substância (CATFORD, 1965, p. 57). O que torna difícil a busca por um equivalente que consiga apresentar “semelhança” de substância na língua alvo, em relação ao seu original na língua fonte, está relacionado, sobretudo, ao problema da diferença cultural entre as línguas envolvidas. De acordo com Catford (1965), “qualquer ato de fala acontece num ambiente bio-sociofísico específico, em tempo e lugar específicos, entre participantes específicos, etc.” (CATFORD, 1965, p.57).

Como neste trabalho investigamos de que modo o tradutor para dublagem adaptou, para o português brasileiro, as falas do personagem Aldo Raine no filme *Bastardos Inglórios* – as quais apresentam unidades de variantes diatópica, diastrática e diafásica específicas –, falaremos brevemente sobre a tradução fonológica, a qual, segundo Catford (1965), “é deliberadamente praticada por atores e mímicos ao adotarem a pronúncia estrangeira ou dialetal” (CATFORD, 1965, p.67).

Segundo propõe este autor, do ponto de vista da tradução, a fonologia da língua fonte não se traduz, mas “se substitui por qualquer fonologia (não equivalente)” da língua alvo, a qual é determinada pela escolha de itens gramaticais e lexicais da língua fonte (CATFORD, 1965 p.67). Isso significa que, em certas circunstâncias, o tradutor deverá apresentar “ao menos *alguns*<sup>10</sup> traços da fonologia da língua fonte na língua alvo” (CATFORD, 1965p.67). O teórico complementa que a busca por equivalentes de tradução para esses níveis formais, representados através da fonologia das línguas fonte e alvo, é característica da dublagem de filmes, na qual “o tradutor pode escolher equivalentes de tradução lexicais na língua alvo” que devem ser incorporados à sincronia labial, de forma a coincidir “com as formas fonológicas dos itens da língua fonte” (CATFORD, 1965, p.67).

---

<sup>10</sup> Grifo do autor.

### 3.2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Normalmente as discussões que cercam a atividade de adaptação se referem à prática de adaptar, por exemplo, um romance para o cinema ou teatro, ou seja, a tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1975, p. 64-5)<sup>11</sup>. Neste trabalho, entretanto, discutiremos a adaptação do ponto de vista da tradução, isto é, a tradução de elementos formais, estruturais e culturais presentes no texto de partida e que não compartilham equivalentes com a cultura de chegada. Partindo do pressuposto de que o tradutor tem a intenção de comunicar a mensagem do emissor a outro público na cultura-alvo, e que muitas vezes será necessário modificar o texto para que o receptor – espectador, na dublagem – o compreenda em sua cultura, julgamos relevante discutir os conceitos de tradução, adaptação e tradaptação, imbricados à tarefa do tradutor quando este profissional precisa adaptar a mensagem transmitida no texto-fonte, de modo que o receptor possa compreendê-la no texto-alvo.

Segundo a proposta de Lauro Maia Amorim (2012), no prefácio de seu livro “traduções e adaptações envolvem transformação e são construídas de acordo com certas convenções e restrições dependentes do tempo e lugar em que são realizadas, assim como do público a que se destinam” (AMORIM, 2012, p.13). No caso da tradução para dublagem, como já dissemos, há inúmeras coerções que podem interferir no trabalho do tradutor, como a conjugação das sincronias fonética, cinésica e a isocronia (cf. ALBIR, 2011, p.79). Em uma cena do produto audiovisual em que o personagem esteja conversando sob o efeito de *close-up*, por exemplo, isto é, com a câmera posicionada em frente ao seu rosto – momento em que o movimento labial é evidente –, o tradutor deve adaptar o conteúdo da fala do personagem de modo que as palavras fiquem de acordo com a sincronia fonética. Isso significa que as escolhas de palavras traduzidas devem ser leais, embora não sejam “fiéis”. De acordo com Nord (2008), a lealdade se refere a uma ligação social entre pessoas – neste caso, diretor e/ou roteirista (geralmente, os autores do texto-fonte), tradutor e público receptor. Esse conceito difere do de fidelidade, que se refere à relação entre os textos fonte e alvo. A tradução poderá ser, portanto, leal se estiver de acordo com as intenções e expectativas do emissor, embora as palavras escolhidas pelo tradutor no texto-alvo não correspondam exatamente às palavras do texto fonte.

---

<sup>11</sup> A tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (1975: 64-5).



O tradutor normalmente recorre à adaptação quando determinada referência presente no texto-fonte não existe na cultura do texto-alvo. Podemos ilustrar a utilização da adaptação no contexto tradutório através de um dos episódios do seriado de comédia norte-americano *Friends*. No diálogo da cena, reproduzido abaixo, uma personagem pergunta a seu amigo se ela comprou um falafel dele no dia anterior:

Áudio original:	“ <i>Did I buy a falafel from you, yesterday?</i> ”
Legenda:	“Você não me vendeu um quibe, ontem?”
Dublagem:	“Você não me vendeu um falafel, ontem?”

Figura 3. Traduções da palavra *falafel*, apresentadas na décima temporada do DVD original do seriado norte-americano *Friends*.

Na legenda, o tradutor optou por adaptar o prato árabe falafel por outro prato árabe, mais conhecido no Brasil: o quibe. Já na dublagem, o tradutor manteve a mesma palavra do texto-fonte, a qual apresenta a mesma grafia [fə'la:fəl], no português brasileiro [fa.la.'féu], que difere até mesmo da pronúncia portuguesa [fa.'lá.fel]<sup>12</sup>. Em inglês, a pronúncia da primeira e da última vogal não é tão aberta quanto no português brasileiro, devido ao fonema átono schwa (ə).

A adaptação é vista como um paradoxo. Do mesmo modo que alguns tradutores criticariam a escolha pela permanência de falafel na dublagem no português brasileiro, outros discordariam da solução encontrada pelo legendista, ao traduzir falafel por quibe, sob o argumento de que os pratos são distintos e, portanto, não podem servir como equivalentes na tradução. Amorim (2005, p.41) apresenta, de forma sintética, essa dicotomia em relação à adaptação:

“(…) em um contexto, caracteriza-se uma tradução como “adaptação”, associando-se ao termo a noção de transgressão, violação. Já em outro contexto, “adaptação” deixaria de violar certos limites ao denotar, explicitamente, a modificação do texto original com objetivos definidos”. (AMORIM, 2005, p. 41).

Outra situação em que pode ser necessário recorrer à adaptação é, como já dissemos, quando a câmera se aproxima muito do rosto do personagem, tornando evidente o movimento labial. Conseqüentemente, o tradutor terá de adaptar as falas do personagem visando o encaixe das sílabas das palavras na sincronia labial.

<sup>12</sup> Segundo a transcrição fonética apresentada pelo dicionário Aulete online. Disponível em <http://aulete.uol.com.br/falafel>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

### 3.3 TRADAPTAÇÃO

Gambier (1992) defende que “toda tradução, independentemente de ser rotulada como ‘adaptação’, ou de praticar ‘censuras’ ou efetuar domesticações de forma sistemática ou deliberada, é uma atividade de reformulação que tem por objetivo atingir determinados alvos”. (GAMBIER 1982, apud AMORIM, 2005, p.104). Deste modo, o autor francês afirma que uma tradução poderia apresentar partes “traduzidas (em que se criam efeitos de literalidade)”<sup>13</sup> bem como partes “adaptadas”, para que os receptores na cultura-alvo possam compreender o material traduzido. (p.104) Escolhemos adotar o termo tradaptação, cunhado por Michel Garneau (1978), para embasar este estudo sobre a tradução para a dublagem no Brasil, pois nesta modalidade muitas vezes será necessário não apenas adaptar as falas do personagem para que as palavras proferidas se encaixem no sincronismo, mas também adaptar as referências culturais e as variantes linguísticas. Além disso, não compartilhamos a opinião dos que defendem que a adaptação é uma diminuição da obra original, mas a vemos como uma alternativa que o tradutor pode utilizar para aproximar a mensagem enviada pelo emissor (roteirista/diretor) a seu receptor (espectador).

No entanto, quando o tradutor decidir adaptar algum elemento do produto audiovisual, será necessário muita cautela para que a obra não seja descaracterizada. Pode-se pensar na tradução de uma poesia: se o tradutor não utilizar estratégias que levem em conta a métrica, as rimas e outras características do texto poético, a compreensão e a estética da poesia podem ser comprometidas. No caso da tradução para dublagem, é necessário que o tradutor – e os dubladores também – saibam reescrever a imagem do personagem através da linguagem (verbal e gestual), conforme afirma Lefevere (1992 apud AMORIM, p.28-29).

Na próxima seção, falaremos sobre a competência tradutória, em sua relação com a tradução para dublagem, com o propósito de compreender o que diferencia o tradutor de outros falantes bilíngues não tradutores e como a qualidade de seu trabalho pode melhorar através das subcompetências que compõem o saber traduzir.

### 3.4 O MODELO DE COMPETÊNCIA TRADUTÓRIA: APLICAÇÃO À DUBLAGEM

O falante que domina uma língua estrangeira, além de sua própria língua materna, não necessariamente terá competência tradutória para traduzir um texto. Conforme Hurtado

---

<sup>13</sup> Grifo do autor.

Albir (2001), a competência tradutória é o conjunto de conhecimentos e habilidades que resultam em um conhecimento especializado, o que diferencia o tradutor “de outros falantes bilíngues não tradutores” (ALBIR, 2001, p. 21).

Hurtado Albir (2001) apresenta um modelo composto por cinco subcompetências – “bilíngue, extralinguística, conhecimentos sobre tradução, instrumental e estratégica” (ALBIR, 2001, p.28) – e por componentes psicofisiológicos, necessários para saber traduzir e que compõem a competência tradutória.

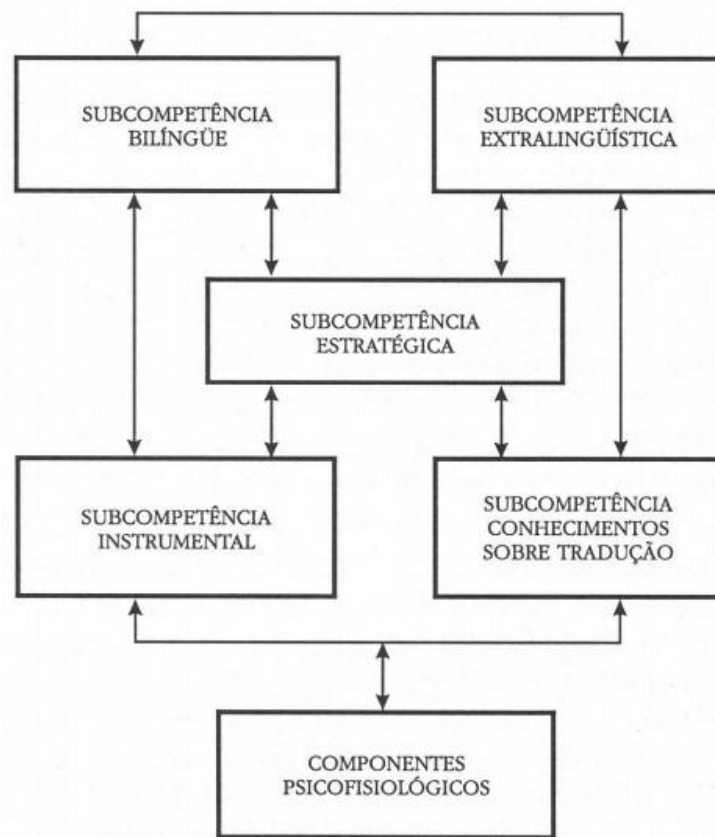


Figura 4. Competência tradutória, segundo o modelo holístico de PACTE, apresentado por Hurtado Albir (2001, p.28)

De acordo com a autora, “conhecimentos pragmáticos, sociolinguísticos, textuais e léxico-gramaticais” integram a subcompetência bilíngue, fundamentais para a comunicação em duas línguas. (ALBIR, 2001, p.29).

Podemos aplicar os conceitos do modelo acima à tradução para dublagem, estabelecendo a que se referem cada uma dessas competências. A subcompetência bilíngue diz respeito ao conhecimento das duas línguas, nos aspectos textuais, pragmáticos, sociolinguísticos e léxico-gramaticais. Os conhecimentos pragmáticos são constituídos de funções da linguagem, situação comunicativa, etc. Os propósitos da interação, *status* dos

participantes, convenções da interação, etc. integram os conhecimentos sociolinguísticos. Já a coesão, coerência, gêneros textuais, etc., compõem os conhecimentos textuais. Finalmente, os conhecimentos léxico-gramaticais são constituídos de ortografia, fonética, vocabulário, morfologia, sintaxe e semântica. A subcompetência extralinguística é aplicada ao conhecimento enciclopédico e cultural necessário para a compreensão do produto audiovisual, seja ela filme, documentário, desenho, novela etc. A subcompetência de conhecimentos sobre tradução integra os conhecimentos sobre os princípios que regem a tradução, tais como as unidades de tradução, os tipos de problemas que o tradutor poderá encontrar na tradução e demais conhecimentos declarativos. Na tradução para dublagem, isto significa o conhecimento do tradutor em relação ao que na dublagem pode ou não ser uma unidade de tradução, como um elemento cultural, por exemplo, e como traduzi-la. Podemos pensar no *schnitzel*, um prato típico da culinária alemã, citado numa fala do filme *Bastardos Inglórios*. A estratégia que o tradutor utilizará, levando em consideração o público receptor dessa mensagem, corresponde a essa subcompetência, ou seja, de que forma o tradutor fará com que seu receptor compreenda a intenção comunicativa do autor do texto original por meio de sua tradução. Subcompetência instrumental corresponde ao conhecimento e ao domínio do uso de tecnologias de informática e comunicação que serão aplicadas à tradução audiovisual; na situação em estudo, por exemplo, é necessário que o tradutor tenha conhecimento suficiente do programa de edição de textos *Microsoft Word* para redigir o roteiro traduzido, saiba utilizar a internet para fazer pesquisas sobre esse produto audiovisual, bem como consultar dicionários *online* e demais *sites* que auxiliarão seu trabalho. A subcompetência estratégica, que se refere ao planejamento que o tradutor fará até alcançar a solução mais apropriada para traduzir uma unidade de tradução, bem como a identificação de problemas de tradução e a que maneira como podem ser resolvidos, (conforme pudemos observar anteriormente neste trabalho, em relação à adaptação de falafel por quibe). Essa subcompetência engloba os conhecimentos operacionais para garantir a eficácia do processo tradutório. Além disso, tem caráter central, pois controla o processo tradutório e serve para planejar o processo e elaborar o projeto tradutório - escolha do método<sup>14</sup> mais adequado, como avaliar o processo e os resultados parciais obtidos em função do objetivo final perseguido, ativar as diferentes subcompetências e compensar deficiências entre elas, bem como a identificação de problemas de tradução e aplicar os procedimentos para sua resolução. Finalmente, levam-se em

---

<sup>14</sup> Segundo a autora, método "es la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios" (Hurtado Albir, 2001, p. 241).

consideração os componentes psicofisiológicos, como memória, percepção, espírito crítico, além de habilidades como análise, criatividade, etc., que interferirão no resultado da tradução apresentado na dublagem. O tradutor competente perceberá, por exemplo, que a variação linguística é um aspecto relevante no filme *Bastardos Inglórios*, e poderá oferecer uma tradução que permita ao espectador brasileiro compreender a diversidade linguística e cultural apresentada no filme. Usando seus conhecimentos, sua imaginação e criatividade, o tradutor poderá encontrar soluções para os diferentes desafios apresentados pelo texto. Uma ilustração de competência tradutória seria o tradutor construir o texto que será dublado de acordo com elementos fonológicos característicos de uma variante de fala semelhante à de Aldo Raine, indicando ao diretor de dublagem a contratação de um dublador brasileiro que possa reproduzir a fala da região de Penápolis (SP), em que o /r/ retroflexo é comum nos discursos dos falantes, para que a representação da variação linguística se mantenha na dublagem. Desta forma, o tradutor também estaria atendendo ao princípio de lealdade, preconizado por Nord (2009). Hurtado Albir (2001) conclui, afirmando que “todas essas subcompetências funcionam de maneira integrada para formar a competência tradutória e interagem entre si em todo ato de traduzir” (ALBIR, 2001, 29).

Considerando que neste trabalho analisaremos como foram tratados, na dublagem brasileira de *Bastardos Inglórios*, os fenômenos que envolvem a variação linguística, julgamos relevante rever, no próximo capítulo, o fenômeno essencial à natureza da linguagem, a variação, bem como outros conceitos que constituem o interesse principal dos trabalhos sociolinguísticos de Labov (cf. MONTEIRO, 2000, p.20). Primeiramente, trataremos das discussões que integram o campo da sociologia da linguagem e da sociolinguística. Em seguida, discutiremos sobre a constituição dos dialetos e, finalmente, abordaremos a ocorrência da variação linguística.

#### 4 SOCIOLOGIA DA LINGUAGEM E SOCIOLINGUÍSTICA

Os fatores sociais que atuam na língua começaram a ser estudados de forma significativa a partir dos estudos de Labov (1972), embora Bright (1966) e Fishman (1972) tenham sido os pioneiros a delimitar, sem muita precisão, o campo da sociolinguística. Antes disso, autores como Boomfield, Hjelmslev e Chomsky excluíaam os conteúdos sociais de seus estudos (cf. MONTEIRO, 2000 p. 15). Labov (cf. MONTEIRO, 2000, p.16) afirma que a maioria dos linguistas se preocupava apenas em estudar seus próprios idioletos<sup>15</sup>, não sendo comum a adoção de uma perspectiva socialmente realista. O autor não considera possível conceber uma linguística que não seja social e, por isso, afirma ter relutado “em aceitar o termo *sociolinguística*<sup>16</sup>, porque ele dá a entender que pode existir uma bem-sucedida teoria ou prática que não seja social”<sup>17</sup> (LABOV, 1972, p. XIII). Monteiro (2000) acrescenta que “a linguagem não é um fenômeno de natureza *apenas*<sup>18</sup> social”, pois ela também “tem implicações de ordem psicológica<sup>19</sup>, fisiológica, etc.” (MONTEIRO, 2000, p. 16).

A distinção entre sociolinguística e sociologia da linguagem tem sido bastante discutida, conforme Monteiro (2000). Segundo o autor, “há quem afirme que são disciplinas totalmente distintas e há quem diga que são faces da mesma moeda” (MONTEIRO, 2000, p.27). O autor aponta que “hoje, a sociolinguística engloba praticamente tudo o que diz respeito ao estudo da linguagem em seu contexto sociocultural”, de modo que “fenômenos de ordem diversa ou analisados sob diferentes perspectivas passaram a ser classificados como *sociolinguísticos*<sup>20</sup>, o que levou a uma compreensão de duas áreas de estudo, identificadas então como a *macro-sociolinguística* e a *micro-sociolinguística*<sup>21</sup>” (MONTEIRO, 2000, p.26). A primeira, segundo o autor, “trata das relações entre a sociedade e as línguas como um todo”. Já a segunda “inclui tudo o que diz respeito à teoria da variação” (MONTEIRO, 2000, p.26). Para ele, a língua pode ser analisada por diferentes ramos do conhecimento humano, embora sejam distintos pela forma “como veem ou analisam a língua” (MONTEIRO, 2000, p.27).

Para esclarecer a diferença entre sociolinguística e sociologia da linguagem, Monteiro (2000) apresenta em seu trabalho uma proposta de distinção entre os termos, de

<sup>15</sup> Trataremos deste termo posteriormente, ainda nesta seção.

<sup>16</sup> Grifo nosso.

<sup>17</sup> *I have resisted the term sociolinguistics for many years, since it implies that there can be a successful linguistic theory or practice which is not social* (Labov, 1972, p. XIII).

<sup>18</sup> Grifo do autor.

<sup>19</sup> O que, segundo o autor, explicaria a origem do termo psicolinguística.

<sup>20</sup> Grifo nosso.

<sup>21</sup> Grifo do autor.

modo que “a sociolinguística analisa os aspectos sociais com o intuito de compreender melhor a estrutura das línguas e seu funcionamento”, e a sociologia da linguagem “busca alcançar um melhor entendimento da estrutura social através do estudo da linguagem” (MONTEIRO, 2000, p.28). Em outras palavras, a utilização de um termo ou de outro depende do foco que o pesquisador pretende dar a seu estudo: se o interesse da pesquisa é dirigido à linguagem, a sociolinguística provavelmente será utilizada; caso o enfoque esteja direcionado à sociedade, o pesquisador adotará a sociologia da linguagem. Embora Monteiro (2000) apresente traços distintivos entre as duas terminologias, o autor conclui que ambas “terminam sendo sinônimas” (MONTEIRO, 2000, p. 28). Labov (1972), por sua vez, acredita que a sociologia da linguagem é um ramo da sociolinguística, “sendo sua tarefa fundamental o estudo dos grandes fatores sociais e de suas mútuas interações com as línguas e os dialetos” (LABOV apud MONTEIRO, 2000, p.28).

A interação entre o uso da língua – bem como as atitudes linguísticas e os comportamentos manifestos em relação à língua e aos seus usuários – e a organização social do comportamento humano são o objeto de estudo da sociologia da linguagem. De acordo com FISHMAN (1986), denomina-se *sociologia descritiva* a parte dessa investigação que descreve a organização social do uso da língua geralmente aceita dentro de comunidades de fala-e-escrita (p.27); a *sociologia dinâmica*, que busca explicar de que modo e por qual razão a organização social do uso da língua, e do comportamento em relação à língua, não é idêntica nos *mesmos*<sup>22</sup> complexos sociais e comunidades. Fishman (1986) explica que nem sempre membros desses complexos ou comunidades apresentam comportamento idêntico ou o mesmo uso em relação à língua – sendo tal constatação descoberta pela sociologia descritiva da linguagem.

Não é apenas em comunidades plurilíngues que esse fenômeno das variedades linguísticas pode ser observado. Conforme esse autor (1986), em complexos sociais em que os falantes dominam a mesma língua pode haver variados repertórios linguísticos, isto é, múltiplas maneiras de comunicar a mesma ideia em uma mesma língua. No contexto da língua portuguesa falada no Brasil, por exemplo, um adulto gaúcho poderia ordenar a uma criança que se retire de um ambiente, dizendo: *a)* “te some daqui, piá/guri”, ou *b)* “pode se retirar, menino”). Segundo Fishman (1986), “é tudo uma questão de *quando*<sup>23</sup> dizer uma coisa e *quando* dizer outra”, de modo que os indivíduos entenderiam ambas as formas mas

---

<sup>22</sup> Grifo do autor.

<sup>23</sup> Grifo do autor.

considerariam *a* ou *b* mais adequada em determinada *situação*. Nesse caso, a frase *a*) poderia ser dita por um pai ao filho e a frase *b*) poderia ser dita por um professor ao aluno.

O conceito de situação é definido por Fishman (1986) como

A descrição de padrões societários de uso da variedade linguística – considerando-se variedade uma língua diferente, *ou* um “dialeto” social diferente, *ou* um “dialeto” profissional diferente, *ou* um “dialeto” regional diferente – sempre que quaisquer duas variedades estão presentes no repertório linguístico de um complexo social, utiliza-se comumente o conceito de situação. Uma *situação* é definida pela ocorrência de dois (ou mais) interlocutores mutuamente relacionadas de uma maneira determinada, comunicando sobre determinado tópico, num contexto determinado. (FISHMAN, 1986, p.29).

Da mesma forma que o falante pode utilizar diferentes repertórios linguísticos, as mudanças situacionais também *podem* influenciar a escolha de tais usos, isto é, uma mudança de situação *pode* trazer, conseqüentemente, uma mudança na variedade linguística. Contudo, não é uma regra que haja alteração na mudança da variedade sempre que a situação se altere. Na interação de uma mãe com o filho pequeno, por exemplo, não é necessário que haja uma mudança em seu repertório linguístico, se comparado à interação da mesma mulher com o marido. Conforme Fishman (1986) salienta, “o que é ou o que não é uma situação diferente, em relação ao uso da língua, é uma questão da organização interna de cada complexo ou comunidade de fala”. (p.30). É desta maneira que a *competência comunicativa sociolinguística*<sup>24</sup> (p.30) é adquirida pelos falantes, em relação ao uso apropriado que fazem da língua – os quais não precisam, necessariamente, estar conscientes das normas que regem seu comportamento sociolinguístico. Isso nos leva a pensar que o tradutor, e em especial o tradutor para dublagem, deve desenvolver um senso aguçado para detectar a variação linguística, aprimorando sua *competência tradutória sociolinguística*.

Outra função desempenhada pela *sociologia descritiva* consiste na investigação dos limites que permeiam diferentes classes de situações – denominadas *domínios*<sup>25</sup> – às quais, em geral, variedades linguísticas estão atreladas. Segundo Fishman (1986), é papel do investigador determinar, empiricamente, onde se estabelecem tais fronteiras.

Finalmente, é relevante destacar que os estudos desenvolvidos pela sociologia da linguagem não visam a classificar as variantes linguísticas como “fracasso” ou “sucesso”, mas tratam de graus diferenciais de aceitação ou rejeição – segundo Fishman (1986), “cognitivamente, afetivamente e/ou abertamente – em diversos segmentos populacionais”. (FISHMAN, 1986, p.38). Monteiro (2000) acrescenta que “os julgamentos relativos à

<sup>24</sup> Grifo do autor.

<sup>25</sup> Grifo do autor.



correção e pureza são mais sociais do que linguísticos”. Além disso, “são completamente arbitrários, pois não passam de preconceitos baseados em conotações que um traço particular possa ter” (MONTEIRO, 2000, p.50).

Sobre essa questão, Garcez (1999, p. 3) lembra que as

diferenças podem “não fazer diferença” do ponto de vista proposicional, da compreensão entre os interlocutores, mas quase sempre “fazem diferença” do ponto de vista do *prestígio* ou *estigma* que certas formas regionais têm na comunidade linguística mais amplamente” (grifo nosso).

Na variante linguística que ora analisamos, o dialeto falado pelo protagonista do filme, Aldo Raine, sofre um estigma em relação a dialetos mais prestigiosos na cultura norte-americana. Guardadas as devidas proporções, poderia ser considerado neste quesito como os dialetos brasileiros dos “caipiras”.

#### 4.1 SOCIOLINGUÍSTICA E DIALETOLOGIA

De acordo com Monteiro (2000), o escopo da dialetologia é a descrição dos falares, considerando “a diversidade regional ou diatópica”, enquanto o propósito da sociolinguística é analisar “as variações de ordem social ou diastrática” (MONTEIRO, 2000, p. 29). É por essa razão que, nas bibliografias sobre sociolinguística e dialetologia, é comum encontramos a ilustração abaixo:

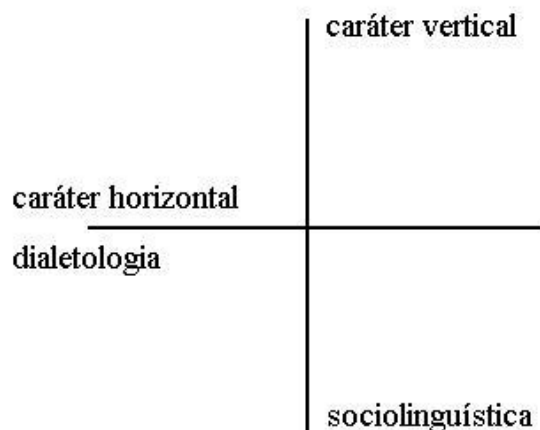


Figura 5. Vetores da dialetologia e da sociolinguística, apresentado por Monteiro (2000, p. 29)

Ilustração nossa.

O autor salienta que a dialetologia difere da etnografia da comunicação, pelo fato de a última estudar “as normas de conduta comunicativa próprias de uma comunidade de fala” bem como a *competência comunicativa*<sup>26</sup> (MONTEIRO, 2000, p.28). Além disso, Monteiro (2000) acrescenta que a dialetologia não se preocupa com a “planificação ou normatização de línguas minoritárias, nem com os obstáculos causados pelas diferenças linguísticas no ensino das populações de baixa renda” (MONTEIRO, 2000, p.30). Conforme Altenhofen (2006), “a dialetologia impulsionou as primeiras discussões sobre a variação linguística”. Autores como “Dante, Denina e Fernow identificaram variantes em todos os níveis (sociais, situacionais, além, é claro, geográficos)” (ALTENHOFEN, 2006, p. 163).

Não existe, conforme Monteiro (2000), uma distinção válida entre os termos “língua” e “dialeto”. Assim, o que faz uma variedade ser “considerada como língua é uma decisão puramente política” (MONTEIRO, 2000, p. 47). Quanto à característica geográfica dos dialetos, Monteiro (2000) explica que “um dialeto se circunscreve a uma zona ou região territorial, que frequentemente coincide com as fronteiras ou barreiras, como rios ou montanhas<sup>27</sup>” (MONTEIRO, 2000, p.46).

É importante também ressaltar a distinção entre *comunidade linguística* e *comunidade de fala*. Se tomarmos como exemplo Brasil e Portugal, podemos afirmar, conforme Monteiro (2000), que “embora tanto os brasileiros quanto os portugueses possam fazer parte de uma única comunidade linguística, distinguem-se quanto às regras e atitudes face ao uso do idioma” (MONTEIRO, 2000, p.41). Podemos utilizar o Brasil como exemplo para ilustrar o fato de que em um mesmo país podem existir vários dialetos, tais como o carioca, o gaúcho, etc. Monteiro salienta que a expressão *dialeto cearense*, entretanto, pode ser inadequada, considerando que “há localidades, como a região do Cariri, que contêm traços não pertinentes em outras (como a dentalização do /t/ e do /d/ antes da vogal /i/ ou a omissão de artigos antes de nomes próprios)” (MONTEIRO, 2000, p.46). O mesmo se poderia dizer do *dialeto gaúcho*: o português falado na fronteira com Uruguai ou Argentina difere em vários aspectos, por exemplo, do dialeto falado na região metropolitana de Porto Alegre, conhecido como *porto-alegrês*.

---

<sup>26</sup> Segundo Monteiro (2000), o termo se aplica “ao que um falante necessita para comunicar-se adequadamente e isso inclui não só regras de comunicação, tanto linguísticas como sociais, mas também normas de interação” (MONTEIRO, 2000, p.28).

<sup>27</sup> Conforme analisaremos posteriormente neste trabalho, a variante de fala do personagem Aldo Raine é constituída por um conjunto de traços linguísticos e extralinguísticos. Deste modo, o telespectador, em sua diversidade, percebe no áudio original o dialeto característico da região do Tennessee, estado cercado por montanhas e vales. No capítulo sobre a variante de fala de Aldo Raine, aprofundaremos esta questão.

Conforme Fischer (1958), “o objetivo dos dialetólogos sempre foi descrever as variações linguísticas entre grupos separados por alguma barreira de comunicação, especialmente no campo geográfico ou social” (FISCHER, 1958, p.95), visto que em todos os níveis da estrutura linguística – fonológico, gramatical e lexical –, intrínsecos a cada comunidade linguística, pode haver variações (BRIGHT, 1960). Segundo Bright (1960), “na área sociolinguística, a variação linguística frequentemente reflete a relação entre o *status* do falante e o *status* do ouvinte, em vez de se adotar o *status* de cada um” (BRIGHT, 1960, p.42). Fischer (1958) complementa:

As pessoas adotam uma variante não porque seja mais fácil de pronunciar (o que frequentemente acontece, porém nem sempre) ou porque facilite alguma distinção importante no significado denotativo, mas porque expressa o que sentem quanto ao seu *status* em relação a outros falantes. (FISCHER, 1958, p. 93).

#### 4.2 VARIAÇÃO LINGUÍSTICA

Coseriu (1983) defende que o indivíduo dispõe da língua “para manifestar sua liberdade de expressão” (COSERIU, 1983, p.101). Considerando que há múltiplos estratos sociais bem como comunidades que ocupam diferentes espaços geográficos, está claro que a expressão do pensamento dos indivíduos não será homogênea. Battisti (2010) complementa que a variação linguística “pode ser condicionada por fatores externos ou sociais (idade, gênero, classe social, etnia, entre outros) e por fatores internos ou linguísticos” (BATTISTI, apud BISOL; SCHWINDT, 2010, p.272). Além disso, “os padrões variáveis podem verificar-se entre indivíduos – variação interindividual – ou na fala de um indivíduo – variação intraindividual – (BATTISTI, apud BISOL; SCHWINDT, 2010, p.273)”.

Coseriu (1983) propõe três tipos nos quais se podem evidenciar diferentes níveis de variação linguística: a) diferenças diatópicas, ou seja, referentes ao espaço geográfico; b) diferenças diastráticas, nas quais há distinção entre estratos socioculturais da comunidade linguística; e, finalmente, c) diferenças diafásicas, as quais, de acordo com o autor, diferem “entre os diversos tipos de modalidade expressiva”, bem como “as variedades linguísticas que caracterizam – no mesmo estrato sociocultural – os grupos ‘biológicos’ (homens, mulheres, crianças, jovens) e os grupos profissionais”. (COSERIU, 1983, p. 110)

Para este autor (1983) a língua histórica<sup>28</sup> é um *diassistema*, pois nela há “um conjunto de ‘dialetos’, ‘níveis’ e ‘estilos de língua’”. (COSERIU, 1983, p. 112). Por esta razão, nenhuma pessoa seria capaz de falar, simultaneamente, todo o inglês, todo o português, todo o espanhol, etc. Isso porque cada indivíduo expressa seu pensamento em *um* dialeto específico, fazendo uso de *um* nível e em *um* determinado estilo de língua.

Para os três tipos de diferenças – correspondentes à variação diatópica, à diastrática e à diafásica – o autor estabelece três tipos de “unidades de sistemas linguísticos mais ou menos uniformes”. (p. 112). São eles: “dialetos ou unidades *sintópicas*” – os quais se aplicam apenas aos tipos de variedades regionais; “unidades *sinstráticas* ou níveis de língua” – as quais são consideradas apenas em um estrato sociocultural; e “unidades *sinfásicas*, ou estilos de língua”, que se referem, segundo Coseriu (1983), à “modalidade expressiva, sem diferenças diafásicas”. (COSERIU, 1983, p.112). Em resumo, a língua funcional é constituída de três partes: *sintópica*, *sinstrática* e *sinfásica*. É por esta razão que o autor afirma que “uma língua histórica não pode ser descrita estrutural e funcionalmente como *um* sistema linguístico, como uma estrutura unitária e homogênea”. (COSERIU, 1983, p.113). Além disso, o autor define *língua funcional* como a língua que funciona diretamente nos discursos.

À luz das teorias utilizadas neste capítulo, analisaremos a variante de fala do personagem Aldo Raine, do filme *Bastardos Inglórios*, no capítulo seguinte, buscando refletir sobre a importância da variação linguística no filme de Quentin Tarantino, além de verificar se esse elemento linguístico foi tratado na dublagem brasileira.

---

<sup>28</sup> Neste trabalho, utilizamos o conceito de “língua histórica” proposto por Coseriu (1983, p. 110): “língua constituída historicamente como unidade ideal e identificada como tal pelos seus próprios falantes e pelos falantes de outras línguas”.

## 5 O CINEMA DE TARANTINO

Quentin Jerome Tarantino é um diretor, roteirista, produtor e ator norte-americano, nascido no estado do Tennessee, na década de 1960. É considerado um dos maiores diretores e roteiristas do cinema contemporâneo. Tarantino estreou no cinema em 1987, com a obra *My Best Friend's Birthday*. Entretanto, foi na década seguinte, a partir de seu segundo filme, *Cães de Aluguel*, em 1992, que o cineasta foi se tornando mundialmente famoso. Já em sua terceira e cultuada obra, *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, de 1994, Tarantino passou a ser reconhecido e admirado por suas marcas fílmicas: roteiros não-lineares, trilhas sonoras memoráveis, diálogos marcantes e cenas violentas. Analisando *Jackie Brown* (1997), *Kill Bill I* (2003), *Kill Bill II* (2004), *Bastardos Inglórios* (2009) e *Django Livre* (2012), é possível perceber a constante utilização da vingança como tema central de seus filmes.

Entre essas marcas fílmicas, sobressai-se também a paleta de cores vibrantes, que sempre compôs a fotografia dos filmes de Tarantino. Em *Kill Bill I*, por exemplo, o cineasta utiliza o figurino amarelo para dar destaque à atriz Uma Thurman, que também tem cabelos dourados, em contraste ao cenário composto por cores frias. Já em *Bastardos Inglórios* e *Django Livre*, por exemplo, as paisagens, constituídas por magníficas montanhas e belos campos verdes, contrastam com a seriedade das temáticas, que envolvem, respectivamente, o Holocausto na Europa e a escravidão nos Estados Unidos.

O diretor de cinema Mauro Baptista afirma em seu livro “O cinema de Tarantino” (2011) que é possível perceber uma evolução nos filmes do cineasta norte-americano, em muitos sentidos: maiores orçamentos, brilhantes atuações, belas fotografias e o refinado *design* de produção, com o avanço da tecnologia. Filmes clássicos, como *Jackie Brown* e *Pulp Fiction* não demandaram custos exorbitantes, diferindo da produção de *Bastardos Inglórios*; os primeiros são simples, de baixo custo, porém constituídos de enredos bem elaborados, repletos de diálogos bem construídos e que satisfazem o senso crítico até mesmo do público mais exigente. Já nas obras mais recentes, é possível perceber um investimento maior nas produções cinematográficas, o que pode representar uma fase mais sofisticada do cinema de Tarantino, que parece dirigir seu olhar para enredos cada vez mais verossímeis que abordam a temática da vingança, porém através de fatos históricos reais, além de incluir em seus roteiros cada vez mais referências culturais, o que contribui para a rica construção identitária de seus personagens.

Isso pode ser observado, por exemplo, na referência indireta no filme *Bastardos Inglórios*, às execuções por enforcamento nos EUA, no século XIX. O mapa abaixo (figura

6) destaca o estado do Tennessee como um dos vinte estados norte-americanos onde a execução por enforcamento era comum entre 1882 e 1968. O personagem Aldo Raine possui uma cicatriz em seu pescoço, o que representa que sobreviveu a uma tentativa de enforcamento. Entretanto, este acontecimento não é mencionado no filme.



Figura 6. Mapa dos Estados Unidos, destacando as áreas em que o linchamento era comum durante um período anterior e posterior à Segunda Guerra Mundial.

Fonte: Google Imagens.

Baptista (2011) afirma sobre o trabalho de Tarantino que ele “é um cineasta que adora contar histórias e que, paradoxalmente, por ser um mestre do estilo, leva-nos a desfrutar de seus filmes também de forma independente das histórias que narra” (p.133). Para o diretor de cinema brasileiro, *Bastardos Inglórios* é o filme mais perfeito entre as obras de Tarantino, “é o mais preciso na dramaturgia, o mais bem dirigido, em que a herança do melhor cinema clássico e de gênero americano é sintetizada num projeto de cinema pós-moderno para o futuro do século XXI” (p.133).

*Bastardos Inglórios* é, sem dúvida, uma obra-prima de Quentin Tarantino. Embora tenha estreado apenas em 2009, esse filme começou a ser desenvolvido em 1998, quando Tarantino escreveu seu roteiro. O cineasta chegou a pensar em utilizar o roteiro para a realização de uma série televisiva, com vários capítulos. Entretanto, felizmente, Tarantino foi influenciado pelo diretor francês Jean-Luc Besson, que o aconselhou a não transformar em série o que poderia render um bom filme. Segundo Baptista (2011), “isso levou Tarantino a repensar o projeto e escrever uma versão para um longa-metragem”. E o diretor brasileiro

acrescenta: “Besson tinha razão. Não faz sentido deixar de ver um novo filme de Tarantino na tela grande para esperar a versão em DVD, hábito muito acorde aos dias atuais, de popularização dos aparelhos de televisão *widescreen*”. (p.134).

Segundo Cassius Medauar (2012), Tarantino produziu primeiramente *Kill Bill* e depois retomou o projeto de *Bastardos Inglórios*, ajustando o cronograma para que sua obra fílmica pudesse integrar os filmes de estreia do Festival de Cannes, na França, no dia 20 de maio de 2009. Talvez o sucesso do filme tenha sido o maior da carreira do cineasta, o que pode ser visto pelos comentários do público e da crítica, além dos dados sobre a arrecadação do longa-metragem. Medauar (2012) afirma que “o orçamento foi de estimados setenta milhões de dólares e a arrecadação chegou a 321 milhões de dólares no mundo todo, sendo 38 milhões apenas no final de semana de estreia nos Estados Unidos” (p.367). Além do lucro financeiro, o filme de Tarantino foi indicado a oito categorias na maior premiação do cinema mundial, o *Oscar*, e a três indicações no *Globo de Ouro*. Como resultado, *Bastardos Inglórios* conquistou o *Oscar* e o *Globo de Ouro* de melhor ator coadjuvante, para Christoph Waltz, em sua esplêndida atuação como o coronel nazista Hans Landa.

A narrativa se passa na Europa, predominantemente na França, durante a ocupação do regime nazista. O filme contém dois núcleos importantes: o dos bastardos e o constituído por Shosanna. Essa personagem judia escapa ao massacre comandado pelo coronel nazista Hans Landa, ao invadir a casa do camponês francês LaPadite – o qual escondia uma família de judeus. Após a fuga, Shosanna assume uma nova identidade, escondendo sua origem, e dirige um cinema em Paris, onde posteriormente estreará um filme nazista.

O grupo dos *bastardos*, que dá nome ao filme, é liderado por Aldo Raine, personagem interpretado por Brad Pitt. O objetivo do grupo é caçar nazistas. Raine desenha, com uma grande faca, o símbolo da suástica na testa de todos os soldados nazistas capturados pelo grupo, de forma a identificá-los após o fim do nazismo (considerando que eles não usariam mais o uniforme da SS). No desenvolvimento do filme, os bastardos planejam acabar com todos os nazistas que participarão da *première* de um filme nazista, intitulado “O orgulho da Nação” – o qual narra a trajetória de um jovem soldado nazista, Fredrick Zoller, interpretado por Daniel Brühl.

O personagem Hans Landa é digno de um espaço próprio em meio aos comentários sobre a obra-prima de Tarantino. Concordando com Baptista (2011), só o fato de o ator austríaco Christoph Waltz interpretar de forma magistral o personagem, transitando sem hesitação entre as quatro línguas que fala no filme (alemão, inglês, francês e italiano), já merece reconhecimento. Não bastasse a fluência em todas essas línguas, sem abandonar a

caracterização singular do personagem, Waltz interpreta com perfeição o caráter dúbio de Hans Landa, que se mostra um exímio caçador de judeus ao mesmo tempo em que sabe ser delicado, gentil e educado quando busca alcançar algum objetivo. Como exemplo, podemos lembrar a cena em que o coronel nazista se comporta como um *gentleman* durante toda a investigação na casa do fazendeiro LaPadite, sendo uma estratégia para que o personagem francês não hesite ao entregar-lhe a família judia refugiada sob o assoalho de sua casa. Essa característica ambígua de Landa também pode ser evidenciada quando o coronel percebe que o nazismo está com os dias contados e resolve negociar sua rendição com o chefe dos bastardos, na tentativa de se safar do (não distante) julgamento judeu. Não é à toa que o ator que o interpreta, Christoph Waltz, conquistou inúmeros prêmios por sua brilhante atuação em *Bastardos Inglórios*. De acordo com Baptista (2011), o próprio Hans Landa é um ator, referindo-se ao caráter dúbio do personagem.

Por fim, dando continuidade às ótimas críticas que o filme de Tarantino recebeu, Baptista (2011) finaliza: “*Bastardos Inglórios* mostra a consolidação definitiva desse cineasta que ficará na história entre os grandes e que hoje sinaliza rumos interessantes para o cinema contemporâneo” (p.139).

## 5.1 VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO CINEMA DE TARANTINO

Contraste de cores, belos cenários, personagens bem elaborados, diálogos marcantes e a temática da busca de vingança são características das obras de Quentin Tarantino. Porém, além dessas marcas cinematográficas, em muitos de seus filmes – *Jackie Brown* (1997), *Pulp Fiction* (1994), *Bastardos Inglórios* (2009) e *Django* (2012), diversos personagens, protagonistas ou coadjuvantes, constituem suas identidades através de falas peculiares, marcadas, muitas vezes, pelo léxico diferenciado e também pela fonologia particular dos habitantes da região sul dos Estados Unidos. Personagens como Jackie Brown, vivida por Pam Grier, e seu antagonista Ordell, interpretado por Samuel L. Jackson, constroem a melodia dos diálogos utilizando marcas discursivas características da fala dos que vivem no Tennessee, conforme abordaremos no item 4.1.2, sobre “elementos fonológicos”. É comum ver seu estado de origem ser referenciado e ser cenário de muitas de suas tramas. Em *Bastardos Inglórios*, o personagem caricato Aldo Raine, vivido por Brad Pitt, também é uma referência à fonologia e à sintaxe típicas dos habitantes dessa região.

A figura abaixo ilustra o estado do Tennessee, cenário de muitos de seus longas-metragens.





Figura 7. Mapa dos Estados Unidos, destacando o estado do Tennessee, ao sul.

Fonte: Google imagens.

### 5.1.1 Variantes linguísticas em *Bastardos Inglórios*

A variante linguística costuma ser um elemento importante na construção da identidade dos personagens de Tarantino. Pode-se afirmar que muitos de seus protagonistas apresentam traços característicos do dialeto<sup>29</sup> falado no Tennessee, isto é, correspondentes à variante geográfica desse estado norte-americano. Podemos observar esse fenômeno através nos personagens Jackie Brown e Ordell (no filme *Jackie Brown*), no personagem Jules Winnfield (em *Pulp Fiction*) e em Aldo Raine (em *Bastardos Inglórios*). No filme *Django Livre*, o escravo protagonista também apresenta elementos fonológicos característicos dessa mesma região, porém a naturalidade do personagem não é esclarecida na obra cinematográfica. Mesmo assim, nesse filme, os personagens rumam ao Tennessee e ao Mississippi, onde há semelhança em alguns elementos fonológicos e sintáticos no discurso dos falantes.

A variante linguística do personagem Aldo Raine é muito relevante em *Bastardos Inglórios*, pois o humor é estabelecido justamente a partir desse aspecto. Para que possamos fazer um estudo sobre a variante linguística apresentada por esse personagem, descreveremos

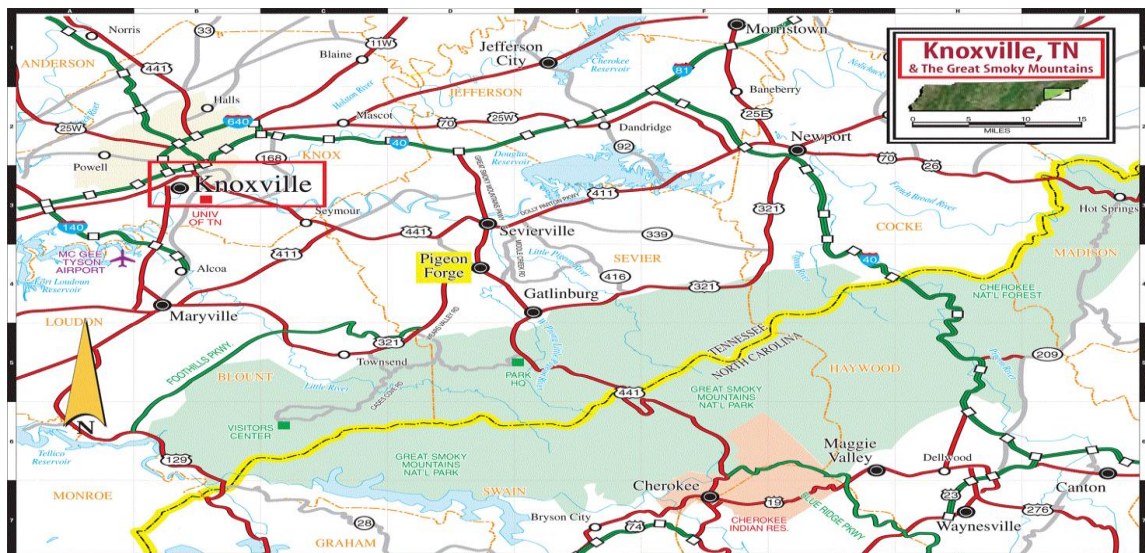
<sup>29</sup> Monteiro (2000) afirma que não há nenhuma distinção válida entre *língua* e *dialeto*. O que faz que uma variedade passe a ser considerada como língua é uma decisão puramente política” (MONTEIRO, 2000, p.47). Além disso, o autor afirma que alguns teóricos preferem utilizar *variedade linguística*, em vez de *dialeto*, pelo simples motivo de que porque este vocábulo “guarda conotações negativas” (MONTEIRO, 2000, pg. 48).

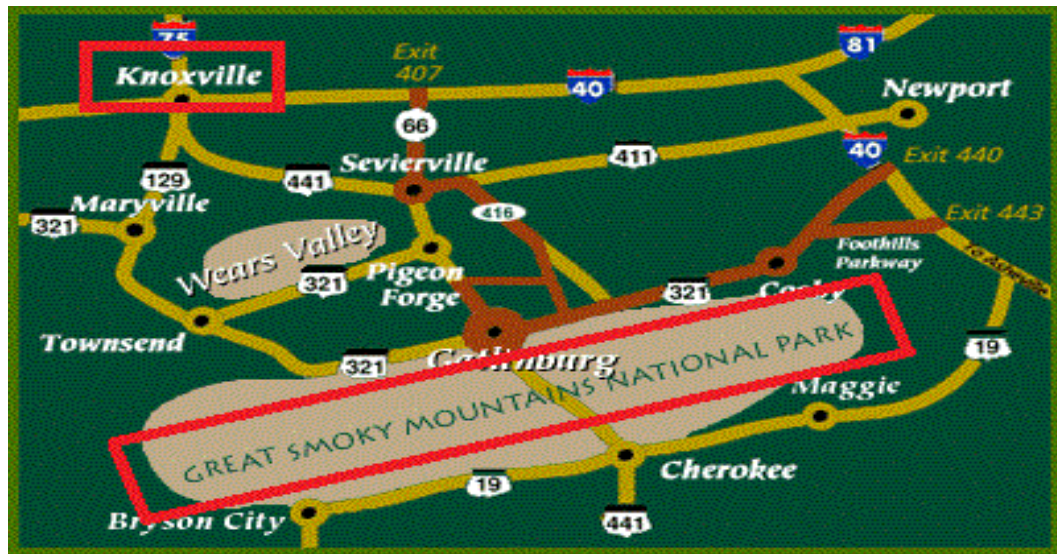
a seguir seu perfil. Deste modo, os demais que não forem descritos aqui não são considerados tão relevantes para o estudo da variação linguística no *corpus* deste trabalho.

### 5.1.1.1 Aldo Raine, o Apache

Em sua primeira aparição no filme, o tenente norte-americano líder dos bastardos, grupo exterminador de nazistas, declara ser descendente de índios (como forma de motivar seu grupo a adquirir a resistência apache), que também habitaram o mesmo espaço geográfico. Aldo afirma ter vindo das *Smoky Mountains* (traduzido, na dublagem, como *Montanhas Nevoentas*), localizadas no Tennessee. Por meio dessa fala, o telespectador passa a compreender por que a variante do personagem é diferente em relação à fala dos demais, representando seu estrato social (camponês descendente de índios) e sua variante geográfica (Tennessee).

Os mapas abaixo (figuras 8 e 9) apresentam a área percorrida pelo tenente antinazista Aldo Raine, as denominadas *Smoky Mountains*, localizadas ao sul dos Estados Unidos. Além disso, o destaque em vermelho ressalta a cidade-natal do diretor e roteirista de *Bastardos Inglórios*, localizada a noroeste das montanhas.





Figuras 8 e 9. Mapas sobre as regiões onde estão localizadas as Smoky Mountains, ao sul dos Estados Unidos. Destaque nos mapas para a cidade de Knoxville, cidade-natal do diretor Quentin Tarantino.

Fonte: Google Imagens

Na fala do personagem, podem-se encontrar características linguísticas específicas dessa região. Na figura abaixo, apresentamos as unidades sintópicas, sinstráticas e sinfásicas que compõem a variante de fala do personagem.

VARIANTE DE FALA DO PERSONAGEM ALDO RAINE
UNIDADES SINTÓPICAS – DIALETOS (VARIEDADES REGIONAIS)
Dialeto falado no Tennessee (estado ao sudeste dos Estados Unidos).
UNIDADES SINSTRÁTICAS (CONSIDERADAS NUM SÓ ESTRATO SOCIOCULTURAL)
Descendentes de índios que habitaram a mesma região.
UNIDADES SINFÁSICAS – ESTILO DE LÍNGUA
Estilo de língua falada, linguagem corrente, informal, coloquial.

Figura 10. Unidades sintópicas, sinstráticas e sinfásicas do personagem Aldo Raine.

Ilustração nossa.

De acordo com Monteiro (2000), “um dialeto se circunscreve a uma zona ou região territorial, que frequentemente coincide com as fronteiras ou barreiras geográficas, tais como rios e montanhas” (MONTEIRO, 2000, p. 46), o que caracteriza a região do personagem Aldo Raine. Além disso, o autor afirma que o termo *patoá* é utilizado para descrever variedades do

campo. Como a variante de Aldo Raine é característica dos falantes com quem ele convivia próximo às Montanhas Nevoentas, conforme o próprio personagem revela em seu discurso, podemos considerar que sua variedade de fala pode ser classificada como *patoá*. Segundo Monteiro (2000), o *patoá*, além de ser um termo usado para descrever variedades do campo, “também se refere unicamente ao falar das classes mais baixas da sociedade e tem domínio muito menor do que um dialeto regional”. Para Dubois et al (1993, apud MONTEIRO, 2000, p. 46), “o *patoá* constitui um dialeto social reduzido a certos signos (fatos fonéticos ou regras combinatórias) e utilizado somente numa área restrita, por uma comunidade rural”.

Tarantino utiliza elementos fonológicos, lexicais e sintáticos para a construção do idioleto de Aldo Raine, conforme observaremos na figura 11. Entretanto, antes de falarmos sobre o idioleto de Aldo Raine, é pertinente declarar que adotamos a definição de Labov (1972) para vernáculo. Na concepção do autor, o termo corresponde “à primeira forma de linguagem adquirida, plenamente aprendida e empregada apenas entre falantes de um mesmo grupo”, conforme explica Monteiro (2000, p. 49). Ou seja, o vernáculo de Aldo Raine é o que corresponde à linguagem adquirida e aprendida na comunidade apache, referente aos falantes índios desse grupo, que habitaram a região sul dos Estados Unidos. Esse *dialeto social* é também denominado *socioleto*, que corresponde ao “uso linguístico próprio de uma classe ou categoria social específica”, segundo MONTEIRO (2000, p.50). Em outras palavras, segundo o autor, o socioleto “é um conjunto de traços linguísticos empregados preferencialmente por um determinado estrato social” (MONTEIRO, 2000, p. 50).

Abaixo, podemos observar um excerto (figura 11) da fala inicial de Aldo Raine, em que o personagem se apresenta, na primeira aparição no filme *Bastardos Inglórios*, falando sobre a região de onde veio e sobre o fato de ser descendente de Jim Bridger<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Trataremos dessa referência cultural no item 5.1.1 do capítulo 5, Análise.



[19]

FADE UP

CHAPTER TITLE APPEARS:

CHAPTER TWO"INGLOURIOUS BASTERDS"

FADE UP

EXT-SOMEWHERE IN ENGLAND-DAY

A bunch of SOLDIERS are lined up at attention.

LIEUTENANT ALDO RAINE, a hillbilly from the mountains of Tennessee, walks down the line. He recruits the men the Germans will later call "The Basterds." Lt. Aldo has one defining physical characteristic, a ROPE BURN around his neck—as if, once upon a time, he survived a LYNCHING. The scar will never once be mentioned.

LT. ALDO

My name is Lt. Aldo Raine, and I'm puttin' together a special team. And I need me eight soldiers. Eight-Jewish-American-soldiers. Now y'all might of heard rumors about the armada happening soon. Well, we'll be leavin' a little earlier. We're gonna be dropped into France, dressed as civilians. And once we're in enemy territory, as a bushwackin', guerrilla army, we're gonna be doin' one thing, and one thing only—Killin' Nazis. The members of the National Socialist Party have conquered Europe through murder, torture, intimidation, and terror. And that's exactly what we're gonna do to them. Now I don't know 'bout y'all? But I sure as hell didn't come down from the goddamn Smoky Mountains, cross five thousand miles of water, fight my way through half Sicily, and then jump out of a fuckin' air-o-plane to teach the Nazis lessons in humanity. Nazi ain't got no humanity. They're the foot soldiers of a Jew-hatin', mass-murderin' maniac, and they need to be destroyed. That's why any and every son-of-a-bitch we find wearin' a Nazi uniform, they're gonna die.

Figura 11. Excerto da fala de Aldo Raine, extraído do roteiro original do filme. Destaque para os traços linguísticos que caracterizam a variante de fala do personagem.

Fonte: *Inglourious Basterds* (2009)

Conforme podemos observar na figura 11, a primeira informação destacada no roteiro original do filme se refere a uma informação relevante sobre Aldo Raine, ao ser caracterizado como caipira das montanhas do Tennessee (*hillbilly*) pelo próprio roteirista Quentin Tarantino. Esse traço do personagem pode ser entendido por meio da história dessa região dos Estados Unidos, onde a atividade rural é bastante comum, devido à geografia favorável para o desenvolvimento agrícola, como a plantação de algodão<sup>31</sup>, etc. Além disso, na figura 11, as marcações em vermelho correspondem aos elementos linguísticos que constituem o idioleto de Aldo Raine, destacando traços relativos ao sotaque e ao dialeto do personagem. Quanto à definição de *idioleto*, adotamos a concepção de Monteiro (2000), fundamentada na teoria de Labov (1972), que afirma que o idioleto “é a maneira de falar de cada indivíduo” (MONTEIRO, 2000, p. 50). É importante esclarecer aqui também a diferença entre os termos sotaque e dialeto, proposta por Monteiro (2000): o dialeto “se refere a diferenças que dizem respeito a vocabulário, sintaxe e também pronúncia”. Já o sotaque “refere-se apenas a diferenças de pronúncia” (MONTEIRO, 2000, p. 47). É importante lembrar que se o falar do campo é visto como inferior à norma culta ou língua padrão, “isto é apenas um julgamento social, motivado por preconceitos”, conforme defende Monteiro (2000, p. 49). Portanto, esses julgamentos são arbitrários e apenas correspondem “a preconceitos baseados em conotações que um traço particular possa ter” (como, por exemplo, o /r/ retroflexo na falar de Aldo Raine), tendo um caráter muito mais social do que linguístico, como lembra Monteiro (2000, p. 50).

Como já dissemos, a variante de fala do personagem Aldo Raine é a mais marcante em *Bastardos Inglórios*, considerando que esses traços linguísticos constroem a identidade verossímil do personagem, além de gerar humor nas cenas em que Aldo Raine se pronuncia, principalmente na cena dos falsários italianos, conforme falaremos na seção seguinte deste trabalho. Lembrando que o objetivo deste trabalho não é fazer um estudo exaustivo das variantes de fala deste personagem, abordaremos apenas os elementos fonológicos mais relevantes e perceptíveis no discurso de Aldo Raine, a fim de demonstrar que essas características também deveriam ser apresentadas na dublagem brasileira, pois estão atreladas à identidade do personagem, além de serem elementos que contribuem para o humor das cenas em questão. A seguir, abordaremos os aspectos que caracterizam a variante de Aldo Raine.

---

<sup>31</sup> Inclusive, vastas plantações de algodão na região do Mississippi compõem o cenário do filme *Django Livre* (2012), do mesmo roteirista e diretor de *Bastardos Inglórios* (2009).

### 5.1.2 Elementos fonológicos

Coseriu (1980) afirma que “é em nível de língua popular (dialetal) que as diferenças diatópicas são geralmente notórias” (COSERIU, 1980, p.111). O autor acrescenta que essas diferenças também existem “em nível de língua comum (língua de uso super-regional e hiperdialetal)” (COSERIU, 1980, p.111). Desta forma, percebe-se a procedência do personagem Aldo Raine devido à sua pronúncia, marcada por alguns fonemas específicos, conforme mostraremos a seguir. Segundo Coseriu (1980), essas diferenças também podem ser percebidas em nível lexical, através das palavras utilizadas pelo falante, e em nível sintático.

O líder dos bastardos apresenta alguns elementos fonológicos marcantes em sua fala, que caracterizam sua variante geográfica e social. A característica que atribui humor à fala do personagem é justamente a proeminência de alguns fonemas, como o /r/ retroflexo e o /ə/ (conhecido como *schwa*). Já no título original do filme, *Inglourious Basterds*, percebe-se a grafia “incorreta” da última palavra, *basterds*, que, no inglês padrão, é escrita com *a*, *bastards*. Supomos que o diretor Quentin Tarantino, que se inspirou no filme do diretor italiano Enzo Castellari, praticamente homônimo, intitulado *Inglourious Bastards*, tenha optado pela substituição do fonema /a/ por /ə/ justamente para salientar a variante de fala do tenente Aldo Raine, que denomina seu grupo de *basterd* em vez de *bastard*.

A presença do humor na cena em que os bastardos se disfarçam como uma equipe cinematográfica italiana – ator dublê, câmera e assistente de câmera –, para se infiltrarem na estreia do filme alemão “O Orgulho da Nação”, está, justamente, no discurso de Aldo Raine, cuja variante de fala é marcada pelo /r/ retroflexo quando o personagem utiliza algumas expressões em italiano, como *arrivederci*, *buongiorno*, *corretto*, *grazie*, além de evidenciar o mesmo fonema quando se apresenta como “Enzo Gorlami”, o suposto dublê italiano. No DVD original do filme, os diálogos dessa cena não foram dublados no português brasileiro; as falas permaneceram no áudio original, em italiano, com legendas em português. Embora não seja o objetivo deste estudo analisar as legendas no DVD original do filme, a título de curiosidade, julgamos pertinente apresentar as falas originais bem como suas traduções na legenda, para que possamos observar de que modo a variante de fala do personagem é tratada nessa modalidade de tradução audiovisual. Somente os diálogos em inglês foram dublados<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> É uma norma das empresas de dublagem e legendagem brasileiras não dublar diálogos em línguas estrangeiras (que não sejam as originais do filme), para que o telespectador perceba que os personagens estão falando em outra língua.

A figura a seguir apresenta o diálogo entre os personagens Hans Landa e Aldo Raine, na cena em italiano. Os espaços em branco correspondem à ausência de tradução na legenda.

TRANSCRIÇÃO DO ÁUDIO ORIGINAL	LEGENDA DO DVD
<u>ALDO RAINE</u> : Buongior <u>no</u> .	Olá.
<u>HANS LANDA</u> : Signori è un piacere. Gli amici della vedetta, ammirata da tutti noi, questa gemma propria della nostra cultura, saranno naturalmente accolti sotto la mia protezione per la durata del loro soggiorno.	Muito prazer. Os amigos da nossa estrela admirada por todos, joia da nossa cultura, estarão sob minha proteção pessoal durante sua estada.
<u>ALDO RAINE</u> : Grazie.	Obrigado.
<u>HANS LANDA</u> : Gorlomi? Lo pronuncio Correttamente?	Estou falando corretamente?
<u>ALDO RAINE</u> : Si. Cor <u>re</u> tto.	Sim, correto.
<u>HANS LANDA</u> : Per cortesia me lo ripete ancora?	Diga de novo, por favor...
<u>ALDO RAINE</u> : Gor <u>l</u> ami.	
<u>HANS LANDA</u> : Scusi come?	Desculpe, de novo.
<u>ALDO RAINE</u> : Gor <u>l</u> ami.	

Figura 12. Ilustração sobre a cena dos italianos, no filme *Bastardos Inglórios* (2009).

Ao assistir à cena descrita na figura 12, podemos notar que o humor está ligado a dois fatores principalmente: à maneira como Aldo Raine pronuncia as palavras em italiano – com o /r/ retroflexo proeminente – e ao fato de Hans Landa dominar a língua italiana, desconcertando a suposta equipe italiana de cinema, pois é provável que o coronel nazista descubra a falsidade (ideológica) dos bastardos. Na figura 12, vê-se que o legendista optou por utilizar a norma padrão ao traduzir as falas, mas ignorou a variante de fala do personagem. Além disso, se não há legenda quando o tenente repete seu suposto nome, isso faz com que o telespectador preste mais atenção no áudio original. Desta forma, é provável



que o público perceba algum elemento saliente na fala de Aldo Raine e a compare com suas falas dubladas, em que há omissão desse registro.

Além do /r/ retroflexo, a vogal átona /ə/, presente em palavras da língua inglesa, como *about*, *computer*, *item*, *circus*, bem como no nome do grupo dos bastardos, os *bastards*, é característica na variante de fala de Aldo Raine. O *schwa* pode corresponder ao som de várias vogais, como podemos visualizar na figura abaixo.






Examples of schwa spelling		
a spelling	<u>a</u> gain vita <u>a</u> min	
e spelling	pe <u>e</u> tion cele <u>e</u> brate	
i spelling	pre <u>i</u> sident expe <u>i</u> ment	
o spelling	<u>o</u> ccur con <u>o</u> dition	
u spelling	camp <u>u</u> s sup <u>u</u> port	

Figura 13. Exemplos em que há ocorrência do fonema schwa.

Fonte: Pronuncian. American English Pronunciation

Em monossílabos átonos, isto é, em palavras gramaticais cuja única vogal pode ser um /ə/ (*schwa*) (cf. LABOV, 2008, p.96), é comum a pronúncia alongada do /ə/ na fala de Aldo Raine. Podemos observar esse fenômeno quando o tenente exige que seu grupo extraia cem escalpos de soldados nazistas: *I want my scalps*.

Há, ainda, outra característica fonológica na variante de Aldo Raine, a qual funde as vogais /i/ e /e/ em palavras como *get*, que é pronunciada como [gɪt]. Um exemplo desse uso no filme é quando o tenente norte-americano pergunta a um dos bastardos: *You know how you [gɪt] to Carnegie Hall, don't you? It's practice*. Retomaremos esse exemplo no capítulo de análise das referências culturais de *Bastardos Inglórios*.

Praticamente todos os elementos fonológicos da fala de Aldo Raine podem ser encontrados em um mesmo trecho do filme, no capítulo em que o tenente se apresenta aos bastardos, conforme podemos observar na figura 14:

Áudio original:

“Each and every man *under* my command owes me one hundred Nazi scalps. And I *want* my scalps. And all y'all will *git* me one hundred Nazi scalps, taken from the heads of one hundred dead Nazis. Or you will die *tryin'*”.

Dublagem brasileira:

“Todo e qualquer homem sob meu comando me deve no mínimo cem escalpos nazistas. E eu quero os meus escalpos. E todos vocês vão me trazer cem escalpos de nazistas, tirados das cabeças de cem nazistas que estiverem mortos. Ou então morrerão tentando”.

Figura 14. Traços linguísticos da variante de fala de Aldo Raine.

Além dos elementos fonológicos, há semelhança entre a melodia frasal presente na fala de habitantes oriundos do Tennessee e a fala de (alguns) nova-iorquinos que, em algum nível, compartilham o mesmo estrato social. Abaixo, apresentamos uma figura com três diálogos de diferentes personagens e produtos audiovisuais. O primeiro é uma conversa entre o traficante de armas Ordell Robbie, no filme *Jackie Brown*, e a moça com quem divide o apartamento; o segundo diz respeito ao alerta de Aldo Raine em relação aos seus inimigos nazistas, em *Bastardos Inglórios*; o terceiro é um diálogo entre o personagem Ross (que retorna a uma loja de móveis para devolver um sofá que ele mesmo destruiu) e uma vendedora (que se encontra no mesmo nível de estrato social de Ordell), no seriado de comédia *Friends*.

ORDELL ROBBIE: “Goddamn girl, you gettin' high already ?”

ALDO RAINE: “They need to be dee-stroyed. That's why any and every every son of a bitch we find wearin' a Nazi uniform, they're gonna die”.

ROSS: This couch is cut in half. I would like to exchange it for one that is not cut in half.

THE SALESWOMAN: You're telling me this couch was delivered to you like this?

ROSS Look, I'm a reasonable man. I will accept store credit.

THE SALEWOMAN: I'll give you store credit in the amount of four dollars.

ROSS: I will take it.

Figura 15. Excertos de diálogos dos personagens de *Jackie Brown* (1997), *Bastardos Inglórios* (2009) e *Friends* (1999)

Embora no texto escrito não seja possível perceber a prosódia<sup>33</sup> das falas transcritas na figura 1, ao ouvir o áudio original das falas de Ordell, Aldo Raine e da vendedora de sofás (*the saleswoman*), o telespectador poderá perceber a mesma melodia característica dos falantes da região sul dos Estados Unidos. Entretanto, esse traço não corresponde apenas ao dialeto, mas aos estratos sociais que são semelhantes.

No próximo capítulo, analisaremos as ocorrências de variação linguística presentes em *Bastardos Inglórios*, além da modalidade de tradução utilizada pelo tradutor.

---

<sup>33</sup> Conforme a definição apresentada pelo Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2009) *prosódia* é “a pronúncia regular das palavras, com a devida acentuação” (AURÉLIO, 2009, p.660).

## 6 ANÁLISE

Este capítulo divide-se em duas partes: primeiramente, analisaremos os índices linguísticos e extralinguísticos, característicos do filme *Bastardos Inglórios*, manifestados através de *elementos culturais, registros de linguagem e expressões idiomáticas*. Na segunda parte, estudaremos as modalidades tradutórias empregadas pelo tradutor, ao tratar das ocorrências de variação e elementos culturais, que estão divididas em *domesticação, estrangeirização, estrangeirização com adaptação fonética, tradução literal e tradução oblíqua*. Em seguida, teceremos considerações a partir das análises.

### 6.1 ÍNDICES LINGUÍSTICOS E EXTRALINGUÍSTICOS

#### 6.1.1 Elementos culturais

*Bastardos Inglórios* é um filme rico em referências que representam as culturas alemã, francesa e norte-americana. O fato de elas confluírem no áudio original do filme torna difícil a decisão do tradutor acerca da modalidade de tradução a ser utilizada para traduzir o áudio original para a dublagem brasileira. Heiss afirma que “(...) vestígios do fenômeno do multilinguismo, ou pelo menos a alternância de código e *code switching*, sempre estiveram presentes, não só na Europa mas também em filmes de *Hollywood*<sup>34</sup>” (HEISS, Christine. 2004, p.1). Em *Bastardos Inglórios*, muitas vezes os elementos culturais são citados em alemão ou em francês quando o personagem está falando em inglês. Desta forma, apresentaremos, através de ilustrações, que tipos de elementos culturais aparecem nesta obra fílmica de Tarantino. Em seguida, analisaremos as soluções tradutórias utilizadas para cada ocorrência.

---

<sup>34</sup> (...) Traces of the phenomenon of multilingualism, or at least code mixing and code switching, have always been present, not only in European but also in Hollywood films.

ELEMENTOS DA CULTURA NORTE-AMERICANA	DUBLAGEM
Eliza on Ice	Chapeuzinho vermelho
Katzenjammer Kid	Hans e Fritz
Paris when it sizzles	Paris em chamas
Stonewall Jackson	Stonewall Jackson
Jim Bridger	Stonewall Jackson
Stanley / Livingston	Stanley / Livingston
Carnegie Hall	Andar de bicicleta
Moonshine liquor	Bebida caseira

Figura 16. Cultura norte-americana na dublagem em português

Na figura acima, a coluna da esquerda apresenta as referências culturais citadas pelos personagens do filme, correspondentes à cultura norte-americana; à direita, apresentamos como a referência cultural aparece na dublagem.

Das oito referências culturais elencadas, o tradutor optou por *adaptar* três delas: a primeira corresponde a um romance norte-americano que posteriormente foi adaptado para o teatro e para o cinema. Trata-se da obra *Eliza on the Ice*, a história de uma criada negra que foge para Ohio, França e Libéria após ouvir uma conversa sobre a suposta venda de seu filho Harry. Posteriormente, a obra ganhou uma versão no formato de desenho animado. Entretanto, provavelmente pelo fato de a narrativa, em todas suas adaptações, não ser muito popular no Brasil, o tradutor decidiu adaptar *Eliza on Ice* por Chapeuzinho Vermelho. A intenção comunicativa de Tarantino é demonstrar ironia na fala de Aldo Raine, pois ele alude a histórias infantis, o que significa dizer “que bela historinha você contou, qual será a próxima? Chapeuzinho Vermelho?!”. É importante ressaltar que a omissão do artigo *the* na fala de Aldo Raine ao utilizar a referência *Eliza on the Ice* caracteriza o dialeto do personagem, que não costuma dizer todas as palavras da oração. Esse fenômeno, inclusive, já foi tratado em uma fala do personagem Chandler Bing, no seriado norte-americano *Friends*, ao comentar a maneira como os habitantes de Oklahoma (estado também localizado ao sul dos Estados Unidos) costumam falar, conforme veremos na figura a seguir.

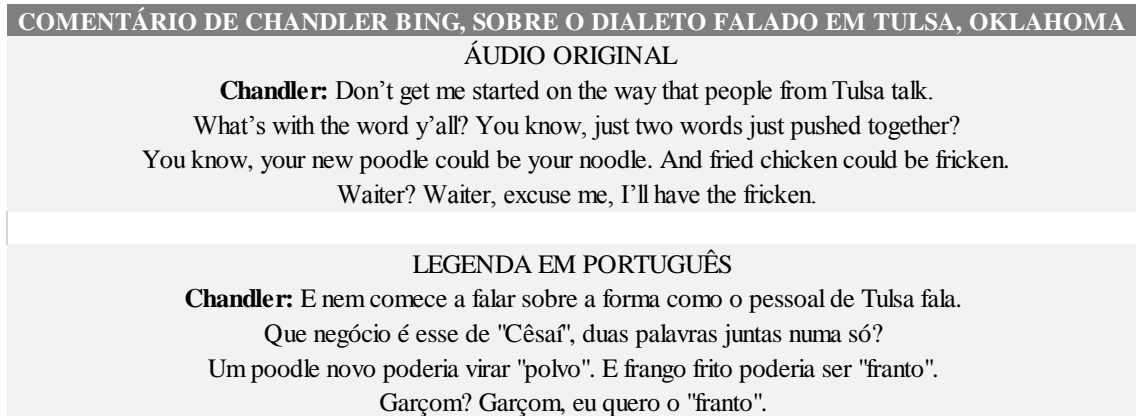


Figura 17. Comentário do personagem Chandler sobre o dialeto falado em Tulsa, Oklahoma.

Conforme podemos observar na figura 17, o personagem comenta que os falantes de Tulsa costumam condensar duas palavras em uma, como é o caso de *y'all* (abreviação de *you all*, que pode ser traduzido literalmente por “todos vocês” ou “cêsaí”, de acordo com a tradução apresentada na legenda no DVD original da série). Além disso, o personagem brinca em relação a essa característica do dialeto e sugere que ela se estenda a outras regiões do país, como Nova Iorque, onde o personagem mora, criando, por exemplo, a palavra “franto” (conforme a legenda) ao condensar frango frito (*fried chicken*, no áudio original)<sup>35</sup>.

Retomando as referências culturais norte-americanas adaptadas em *Bastardos Inglórios*, o penúltimo item apresentado na figura 16 é *Carnegie Hall*, nome de uma sala de espetáculos localizada em Manhattan. Quando o personagem diz “Você sabe como chegar em *Carnegie Hall*, não é? É uma questão de prática”, a intenção comunicativa corresponde à ideia de que o que é posto em prática dificilmente pode ser esquecido, como o ato de andar de bicicleta. A terceira adaptação se refere à bebida *Moonshine*, comercializada no mesmo país. Ao citar a venda de *Moonsine liquor*, Aldo Raine relembra o período de sua vida em que traficava bebidas alcoólicas. Acreditamos que o tradutor tenha optado por utilizar “bebida caseira” na tradução pelo fato de cumprir a norma imposta pela distribuidora e/ou empresa de dublagem brasileira, que proíbe a publicidade de qualquer marca de produto comercializado. O cumprimento a essa regra pode ser observado em outros produtos audiovisuais quando o personagem compra uma determinada mercadoria no supermercado, por exemplo. Ao incluir em suas compras um xampu, provavelmente o dublador irá dublar “xampu” em vez de anunciar o nome da marca escolhida pelo personagem.

<sup>35</sup> As falas apresentadas na figura 17 foram extraídas das legendas do sexto episódio da nona temporada da série *Friends*; não há opção de áudio dublado em português no DVD original.

Consideramos adequadas as três soluções de adaptação propostas para os itens *Eliza on Ice*, *Carnegie Hall* e *Moonsine liquor*, pois todas seguem o princípio de lealdade, defendido por Nord (2008), isto é, as adaptações são leais às intenções comunicativas dos personagens/diretor.

Quanto às demais referências culturais, *Stonewall Jackson* foi um militar norte-americano que atuou na Guerra da Secessão, e *Jim Bridger* foi um homem de grande força física conhecido por explorar terras no Velho Oeste dos Estados Unidos, aproximadamente em 1820, e foi casado com a filha de um sujeito chamado Shoshone (o que pode ter inspirado Tarantino a chamar sua personagem de Shosanna), além de falar dialetos indígenas (é conveniente lembrar a cena em que Aldo Raine declara ser descendente de Jim Bridger). *Stanley e Livingston* são irmãos e atuaram no seriado de comédia *My Three Sons*. A alusão a *Katzenjammer Kid*, conforme já tratamos neste trabalho (no capítulo 2, sobre a tradução funcional) se refere à história em quadrinhos "Os Sobrinhos do Capitão", dublada como "Hans e Fritz", personagens da obra. Como o público de *Bastardos Inglórios* é constituído por diferentes faixas etárias, acreditamos que outra solução tradutória poderia ser utilizada no tratamento dessa referência, de modo que o público mais jovem também pudesse compreender a intenção do personagem Archie Hicox ao comunicar que ele fala alemão como "Hans e Fritz". Conforme argumentamos anteriormente neste trabalho, nossa sugestão é que a resposta à pergunta "Você fala alemão?" fosse "Como Fritz e Frida". Desta forma, o público mais jovem compreenderia melhor a intenção comunicativa do tenente ao afirmar que ele domina a língua alemã suficientemente para se disfarçar de tenente nazista.

A referência *Paris when it sizzles*, também utilizada pelo tenente Archie Hicox, corresponde a um filme norte-americano cuja tradução em português brasileiro é *Quando Paris alucina*. Desta forma, ao traduzir o título do filme por "Paris em chamas", entendemos que o tradutor comete um erro, pois a referência cultural em questão já tem um equivalente no português brasileiro. Portanto, sugerimos que o título do filme seja traduzido conforme seu equivalente conhecido, *Quando Paris alucina*.

A figura 18 apresenta as referências culturais correspondentes ao país de Hitler.

ELEMENTOS DA CULTURA ALEMÃ	DUBLAGEM
Kraut patrol	Patrulha xucrute
Kraut burger	Xucrute maldito
Sauerkraut sandwich	Sanduíche de sauerkraut
Wiener Schnitzel	Schnitzel
Limburg	Salsicha

Figura 18. Cultura alemã na dublagem em português

Conforme podemos perceber, há três referências culturais na figura acima com o radical *kraut* (*kraut patrol*, *kraut burger* e sanduíche de *sauerkraut*). Segundo o dicionário *Langenscheidt* (2001), *kraut* significa “erva”. Os equivalentes de *sauerkraut*, apresentados no mesmo dicionário, são “choucroute”, “couve”, “repolho”. Portanto, concordamos com o tradutor acerca da escolha tradutória para os dois primeiros itens da figura acima, mesmo que “xucrute maldito” aparentemente não corresponda à intenção comunicativa manifestada em “*kraut burger*”, que é insultar seu inimigo. Na verdade, esta última referência utilizada por Aldo Raine para provocar os nazistas que o prendem justifica a tradução “xucrute maldito”. Mais uma vez, escolha tradutória apresentada na dublagem é leal à intenção comunicativa do personagem.

Segundo o dicionário *Langenscheidt* (2001), *Wiener schnitzel* corresponde ao *schnitzel* (um prato da culinária alemã, e também austríaca, semelhante ao bife empanado popularizado na América Latina). Percebe-se que o tradutor optou por manter o elemento cultural na dublagem, solução tradutória que difere da apresentada para *Limburg* (cuja tradução na dublagem brasileira é “salsicha”). *Limburg* (Limburgo, em português) corresponde a uma região localizada entre a Bélgica e a Alemanha e não a um prato da culinária alemã. Entretanto, como essa referência é citada em um xingamento de Aldo Raine aos nazistas, consideramos adequada a escolha feita pelo tradutor, pois os insultos utilizados pelo personagem, de forma jocosa em relação às referências alemãs, são geradores de humor na cena. Deste modo, podemos observar que ao mesmo tempo em que o tradutor adapta algumas referências da cultura alemã para se aproximar da cultura do público receptor da mensagem, também tenta manter alguns traços dessa cultura, a fim de que o telespectador compreenda que o personagem norte-americano está se servindo de elementos culturais alemães para insultar seus inimigos.

Abaixo, apresentamos uma figura com as palavras em alemão proferidas no áudio em inglês do filme.



PALAVRAS EM ALEMÃO	DUBLAGEM
Auf Wiedersehn	Adeus
Kaput	Acaba / Arruinado
Frau	Frau
Herr	Senhor
Herrmann	Herrmann

Figura 19. Palavras proferidas em alemão no áudio em inglês

*Auf wiedersehn* é utilizada por um dos bastardos, antes de baleiar um soldado nazista na região de seus testículos. O personagem avisa: “diga adeus às suas bolas nazistas”, conforme é apresentado na dublagem brasileira. Considerando a nacionalidade de sua vítima, entendemos que a intenção do bastardo é debochar do nazista ao ordenar que ele se despeça de seus órgãos em sua língua materna. Na dublagem, ao traduzir *auf wiedersehn* por adeus, o tradutor eliminou essa intenção.

A palavra *kaput* é utilizada duas vezes, por diferentes personagens. Primeiramente, o tenente Archie Hicox afirma: “se a cobertura da senhorita Hammersmark foi comprometida, a missão *acaba*”. Na segunda ocorrência do uso de *kaput*, Hans Landa alerta: “tudo o que eu tenho que fazer é pegar esse telefone bem aqui e informar o cinema, e o seu plano estará *arruinado*”. Desta forma, o tradutor decidiu omitir o uso da palavra em alemão, embora *kaput* tenha sido usada por dois personagens que dominam a língua, diferentemente de *auf wiedersehn*, utilizada por um bastardo, conforme foi abordado no início deste item.

Através do pronome de tratamento alemão *Frau*, percebemos uma incoerência nas escolhas tradutórias, pois primeiramente *Frau* foi traduzido por senhorita. Já na sequência da mesma cena, ao zombar da variante de fala do tenente Archie Hicox, que apresenta traços da língua alemã, Donny Donowitz utiliza o pronome alemão *Frau*, que é mantido na dublagem, o que nos leva a concluir que não há padronização nas escolhas tradutórias de elementos que pertencem à mesma categoria, ou seja, apesar de o pronome *Frau* ser utilizado duas vezes na mesma cena, o tradutor optou por traduzi-lo na primeira ocorrência e mantê-lo na língua alemã na segunda vez em que a palavra é utilizada. No caso de *Herr*, o pronome de tratamento foi traduzido por “senhor”, como é possível analisar na primeira cena do filme, durante o diálogo entre Hans Landa e o fazendeiro LaPadite.

No último caso, a palavra *Herrmann* é usada por Hans Landa para se referir a um soldado nazista operador de rádio. A intenção de Landa é dizer o nome do personagem,

porém, não recordando como o soldado se chama, o coronel se refere a ele como *Herrmann*. Trata-se de um sobrenome comum na Alemanha, assim como Silva é recorrente no Brasil.

Considerando que a confluência de diferentes culturas compõe a caracterização do filme, acreditamos que na dublagem brasileira a permanência de *auf wiedersehen, kaput, frau, herr* e *Herrmann* enriqueceriam o diálogo dos personagens, de modo que o desaparecimento desses elementos descaracteriza a obra. Além disso, traduzir *herr* e manter *frau* na segunda vez em que é utilizada é uma escolha incoerente, pois ambos são pronomes de tratamento utilizados por personagens não alemães.

Observemos, agora, a seguinte figura:

PALAVRAS EM FRANCÊS	DUBLAGEM
Monsieur	Senhor
Oui	Oui
Au revoir	Au revoir
Fantastique	

Figura 20. Palavras proferidas em francês no áudio em inglês

O pronome de tratamento equivalente em português a *monsieur* é “senhor”, como é apresentado na dublagem brasileira na primeira cena do filme, em que o coronel nazista conversa com o camponês francês. Embora a conversa seja proferida predominantemente na língua inglesa<sup>36</sup>, o pronome *monsieur* é utilizado pelo coronel quando se dirige a LaPadite<sup>37</sup>. Acreditamos que a repetição do pronome na língua francesa representa uma forma de indicar respeito ao fazendeiro francês interrogado, estabelecendo de certo modo uma falsa equidade hierárquica quando, na verdade, o camponês se encontra em situação inferior em relação ao coronel nazista. Sendo assim, consideramos que seria apropriado manter na dublagem o tratamento na língua francesa, pois ele representa a intenção comunicativa do personagem bem como traços de sua personalidade; embora seja impiedoso, Hans Landa é cordial em seus discursos. Mais adiante, neste capítulo de análise, analisaremos o pronome de tratamento utilizado pelo francês ao se dirigir ao coronel.

Em resposta à pergunta feita por Hans Landa, LaPadite utiliza sua língua materna para confirmar que a família judia (procurada pelo regime nazista) se refugiou na Espanha. Na

<sup>36</sup> Trata-se de uma estratégia de Hans Landa, para que os judeus refugiados sob o assalto da propriedade de LaPadite não possam compreender o que está sendo dito.

<sup>37</sup> Embora normalmente a grafia correta seja La Padite ou Lapadite, seguimos a grafia apresentada no DVD original do filme *Bastardos Inglórios*.

dublagem, a resposta é mantida em francês, como podemos observar na figura 20, no segundo item. O registro de *oui* representa a naturalidade com que LaPadite responde à pergunta, por isso concordamos com a escolha do tradutor em manter a afirmação na língua francesa.

Na primeira cena do filme, Hans Landa se despede, dizendo *au revoir* em um tom de voz alto para que a personagem judia Shoshana possa escutá-lo, perturbando-a ainda mais. Assim, da mesma forma que julgamos importante manter na dublagem as palavras proferidas em francês, concordamos com a modalidade de tradução (denominada estrangeirização, cf. Batalha, 2007) apresentada na dublagem.

O último item da figura 20 refere-se à palavra *fantastique*, empregada pela personagem alemã Bridget Von Hammersmark, na cena em que conversa em inglês com os bastardos, depois de ser baleada na perna. Apresentaremos a palavra francesa na figura 21 (mesmo que essa também integre a figura 20) pelo fato de que quem a utiliza é a personagem inglesa e não Hans Landa ou LaPadite, como ocorre nos casos anteriores. Vejamos, portanto, como o adjetivo francês é traduzido na dublagem brasileira.

Áudio original	Dublagem
I don't see me tripping the light <i>fantastique</i> up a red carpet anytime soon.	Eu não me vejo desfilando sob luzes reluzentes num tapete vermelho tão em breve.

Figura 21. Tradução da palavra *fantastique* na dublagem brasileira.

Na figura 21, percebe-se que o tradutor omitiu o adjetivo *fantastique*, utilizado pela personagem. Entretanto, a eliminação da palavra na dublagem não altera o sentido do que é dito no áudio original, apenas modifica o estilo da fala de Bridget Von Hammersmark ao utilizar uma palavra francesa em sua fala em inglês. Entendemos que o aparecimento da palavra *fantastique* está associado à ideia de *glamour*, em relação ao modo como a personagem estaria na noite de estreia do filme alemão (charmosa, atraente), além do fato de o filme ser apresentado em um cinema francês. É importante ressaltar que a personagem não costuma utilizar unidades lexicais na língua francesa em seu discurso. Portanto, embora o estilo dessa fala seja modificado ao eliminar o adjetivo “fantástica”, isso não compromete a informação transmitida pela personagem.

### 6.1.2 Registros de linguagem

O resultado da tradução apresentada na dublagem pode depender de normas que o tradutor deverá cumprir, como a utilização de palavras já estabelecidas pela distribuidora do produto audiovisual ou pela empresa de dublagem, como, por exemplo, normas referentes à linguagem vulgar no áudio original do produto audiovisual. A classificação indicativa, isto é, a idade do público-alvo, também pode influenciar o tipo de linguagem que o tradutor utilizará em seu trabalho. A Secretaria Nacional da Justiça, que integra o Ministério da Justiça, apresenta uma tabela em que estão divididas as seis categorias de classificações indicativas – *livre; não recomendado para menores de dez anos; não recomendado para menores de doze anos; não recomendado para menores de quatorze anos; não recomendado para menores de dezesseis anos; e não recomendado para menores de dezoito anos*, conforme podemos observar na figura 22:





Símbolo	Classificação Indicativa	Características	Horário de exibição
	Livre	Não expõe crianças a conteúdos potencialmente prejudiciais	Exibição em qualquer horário
	Não recomendado para menores de 10 anos	Conteúdo violento ou linguagem inapropriada para crianças, mesmo em menor intensidade	Exibição em qualquer horário
	Não recomendado para menores de 12 anos	As cenas podem conter agressão física, consumo de drogas e insinuação sexual	Exibição a partir das 20h
	Não recomendado para menores de 14 anos	Conteúdos mais violentos e/ou de linguagem sexual mais acentuada	Exibição a partir das 21h
	Não recomendado para menores de 16 anos	Conteúdos mais violentos ou com conteúdo sexual mais intenso, com cenas de tortura, suicídio, estupro ou nudez total	Exibição a partir das 22h
	Não recomendado para menores de 18 anos	Conteúdos violentos e sexuais extremos. Cenas de sexo, incesto ou atos repetidos de tortura, mutilação ou abuso sexual.	Exibição a partir das 23h

Figura 22. Classificação indicativa nos produtos audiovisuais brasileiros.

Conforme apresentado no verso da embalagem do DVD do filme, *Bastardos Inglórios* não é um produto recomendado para menores de dezoito anos. Ao receber um filme de Quentin Tarantino para traduzir, o tradutor já deve esperar encontrar linguagem vulgar nos diálogos, pois essa característica compõe o estilo cinematográfico adotado pelo diretor. Em *Bastardos Inglórios*, principalmente nos discursos do personagem Aldo Raine, há muitas palavras de baixo calão, conforme podemos visualizar na figura a seguir.

LINGUAGEM VULGAR ÁUDIO ORIGINAL	DUBLAGEM
Fuck you	vão se danar, seus xucrutes do inferno!
Fuck you, too	me larga
Fuck a duck	inacreditável
Bunch of shithead fuck.	ah, me solta.
Faggot fuck	que porcaria é essa?
Fucking shithead	mas o que que é isso?
You fucking Bratwurt-smelling	ah!
Godddamn Nazi farts	malditos
Sons of bitches	desgraçados
This Jerry of yours	esse seu alemão

Figura 23. Linguagem vulgar no áudio original e sua tradução na dublagem brasileira

Na figura 23, percebe-se que não há padronização na tradução de palavrões, a exemplo de *fuck*. Pelo fato de os movimentos labiais de Aldo Raine estarem ocultos na cena em que muitas palavras da figura acima são proferidas (pois o personagem está com a cabeça coberta por um pano), o tradutor não precisou se preocupar com o sincronismo labial. O resultado disso é que pôde utilizar palavras mais curtas (como a interjeição “ah!”) ao traduzir registros vulgares de linguagem mais extensos. Além disso, devido à coerção mencionada anteriormente, acerca das normas que devem ser seguidas pelo tradutor, o teor vulgar das palavras utilizadas no áudio original foi amenizado na dublagem brasileira. Entretanto, acreditamos que o tradutor poderia ter optado por utilizar um xingamento de teor mais agressivo, mas que não expressasse linguagem vulgar, como ocorreu em outros casos na dublagem do filme (por exemplo, o xingamento “seus xucrutes do inferno”).

### 6.1.3 Expressões idiomáticas

De acordo com Coseriu (1982), “o conhecimento linguístico é muitas vezes metafórico”, ou seja, é “um conhecimento mediante imagens”. (COSERIU, 1982, p.62) O

autor acrescenta que essas imagens independem das diferenças idiomáticas, étnicas ou culturais, que, de certa forma, podem ser compartilhadas por diferentes comunidades linguísticas. Vejamos na figura 24 duas expressões idiomáticas utilizadas por diferentes personagens de *Bastardos Inglórios*.

EXPRESSÕES ÁUDIO ORIGINAL	DUBLAGEM
Looks like the shoe is on the other foot. If the shoe fits, you must wear it.	Sapato velho pra pé descalço. Se o sapato lhe serve, você deve usá-lo.

Figura 24. Expressão idiomática no áudio original e sua tradução na dublagem brasileira.

A primeira expressão apresentada na figura acima é utilizada durante um diálogo entre o personagem nazista Hans Landa e seus inimigos, os bastardos. No contexto da cena, o coronel alemão rende o grupo exterminador de nazistas. Frente a seus inimigos, Landa utiliza a expressão *looks like the shoe is on the other foot*<sup>38</sup>, no áudio original do filme. Nesse sentido, o personagem faz uso de uma locução idiomática para significar a ideia de que os bastardos, pela primeira vez, vivenciam a experiência de serem rendidos por seus inimigos nazistas, os quais, até então, eram capturados e torturados pelo grupo comandado por Aldo Raine. Embora esta seja a ideia atribuída à metáfora utilizada pelo coronel da SS, uma outra expressão idiomática é apresentada na dublagem em português da mesma fala – “sapato velho pra pé descalço” – conforme podemos observar na figura 24.

Pensamos que o tradutor deveria oferecer um equivalente que transmitisse a mesma intenção comunicativa, como a expressão idiomática “o feitiço vira[ou] contra o feitiço”.

Desta forma, o tradutor estaria seguindo o princípio de lealdade, defendido por Nord (2009), em relação ao roteirista que elaborou os diálogos do filme. Embora os significantes sejam diferentes, o sentido (que corresponde à ideia de que aquele que age também passa a sofrer as consequências de sua ação) da expressão utilizada no áudio original seria mantido na tradução.

Em outra cena do filme, quando Hans Landa descobre que o sapato encontrado (na taverna onde houve o tiroteio entre alemães e bastardos) pertence a Bridget Von Hammersmark, o personagem decide se vingar da traição aos nazistas. Pouco antes de

<sup>38</sup> Significado da expressão *the shoe is on the other foot*, segundo *The Free Dictionary*: “Prov. One is experiencing the same (often bad) things that one caused another person to experience. (Note the variations in the examples.) Examples: The teacher is taking a course in summer school and is finding out what it's like when the shoe is on the other foot; When the policeman was arrested, he learned what it was like to have the shoe on the other foot”. Acesso em 6 de fevereiro de 2014.

estrangular a atriz inglesa, o coronel pede que a personagem entregue a ele seu sapato, que está guardado no bolso de sua jaqueta. Quando Bridget experimenta seu próprio calçado, a pedido de Hans Landa, ele utiliza a expressão “se o sapato lhe serve, você deve usá-lo”, segundos antes de matá-la. Concordamos com essa tradução literal, pois ela expressa a mesma ideia proposta através do discurso do personagem.

Na próxima seção, falaremos sobre as modalidades de tradução utilizadas pelo tradutor para dublagem no filme *Bastardos Inglórios*.

## 6.2 MODALIDADES DE TRADUÇÃO NA DUBLAGEM BRASILEIRA

Aubert (1993) afirma que a ideia retratada no texto – o referente ou conteúdo – “deve permanecer a mesma na tradução”. O autor acrescenta que uma das dificuldades da tradução “será, então, encontrar na língua de chegada meios de expressão para um referente diverso daquele que o complexo língua/cultura de chegada geralmente exprime” (AUBERT, 1993, p.44). Isso significa que para que o receptor entenda a mensagem criada pelo emissor 1 (o roteirista e diretor Quentin Tarantino, no caso do filme *Bastardos Inglórios*), o tradutor para dublagem terá de utilizar estratégias e modalidades de tradução para que os efeitos similares à mensagem 1 sejam produzidos e apresentados na mensagem 2.

Nesta seção, analisaremos as estratégias tradutórias utilizadas pelo tradutor (para que o telespectador compreenda a mensagem emitida na fala do personagem), expressas na dublagem brasileira do filme *Bastardos Inglórios*. As estratégias, também denominadas modalidades de tradução, foram classificadas nas seguintes categorias, conforme os conceitos apresentados por Batalha (2007) e por Aubert (1993): *domesticação*, *estrangeirização*, *estrangeirização com adaptação fonética*, *omissão*, *erro*, *tradução oblíqua* e *tradução livre*. Quanto à categoria *estrangeirização com adaptação fonética*, trata-se de uma classificação criada por nós, para nos referirmos às palavras utilizadas na língua-fonte (alemão ou francês) que foram mantidas no original, mas pronunciadas conforme a fonética da língua-alvo (português brasileiro). A fim de que a leitura deste capítulo seja mais dinâmica, ilustraremos as soluções propostas pelo tradutor por meio de figuras seguidas de análise.

### 6.2.1 Domesticação

A primeira modalidade de que trataremos aqui é a domesticação, também denominada adaptação. Segundo a definição apresentada por Batalha (2007), “a domesticação

é um processo de adaptação ao universo cultural da língua-alvo, ignorando a diferença e permitindo uma familiaridade com os aspectos culturais do estrangeiro” (BATALHA 2007, p.101). Considerando que *Bastardos Inglórios* reúne culturas de, pelo menos, três países (Alemanha, França e Estados Unidos), já é esperado que o tradutor tenha de lidar com a confluência de elementos culturais no produto audiovisual. Cabe a esse profissional pensar nas soluções que utilizará para que o texto da língua-fonte cumpra sua função na língua-alvo.

O tradutor de *Bastardos* recorreu à domesticação nas seguintes falas:

ELEMENTOS DA CULTURA NORTE-AMERICANA	TRADUÇÃO DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO UTILIZADA
Eliza on Ice	Chapeuzinho Vermelho	Domesticação
Carnegie Hall	Andar de bicicleta	Domesticação
Moonshine liqueor	Bebida caseira	Domesticação

*Figura 25. Elementos da cultura norte-americana dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

ELEMENTOS DA CULTURA ALEMÃ	MODALIDADE DE TRADUÇÃO UTILIZADA	MODALIDADE DE TRADUÇÃO UTILIZADA
Kraut patrol	Patrulha xucrute	Domesticação

*Figura 26. Elementos da cultura alemã dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

Podemos observar, por meio das figuras 25 e 26, que essa modalidade foi utilizada como solução tradutória para quatro elementos culturais, sendo apenas um relativo à cultura alemã, os demais correspondem à cultura norte-americana. Acreditamos que a domesticação foi empregada adequadamente na tradução das referências culturais, pois todas cumpriram com sua função comunicativa nos discursos dos personagens.

### 6.2.2 Estrangeirização

Neste item, apresentaremos as falas em que o tradutor optou por manter na dublagem as referências culturais, bem como expressões, em uma língua estrangeira. Batalha (2007) define *estrangeirização* como “o processo que dá ênfase à manutenção das diferenças e busca trazer para o texto traduzido as marcas da cultura estrangeira” (BATALHA, 2007, p.101).

Abaixo, segue a figura com os elementos culturais mantidos na língua estrangeira:



ELEMENTOS DA CULTURA NORTE-AMERICANA	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO UTILIZADA
Katzenjammer Kid	Hans e Fritz	Estrangeirização
Stonewall Jackson	Stonewall Jackson	Estrangeirização
Jim Bridger	Jim Bridger	Estrangeirização
Stanley / Livingston	Stanley / Livingston	Estrangeirização

Figura 27. Elementos da cultura norte-americana dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira

PALAVRAS EM FRANCÊS	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Oui	Oui	Estrangeirização
Au revoir	Au revoir	Estrangeirização

Figura 28. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira

PALAVRAS EM ALEMÃO	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Frau	Frau	Estrangeirização
Herrmann	Herrmann	Estrangeirização

Figura 29. Palavras em alemão dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira

A figura 28 mostra que o tradutor optou por manter na dublagem as palavras em francês, para mostrar ao telespectador a língua utilizada pelo personagem. Considerando que as ocorrências apresentadas na figura 28 se referem a *sim* e *adeus*, seria esperado que o tradutor utilizasse seus equivalentes na língua-alvo, por meio da *estrangeirização*, como ocorre nas figuras 27 a 29, em que o profissional optou por essa modalidade de tradução (mantendo, na língua-fonte, a palavra utilizada pelo personagem, a fim de mostrar ao receptor – espectador – a língua na qual a mensagem foi enunciada), diferentemente dos casos apresentados nas figuras 25 e 26, em que o tradutor decidiu adotar a *domesticação* (excluindo traços na língua-fonte).

### 6.2.3 Estrangeirização com adaptação fonética

Atribuimos a esta categoria as traduções que constituem a modalidade *estrangeirização*, isto é, que mantêm a unidade de tradução em sua língua-fonte, mas que são pronunciadas de acordo com a fonologia da língua-alvo, o português brasileiro. Em traduções

de textos escritos, essa modalidade é denominada decalque, definida por Batalha (2007) como o “processo de aquisição de um estrangeirismo no vocabulário para acentuar a cor local do texto-fonte no texto traduzido” (BATALHA & Jr, 2007, p. 101). Podemos observar que os dubladores pronunciam as palavras abaixo, em francês e em alemão, de acordo com a pronúncia do português brasileiro, como se ocorresse um fenômeno de “aportuguesamento” dessas estruturas em língua estrangeira.

PALAVRAS EM FRANCÊS	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Au revoir [RƏVWAR]	Au revoir [or.'vuá]	Estrangeirização com adaptação fonética

*Figura 30. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

PALAVRAS EM ALEMÃO	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Sauerkraut ['zauərkraut]	Sauerkraut [sau.er.craut]	Estrangeirização com adaptação fonética
Schnitzel ['ʃnitsəl]	Schnitzel [ʃ'nitseu]	Estrangeirização com adaptação fonética

*Figura 31. Palavras em alemão dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

#### 6.2.4 Omissão

Segundo Aubert (1998), “ocorre omissão sempre que um dado segmento textual do texto-fonte e a informação nele contida não podem ser recuperados no texto meta” (AUBERT, 1998, p. 7). O autor faz essa ressalva em relação à impossibilidade de recuperar a informação no texto meta, pois há casos em que o tradutor poderia recuperá-la, através das transposições. Aubert (1998) acrescenta que a omissão pode ocorrer quando há censura – a qual é recorrente na tradução de produtos audiovisuais –, ou nos casos em que há limitações físicas de espaço (como em textos multilíngues e na legendagem).

Durante a coleta de dados para esta análise, percebemos que essa modalidade não é comum na tradução para a dublagem dos diálogos de *Bastardos Inglórios*, o que não significa que o tradutor tenha deixado de utilizá-la como uma estratégia de resolução tradutória frente às coerções características dessa modalidade de tradução audiovisual, como o tempo limite do

dublador para dublar a fala, o ajuste à sincronia labial e a relevância da palavra em francês, conforme veremos a seguir, empregada pela personagem inglesa.

Nossas considerações sobre a omissão da palavra francesa *fantastique* já foram apresentadas na análise correspondente à figura 21. Como podemos observar abaixo, na figura 32, o tradutor utilizou a modalidade *omissão* na fala de Bridget von Hammersmark, ao eliminar o registro de uma palavra francesa de sua fala.

PALAVRAS EM FRANCÊS	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
I don't see me tripping the light <i>fantastique</i> up a red carpet anytime soon.	Eu não me vejo desfilando sob luzes reluzentes num tapete vermelho tão cedo.	omissão

*Figura 32. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

### 6.2.5 Erro

Este conceito, segundo Delvizio; Barros; Aubert (2010) “refere-se a equívocos ou confusões do tradutor”. Os autores acrescentam ser importante ressaltar “que não se trata de julgamento acerca da adequação ou inadequação da solução tradutória”, trata-se de apresentar na tradução o que o personagem não quis dizer, ou seja, uma ideia equivocada é apresentada.

Observemos a fala apresentada na figura 33:

ELEMENTOS DA CULTURA NORTE-AMERICANA	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO UTILIZADA
Paris when it sizzles	Paris em chamas	Erro

*Figura 33. Elementos da cultura norte-americana dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

Neste caso, o personagem quis se referir ao filme norte-americano “Quando Paris alucina”, nome que o filme recebeu no Brasil, conforme abordamos anteriormente neste trabalho. Ao fazer uma tradução livre deste título – “Paris em chamas” – o tradutor impede o espectador de resgatar a alusão cultural e, portanto, a fala apresentada na dublagem não é equivalente à intenção comunicativa do personagem. Por isso, consideramos que essa solução se aplica à categoria *erro* de tradução.

### 6.2.6 Tradução literal

Aqui abordamos as palavras em língua estrangeira proferidas pelos personagens. No primeiro exemplo da figura 34, o tradutor opta pela tradução literal das palavras alemãs (*frau* e *kaput*). Batalha (2007) define esta modalidade como “um processo em que as palavras se transpõem uma a uma da língua-fonte à língua-alvo, sem modificações no vocabulário ou na estrutura da língua” (BATALHA, 2007, p.103).

PALAVRAS EM ALEMÃO	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Auf wiedersehn	Adeus	Tradução Literal
Kaput	Acabado/Arruinado	Tradução Literal
Herr	Senhor	Tradução Literal

*Figura 34. Palavras em alemão dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

PALAVRAS EM FRANCÊS	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Monsieur	Senhor	Tradução Literal

*Figura 35. Palavras em francês dubladas e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

EXPRESSÕES	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
If the shoe fits, you must wear it.	Se o sapato lhe serve, você deve usá-lo.	Tradução Literal

*Figura 36. Expressão em inglês dublada e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira*

Entre os cinco exemplos mostrados nas figuras 34, 35 e 36, apenas um se refere a uma expressão utilizada por Hans Landa. “Se o sapato serve, você deve calçá-lo”, como é apresentado na dublagem brasileira (figura 36) é uma tradução literal da expressão utilizada na língua inglesa. Por não se tratar de uma metáfora, a utilização dessa modalidade de tradução não compromete seu entendimento por parte do receptor. Em relação às outras unidades apresentadas nas figuras 34 e 35, acreditamos que o tradutor poderia ter mantido suas formas na dublagem, através da *estrangeirização*, considerando que o profissional utilizara essa modalidade, conforme acreditamos, para mostrar ao público receptor a língua

em que as palavras foram proferidas. Além disso, conforme poderemos perceber na figura 37, a seguir, todos os registros de pronomes de tratamento, em alemão e em francês, foram traduzidos literalmente, eliminando os traços referentes às respectivas culturas. Monteiro (2000) afirma que se uma sociedade é estruturada por um rígido sistema hierárquico, isto repercute na formação de um diferenciado sistema de pronomes de tratamento. Isso é observado na cena em que os personagens Hans Landa e LaPadite conversam na propriedade do camponês francês. Deste modo, acreditamos que as estratégias deveriam apresentar coerência em relação ao propósito de cada ocorrência. Vejamos a figura 37, que nos mostra como os pronomes de tratamento *Monsieur* (francês) e *Herr* (alemão) foram traduzidos na dublagem brasileira.

PRONOMES DE TRATAMENTO	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
<i>Herr</i> colonel, would it disturb you if I smoked my pipe?	Sr. coronel, se importa se eu fumar o meu cachimbo?	Tradução Literal
Please, <i>monsieur</i> LaPadite, this is your house, make yourself comfortable.	Ah, por favor, sr. LaPadite, esta é a sua casa, esteja à vontade.	Tradução Literal
What have you heard about the Dreyfuses, <i>monsieur</i> LaPadite?	O que o sr. ouviu falar sobre os Dreyfus, sr. LaPadite?	Tradução Literal
So, <i>monsieur</i> LaPadite, what rumors have you heard regarding the Dreyfuses?	Então, sr. LaPadite, que rumores o sr. ouviu sobre os Dreyfus?	Tradução Literal
<i>Monsieur</i> LaPadite, are you aware of the nickname the people of France have given me?	Sr. LaPadite, o sr. Está sabendo o apelido que os franceses me deram?	Tradução Literal
It's an interesting thought, <i>Herr</i> Colonel.	É um pensamento muito interessante, sr. coronel.	Tradução Literal
Please, <i>Herr</i> Colonel, make yourself at home.	Por favor, sr. coronel, sinta-se em casa.	Tradução Literal

Figura 37. Pronomes de tratamento em francês e em alemão, no áudio em inglês, dublados e modalidade de tradução utilizada na dublagem brasileira

Na tradução para dublagem, a tradução literal corresponde aos equivalentes existentes na língua-alvo, como observamos na figura 37, na utilização dos pronomes de tratamentos *Monsieur* e *Herr*, cujos equivalentes, em português, correspondem a senhor.

### 6.2.7 Tradução Oblíqua

De acordo com Batalha (2007), a tradução oblíqua é o processo em que “se obtém a tradução através da modificação estrutural e semântica do trecho da língua fonte ao da língua-alvo” (BATALHA, 2007, p.103). Assim, observemos a figura abaixo:

LINGUAGEM VULGAR	DUBLAGEM	MODALIDADE DE TRADUÇÃO
Fuck you, too	Me larga!	Tradução oblíqua
Bunch of shithead fuck.	Ah, me solta.	Tradução oblíqua
Faggot fuck	Que porcaria é essa?	Tradução oblíqua
Fucking shithead	Mas o que que é isso?	Tradução oblíqua
You fucking Bratwurt-smelling	Ah!	Tradução oblíqua

Figura 38. Linguagem vulgar no áudio original, tradução e modalidade utilizada na dublagem brasileira

Podemos observar, por meio da figura 38, que essa modalidade de tradução foi utilizada apenas quando houve registro de linguagem vulgar. Entende-se que o tradutor não pode fazer uma tradução livre ou literal, pois se o fizesse não estaria cumprindo as normas estipuladas pela empresa responsável pela dublagem brasileira do filme. Ao mesmo tempo em que o tradutor não atendeu ao princípio de lealdade preconizado por Nord (2009), por não apresentar nas falas dubladas nenhum registro de xingamento aos seus inimigos, acreditamos que não houve perda significativa na mensagem transmitida, isto é, o resultado apresentado na dublagem brasileira não interfere na compreensão da cena em que o personagem apenas utiliza o registro de linguagem vulgar para insultar seus rivais. Entretanto, reconhecemos que é diferente o personagem xingar seu inimigo utilizando a expressão de registro vulgar “*faggot fuck*”, que tem uma conotação extremamente violenta, e utilizar a interjeição “ah!”, mesmo que seja dublado como se fosse um grito prolongado. O que o tradutor poderia ter feito é manter um xingamento já utilizado pelo personagem na dublagem brasileira (“seu xucrute do inferno”).

### 6.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO DE *BASTARDOS INGLÓRIOS*

O estudo sobre a teoria e a prática do processo da tradução para dublagem nos ensinou que as escolhas tradutórias nessa modalidade audiovisual podem variar de acordo com o tipo de produto que será traduzido – desenho animado, filme, documentário, seriado, etc. Essas escolhas também podem variar de acordo com a classificação indicativa (não recomendado para menores de dezoito anos, por exemplo) do produto audiovisual, além do horário de exibição.

No caso do filme *Bastardos Inglórios*, *corpus* deste estudo, concluímos que as escolhas tradutórias apresentadas na dublagem não seguem uma norma coerente. Isso significa que o tradutor decidiu estrangeirizar quatro entre oito elementos da cultura norte-americana: *Katzenjammer Kid* (apesar de sua tradução na dublagem ser *Hans e Fritz*, a marca da cultura estrangeira é mantida no áudio em português, o que caracteriza a modalidade estrangeirização), além de *Stonewall Jakson*, *Jim Bridger* e *Stanley/Livingston*. Três elementos da cultura norte-americana foram domesticados: *Eliza on Ice* (dublado por “Chapeuzinho Vermelho”), *Carnegie Hall* (“andar de bicicleta”) e *Moonshine liquor* (“bebida caseira”). A tradução da referência cultural do filme *Paris when it sizzles* por *Paris em chamas* é a única que caracteriza a modalidade de tradução *erro*, pois o nome do filme em português já está estabelecido (*Quando Paris alucina*).

Quanto às expressões idiomáticas, o tradutor decidiu fazer uma tradução oblíqua para *Looks like the shoe is on the other foot* (“Sapato velho para pé descalço”), e traduzir literalmente *If the shoe fits, you must wear it* (“Se o sapato lhe serve, você deve usá-lo”).

Em relação aos cinco elementos da cultura alemã, o tradutor escolheu domesticar apenas *Kaut Patrol* (patrulha xucrute). As referências *Sauerkraut* e *Wiener Schnitzel* foram estrangeirizadas com adaptação fonética para o português brasileiro ([sau.er.'craut] e

[f.'ni.tzel]), enquanto a tradução oblíqua foi aplicada a *Kraut Burger* (“xucrute maldito”) e *Limburg* (“salsicha”). Considerando que as duas últimas referências foram citadas durante o xingamento de Aldo Raine aos nazistas, entendemos que a estratégia utilizada pelo tradutor (tradução oblíqua) foi adequada, pois a intenção comunicativa da fala do personagem foi mantida na língua-alvo, embora as traduções apresentadas na dublagem não sejam equivalentes desses elementos da cultura estrangeira.

Entre as cinco palavras ditas em alemão no áudio em inglês, três foram traduzidas literalmente: *auf wiedersehen* (adeus), *kaput* (acabado/arruinado) e *herr* (senhor). O tradutor

optou por estrangeirizar *frau* e *Herrmann*, mantendo as marcas da cultura estrangeira, cf. Batalha (2007).

Para tratar as palavras francesas *monsieur*, *oui*, *au revoir* e *fantastique*, o tradutor utilizou modalidades de tradução distintas. Na primeira palavra, a estratégia adotada foi a tradução literal (*monsieur* traduzido por “senhor”); em *oui*, o tradutor utilizou a estrangeirização, mantendo a palavra na língua-fonte; *au revoir* foi estrangeirizada com adaptação fonética para o português brasileiro ([or.'vuá], o que difere da pronúncia na língua francesa [ʁəvwaʁ]); e o adjetivo *fantastique* foi omitido na dublagem.

Entre as dez ocorrências de linguagem vulgar, cinco foram domesticadas: *Fuck you* (“Vão se danar, seus xucrutes do inferno”), *Fuck a duck* (“Inacreditável”), *Goddamn Nazi farts* (“Malditos”), *Sons of bitches* (“Desgraçados”) e *This Jerry of yours* (“Esse seu alemão”). O tradutor utilizou a tradução oblíqua para tratar as outras cinco ocorrências de linguagem vulgar: *Fuck you, too* (“Me larga”), *Bunch of shithead fuck* (“ah, me solta”), *Faggot fuck* (“Que porcaria é essa?”), *Fucking shithead* (“Mas o que que é isso?”), e *You fucking Bratwurt-smelling* (“Ah!”). Embora as últimas cinco traduções não sejam leis à intenção comunicativa do emissor, é importante lembrar que os tradutores devem cumprir normas impostas pela distribuidora do produto audiovisual ou pela empresa de dublagem, o que torna restrito o uso de linguagem vulgar na tradução.

#### 6.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A DUBLAGEM DE *BASTARDOS INGLÓRIOS*

Embora a dublagem em si não seja o objeto deste trabalho, faremos algumas considerações sobre o tema, a fim de esclarecer ao leitor sobre o processo da dublagem, porque o tradutor também deve ser sensível a isso.

*Bastardos Inglórios* é um filme que integra diálogos em quatro línguas: inglês, francês, alemão, e um pouco de italiano. Apenas por essa característica, pode-se dizer que é um imenso desafio para o tradutor de dublagem, e também para os dubladores, transformar em uma língua o que é dito em quatro, de modo que o texto não perca seus múltiplos significados, transmitidos através da linguagem e das particularidades de cada língua.

Na dublagem brasileira apresentada no DVD original do filme, apenas as falas em inglês são dubladas. Isso compromete a compreensão da mensagem transmitida para os espectadores que, por algum motivo – seja por não saberem ler ou porque têm algum tipo de deficiência visual – não dominam todas as línguas faladas no filme. Deste modo, esse público



não compreenderá mais da metade do filme, visto que a maior parte da obra cinematográfica (capítulos inteiros, como o terceiro) é produzida em alemão e em francês.

A dublagem do filme *Bastardos Inglórios* reúne muitos aspectos interessantes que merecem ser analisados. De modo geral, o que mais chama a atenção é o fato de não haver coerência sobre as estratégias utilizadas pelo tradutor de dublagem quanto ao que foi ou não selecionado para ser traduzido. Às vezes, palavras em alemão, como *auf wiederseh'n* e *kraut*, são dubladas. Outras vezes, permanecem na língua de partida, como ocorre com *schnitzel*, ou quando o dublador profere seu texto na língua original, substituindo a voz do ator, sem que a fala seja traduzida. Um exemplo disso é quando o personagem Hans Landa exclama, em francês: *Au revoir, Shosanna!*, o que, na tradução, caracteriza a modalidade *estrangeirização com adaptação fonética*. Além disso, quando o personagem Aldo Raine utiliza a palavra *Kraut*, em alemão, que pode significar erva, repolho ou xucrute, esta é dublada por “xucrute”. Entretanto, quando o personagem diz “sanduíche de *Sauerkraut*”, este é dublado da mesma maneira (*Sauerkraut*): mais um exemplo que configura a modalidade de tradução *estrangeirização com adaptação fonética* e que apresenta reflexo na dublagem. Por fim, Aldo Raine chama os soldados alemães de “patrulha *kraut*”, o que, na dublagem, é apresentado como “patrulha xucrute”.

Outro aspecto interessante para analisarmos é a atuação do dublador, que, conforme dissemos, precisa ser formado em teatro e obter um registro profissional na DRT. Uma alocação em tom baixo é um traço da fala do personagem Hans Landa. O coronel nazista não grita, não aumenta seu tom de voz nem mesmo nos momentos de tensão. Ao contrário, na dublagem, esse traço é eliminado. O ator brasileiro dubla as falas normalmente, em um tom de voz mais aberto, mais alto do que no áudio original, o que desconstrói a caracterização de Hans Landa.

Além do coronel nazista, outro personagem de *Bastardos Inglórios* que também tem sua dublagem comprometida é Aldo Raine, chefe dos bastardos. O tenente apresenta uma variante de fala característica do dialeto do Tennessee, nos Estados Unidos. Esses traços linguísticos compõem o perfil do personagem, além de constituir uma caricatura, o que provoca humor no filme. Contudo, na dublagem brasileira, a variação linguística é ignorada, o que conseqüentemente desfigura o personagem e compromete a intenção comunicativa do autor do texto, o roteirista.

Os discursos do personagem Hitler não são dublados, pois, assim como as falas dos soldados alemães, o áudio permanece original, em alemão. Além disso, essas falas tampouco são legendadas, o que impede que o espectador compreenda o que os personagens disseram,

caso não domine a língua alemã. Podemos exemplificar essa falha nas cenas na taverna, em que a personagem espiã dos bastardos, Bridget von Hammersmark, conversa em alemão com os soldados nazistas. Há, ainda, na mesma cena, uma fala proferida em inglês – por um soldado nazista, enquanto negocia a pacificação com Aldo Raine – que não foi dublada: *She's been shot, but she's alive*, cuja tradução é “ela foi baleada, mas está viva”. Como apenas as falas pronunciadas em língua inglesa foram dubladas, pode-se levantar a hipótese de que o tradutor não as percebeu.

Na cena da taverna La Louisiana (antes de Bridget von Hammersmark entrar em cena), podemos observar dois acontecimentos importantes em relação à dublagem: primeiramente, o personagem Donowitz faz piada em relação ao sotaque de Archie Hicox na dublagem, caracterizado pelo forte sotaque alemão quando o tenente fala em inglês. Entretanto, esse diálogo não faz sentido na dublagem brasileira, porque a dublagem do Archie é feita em um português padrão, não existe variação linguística que represente o sotaque alemão, característico do personagem no áudio original. Logo depois, ainda na cena na taverna, o soldado alemão sobrevivente ao tiroteio, Wilhelm, ordena a Bridget: “Cala a boca, senão eu te mato, vadia”, entretanto, o áudio original está em alemão, não em inglês. É pertinente ressaltar que em outras ocorrências de linguagem vulgar, o tradutor optou por amenizar o teor das palavras, diferentemente do que ocorre na tradução “vadia”. Portanto, a regra em relação ao desaparecimento do registro vulgar na língua-alvo apresenta incoerência, ou podemos considerar a hipótese de que a lista de palavras permitidas na tradução inclui esse vocábulo. Lembremos, também, que os diálogos em francês e em alemão não são dublados no filme. Durante essa cena, se colocarmos a opção com a legenda em inglês, veremos (SHOUTING IN GERMAN) na tela, isto é, o legendista avisa ao espectador que Wilhelm está “gritando em alemão”, o que resulta em uma contradição, quando os profissionais responsáveis pela tradução para dublagem alegam que apenas as falas em inglês seriam dubladas. Além disso, a fala *she's been shot, but she's alive*, dita em inglês, não é dublada.

Embora a dublagem de *Bastardos Inglórios* apresente falhas, de modo geral sua função é cumprida por meio da sincronia, postulada por Hurtado Albir (2001) como a fase mais característica da dublagem, que consiste na adequação visual e temporal do texto traduzido, conjugadas aos movimentos labiais, aos gestos, bem como à duração de tempo das falas dos personagens, conforme discutiremos neste trabalho. A seguir, faremos algumas considerações sobre a visualização da palavra na dublagem.

### 6.4.1 A visualização da palavra na dublagem

A palavra é o material mais valioso do ator-dublador e a maneira como é proferida por ele pode influenciar a construção da imagem que o ouvinte-telespectador fará ao escutá-la. Entretanto, antes de a palavra significar qualquer ideia ao atingir o aparelho auditivo do espectador, a significação da palavra se inicia no cérebro de quem vai enunciá-la. Essa ideia é apresentada por Kusnet (1975), que afirma: “Antes de começar a falar, nós imaginamos o que vamos dizer, só depois transformamos essas imagens em palavras” (KUSNET 1975 apud QUINTEIRO, 1989, p.98). Stanislavski (1979 apud QUINTEIRO, 1989, p.101) complementa esse pensamento afirmando que “para o ator, uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens”.

Enquanto estuda seu texto, o dublador deverá pensar em como traduzir a imagem construída na fala do ator, de modo que o espectador possa compreender e compartilhar a mesma ideia. Em outras palavras, ao ler o texto traduzido, que em seguida será dublado, é fundamental que o dublador visualize mentalmente as imagens atreladas a cada fala de seu personagem. O ator deve ter em mente que um significante pronunciado de formas diferentes poderá gerar construções imagéticas diferentes na percepção do telespectador, de modo que na dublagem o entendimento sobre o texto e o personagem pode ficar comprometido se o tradutor para dublagem e o dublador construírem imagens que não sejam semelhantes às que foram construídas pelo autor do texto. Quinteiro (1989) argumenta que “a sonoridade com que o ator tece a ‘vestimenta’ da personagem é, para o ouvinte” (o espectador, na dublagem), “uma imagem muito rica, bastante tangível e que cabe ao ator explorar da melhor maneira possível” (QUINTEIRO, 1989, p. 100). Se o dublador interpretar e enunciar de forma inadequada a imagem construída pela fala do personagem, isso poderá comprometer sua essência, o que acontece na dublagem das falas do personagem Hans Landa no filme *Bastardos Inglórios*, conforme abordamos neste trabalho. Heiss complementa: “existe o modo típico de falar do vilão alemão. São peculiaridades consideradas típicas de determinados personagens, porém nas versões dubladas são frequentemente eliminadas<sup>39</sup>” (HEISS, Christine, 2004, p. 1).

Em *Bastardos Inglórios*, muitas das características que compõem o coronel nazista Hans Landa estão ligadas ao modo como ele articula as palavras. No primeiro capítulo, por exemplo, durante sua conversa intimidadora com o fazendeiro francês LaPadite, é através de

---

<sup>39</sup> *There is the German villain's way of speaking. These are the linguistic peculiarities considered typical of certain characters, but which in the dubbed versions have often been eliminated.* (HEISS, Christine, 2004, p. 1).

sua fala que se manifesta seu caráter dúbio: após se dirigir ao fazendeiro de forma aparentemente alegre, elogiando o delicioso leite produzido por suas vacas, além de cumprimentá-lo por sua bela família, o coronel da SS destrói o assoalho da casa de LaPadite, para exterminar a família de judeus ali refugiada. Ao dublar as falas do vilão, utilizando um tom neutro, constante e estável, o dublador brasileiro – talvez mesmo sem perceber –, desconstruiu essa imagem característica do personagem. Quinteiro (1989) defende que “o ator ‘veste’ sonoramente a personagem, elabora seu ‘figurino sonoro’ como algo palpável e material que pertence a cada personagem, e tão somente a ela, bem peculiar e íntimo” (QUINTEIRO, 1989, p. 100). Para a autora, “uma imagem adequada provoca um erro em todo o conjunto, alterando o tom, o gestual, o tipo de emoção, etc.” (QUINTEIRO, 1989, p. 101). Essa falta de sintonia, no filme, gera a percepção de uma considerável diferença em relação a Hans Landa no áudio original e no áudio dublado no português brasileiro.

Christoph Waltz, ator que interpreta o coronel nazista, conquistou o Oscar de melhor ator coadjuvante em *Bastardos Inglórios* não apenas por interpretar um personagem importante no filme, mas por construí-lo de forma impecável principalmente através de sua fala peculiar, rica em intenções comunicativas manifestadas através de diferentes nuances e tons de voz. Porém, infelizmente, a riqueza desse personagem foi diminuída na dublagem brasileira. Pode-se dizer que a falha do dublador de Hans Landa está na entoação que o ator deu às falas do personagem. De acordo com Quinteiro (1989), “a entoação traduz-se pelas ‘variações de altura do som proveniente da laringe que incidem não sobre um fonema ou uma sílaba mas sobre uma sequência mais longa (palavra, sequência de palavras) e que formam a curva melódica da frase” (QUINTEIRO, 1989, p. 100).

Se o dublador visualizar as palavras antes de proferi-las, não correrá o risco de atropelar o texto, pois as palavras, segundo Quinteiro (1989), “são pontos de luz que nos conduzem com segurança e estímulo através do texto” (QUINTEIRO, 1989, p. 102). O ator-dublador não deve enunciar seu texto através da leitura das falas apenas; se o profissional “ouvir” seu texto através das imagens, dificilmente se equivocará em suas réplicas ou emoções.

Para desenvolver a habilidade de transitar com mais facilidade no campo magnético em que residem as imagens criadas a partir da fala, é necessário que o enunciador – o dublador – esteja em sintonia com seu personagem. Partindo do pressuposto de que no Brasil exige-se que dubladores sejam atores, é fundamental que esse profissional estude o personagem que dublará. É como se fosse interpretá-lo em um teatro, sendo necessário analisar o comportamento de sua personagem, estudar como conduziria seu pensamento em

relação a um determinado assunto, detectar seus princípios, etc. Conforme Quinteiro (1989), “a personagem existe pelos seus próprios pensamentos, únicos.” (QUINTEIRO, 1989, p.104). Do mesmo modo, Stanislavski (apud QUINTEIRO, 1989) defende que “assim que as palavras se tornarem minhas, ficarei inteiramente à vontade no palco” (STANISLAVSKI apud QUINTEIRO, 1989, p105). Portanto, na sala de dublagem, é fundamental que o dublador vivencie seu personagem, interpretando-o da forma mais leal possível — e não apenas reproduza suas falas em outra língua.

É comum, embora indesejável, que o ator dissocie a voz de seu corpo, o que pode comprometer sua atuação mesmo na dublagem, de modo que “o corpo acompanha e complementa a visualização da palavra” (QUINTEIRO, 1989, p106). Grotowski (apud QUINTEIRO, 1989, p. 106) utiliza o mugido das vacas, o silvo da cobra, o latir do cachorro como meios para preparar o ator para a utilização plena de seu potencial vocal, buscando não permitir que o corpo se dissocie da voz. Quinteiro (1989) aponta que é apenas através do ensaio contínuo que o ator poderá testar seus experimentos de voz e corpo e concluir quais soluções funcionam de forma mais adequada, para que o resultado dessa prática não soe estranho ao telespectador. A preparação vocal e corporal é um trabalho diário, constante, porém não deve ser exaustivo a ponto de prejudicar o desempenho do profissional. A prática de visualizar das palavras além do texto, o “ouvir com os olhos” (cf. QUINTEIRO, 1989, p.107) só será natural ao ator-dublador se ele exercitá-la diariamente. Com isso, o resultado será a presença de fluência e naturalidade em cada fala dublada-interpretada.

## 7 CONCLUSÃO

Batalha (2007) afirma que para ser um bom tradutor basta que o falante seja um bom leitor em sua língua. Entretanto, Hurtado Albir (2001) defende que apenas o conhecimento na língua materna não é suficiente para traduzir um texto. De acordo com a autora, as subcompetências tradutórias, necessárias para saber traduzir e que compõem a competência tradutória, partem de elementos léxico-gramaticais e textuais e se estendem aos conhecimentos pragmáticos e sociolinguísticos. Nesse sentido, partindo do pressuposto de que no Brasil poucos tradutores para dublagem têm formação acadêmica com enfoque na linguagem e não desenvolvem as subcompetências tradutórias (cf. Hurtado Albir, 2001), isso contribui para que os profissionais não atentem para as multifunções que um texto pode desempenhar, incluindo as intenções comunicativas manifestadas através de elementos linguísticos e extralinguísticos nas falas dos personagens. O resultado final disso é uma tradução incompleta da obra, isto é, um texto na língua de chegada que não transmite ao público receptor todas as funções pretendidas pelo texto de partida.

Portanto, o primeiro passo que o tradutor para dublagem deve seguir ao receber o produto audiovisual é se informar sobre a obra, não apenas buscando referência sobre o diretor, atores ou roteirista, mas estudando o **conteúdo** de cada fala bem como a **forma** como a intenção comunicativa é manifestada através do discurso e da expressão corporal e facial do personagem, inseridos no contexto de cada cena. No caso de *Bastardos Inglórios*, percebemos que os profissionais responsáveis pela tradução das falas de Aldo Raine não mantiveram a **forma** como o personagem se expressa linguisticamente. Deste modo, ao ignorar, na dublagem, a variação linguística característica da fala do tenente antinazista, o humor também foi excluído das cenas, pois entendemos que o escopo da variação linguística de Aldo Raine, no filme, é gerar humor, além de caracterizar a identidade do personagem.

Nesse sentido, Nord<sup>40</sup> (2009) ressalta a importância de determinadas funções que devem ser desempenhadas na tradução. Aplicadas à tradução para dublagem, tanto tradutor quanto dublador **devem** cumprir a função fática, ao entender por que o personagem profere a fala de uma maneira e não de outra, com o propósito de compreender e definir a relação social que existe entre os comunicantes. No caso de *Bastardos Inglórios*, por exemplo, podemos lembrar a cena em que Hans Landa e LaPadite utilizam pronomes de tratamento na língua

---

<sup>40</sup> Ao complementar o modelo proposto por Bühler (1934 apud Nord 2009, p. 221).

de seu receptor (alemão para o coronel nazista e francês para o fazendeiro), integrando e reforçando através desses elementos a intenção comunicativa durante o diálogo.

Quanto à função referencial, preconizada por Nord (2009), é fundamental que o telespectador compreenda a informação transmitida pelo personagem, através da tradução. Isso significa que o tradutor deve ter cautela ao traduzir, adaptar ou manter elementos culturais, expressões e demais elementos do texto, para que a compreensão da mensagem não fique comprometida ou seja modificada a ponto de não ser leal (cf. Nord 2009) ao emissor (diretor ou roteirista).

A função expressiva, segundo Nord (2009), corresponde à expressão dos sentimentos e emoções subjetivas presentes no texto. Podemos recordar aqui a primeira cena de *Bastardos Inglórios*, em que as nuances sutis, características da fala de Hans Landa, precisam chegar ao público receptor através da dublagem, embora essa função desapareça no áudio dublado. Afinal, no Brasil exige-se que dubladores sejam atores justamente para que esses profissionais mantenham no texto elementos extralinguísticos, manifestados através de técnicas vocais, para que a intenção comunicativa proposta no discurso do personagem seja perceptível também no áudio dublado. Conclui-se disso que a experiência do ator nas artes cênicas contribui significativamente para a realização de seu trabalho na dublagem.

Finalmente, a última função estabelecida por Nord (2009) corresponde à apelativa, que pode se manifestar em um discurso através de comparações, perguntas retóricas e imperativos e que busca despertar a sensibilidade do espectador por meio da manifestação de “formas linguísticas ou estilísticas aparentemente referenciais ou expressivas<sup>41</sup>” Como exemplo, podemos retomar o diálogo entre Hans Landa e LaPadite, quando o coronel da SS compara judeus a ratos, e soldados nazistas a falcões, construindo a ideia de que ratos (judeus) são facilmente capturados por falcões (nazistas). Na dublagem brasileira do filme, a função apelativa foi mantida em alguns casos, como na cena descrita acima, mas desconstruída em outros, como na fala em que a tradução “parece que o sapato está no pé do outro” não cumpre a função estabelecida no texto de partida (parece que o sapato está no pé errado).

Através das funções preconizadas por Nord (2009), percebemos que os textos não são monofuncionais, isto é, não têm apenas uma função. Observa-se assim que um texto é constituído de uma hierarquia de funções e propósitos que podem ser identificados através de marcadores funcionais verbais ou não verbais. Cabe ao tradutor e à equipe de dubladores, portanto, saber reconhecer, identificar e planejar como cada função constituinte do texto de

---

<sup>41</sup> *Formas linguísticas o estilísticas aparentemente referenciales o expresivas* (Nord, 2009, p. 224).

partida será representada no texto de chegada que será criado a partir de sua tradução. Salientamos ser insuficiente que o dublador apenas leia seu texto; este profissional deve compreender as intenções comunicativas e nuances (observando tom de voz, expressões corporais e faciais, pausas, gemidos) imbricadas em cada palavra enunciada por seu personagem. É pertinente fazer essa ressalva porque muitas vezes o tradutor para dublagem salienta no roteiro traduzido, que será lido pelo dublador, as expressões que devem ser manifestadas, bem como a pronúncia correta de nomes próprios, etc.; entretanto, o dublador, por falta de conhecimento na língua-fonte, pronuncia as palavras de forma inadequada<sup>42</sup>. Ademais, se o dublador não proferir corretamente suas falas, desconsiderando a função expressiva, por exemplo, as ideias transferidas pelos emissores da mensagem (autor do texto e tradutor, cf. Aubert, 1993) podem ser comprometidas.

Conforme postulado por Stanislavski (apud QUINTEIRO, 1989, p.101), “ouvir é ver aquilo de que se fala: falar é desenhar imagens visuais”. Assim, antes de transformar em áudio as palavras escritas, tanto tradutor para dublagem quanto dublador devem construir mentalmente as imagens desenhadas pelo autor. Batalha (2007) complementa, afirmando que “ler é traduzir para dentro e escrever é traduzir para fora” (BATALHA, 2007, p. 9). Deste modo, reforçamos que o tradutor deve ser, primeiramente, leitor e ouvinte das imagens construídas no texto de partida. Só então o tradutor poderá assumir o papel de novo emissor (cf. AUBERT, 1993) ao transmitir ou recriar a mensagem proposta conforme o princípio de lealdade, preconizado por Nord (2009). Essa autonomia relativa dos profissionais – decidir se a variação linguística do personagem deve ser mantida ou omitida na dublagem, por exemplo – pode resultar em um conflito entre os diferentes cânones, mas também transformar o tradutor – e o dublador – em agentes impulsionadores de mudanças, conforme postula a tradutora Batalha (2007, p. 84).

Por fim, podemos fazer algumas sugestões, buscando contribuir na qualidade do trabalho do tradutor para dublagem. Primeiramente, apontamos a importância de o profissional identificar aspectos relevantes que caracterizam o produto audiovisual. No caso de *Bastardos Inglórios*, observamos que a variação linguística é um dos principais elementos que constituem a obra fílmica do roteirista e diretor Quentin Tarantino. O fato de esse aspecto não ser tratado na dublagem brasileira contribui para que o personagem Aldo Raine seja descaracterizado no áudio em português. Além disso, é fundamental que o tradutor verifique

---

<sup>42</sup> Podemos exemplificar este aspecto através do seriado *Friends*, em que uma das dubladoras pronuncia /xêndler/ em vez de /Chandler/, gerando insatisfação do público que conhece a pronúncia correta do nome do personagem.



se as características que constituem o perfil, a personalidade dos personagens são relevantes a ponto de influenciar o desenvolvimento da história caso esses traços não sejam mantidos na tradução, como ocorre com Hans Landa. A partir das observações que o tradutor fizer a respeito do produto audiovisual, esse profissional poderá pensar em uma metodologia de tradução e decidir que estratégias adotar para tratar os elementos relevantes que constituem a obra, se decidirá construir um texto de caráter domesticador em relação à cultura-alvo ou se optará por manter as marcas da cultura estrangeira no texto-alvo, por exemplo. No caso de *Bastardos Inglórios*, consideramos que o tradutor poderia ter estrangeirizado todos os elementos referentes às culturas alemã e francesa, pois são relevantes para a compreensão do enredo, além de ser uma marca dos filmes de Tarantino a presença de inúmeras referências culturais que enriquecem sua obra cinematográfica.

Esperamos, com este trabalho, contribuir para que teoria e prática da tradução para dublagem se aproximem cada vez mais, pois sabemos que essa modalidade da tradução audiovisual ainda é um objeto de pesquisa recente nas universidades brasileiras, ocupando um espaço exíguo nos estudos acadêmicos, conforme apontamos no início deste estudo.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBIR, Amparo Hurtado. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- ALTENHOFEN, Cleo Vilson. *Interfaces entre dialetologia e história*. Em: Documentos 2: projeto Atlas Linguístico do Brasil. Salvador: Quarteto, 2006, p. 159-185.: il.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação. Encruzilhadas da Textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Caroll, E Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- AUBERT, Francis Henrik. *Modalidades de tradução: teoria e resultados*. Revista TradTerm, 5 (1), 1º semestre de 1998, p. 99-128.
- BARROS, LA., and ISQUERDO, NA., orgs. *O léxico em foco: múltiplos olhares*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 365 p. ISBN 978-85-7983-125-6. Acesso em 14 de fevereiro de 2014.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- BATALHA, Maria Cristina; JR. Geraldo Pontes. *Tradução*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- BRIGHT, William. *International Journal of American Linguistics*. Vol. 32, N° 1, 1966.
- CARVALHO, Carolina Alfaro de. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.
- CATFORD, J. C. *Uma Teoria Linguística da Tradução*. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980.
- COSERIU, Eugenio. *Lições de Linguística Geral*. 1983.
- \_\_\_\_\_. *O homem e sua linguagem*. São Paulo: Editora da USP, 1982.
- DANJUN; TWEIT, PATUCCHI, SHAOCHANG. In: *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Gilbert Chee Fun Fong, Kenneth K. L. Au. Chinese University Press, 2009-291p.
- FISHMAN, Joshua. *Readings in the sociology of language*. Paris, Mouton. 1972.
- GAMBIER, Y. *Adaptation: une ambiguïté à interroger*. Meta: Translator's Journal, vol. 37, n° 3, 1992, p. 421-425. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/002802ar>. Acesso em 15 de janeiro de 2014.
- HEISS, Christine. In: Revista Meta. *Traduction audiovisuelle / Audiovisual Translation*. Montréal, Canadá. Volume 49, número 1, abril de 2004, p. 208-220. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v/n1/009035ar.html>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007. 24ª ed.

LABOV, William. *Padrões Sociolinguísticos*. Tradução Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre, Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MONTEIRO, José Lemos. *Para compreender Labov*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

NORD, Christiane. *El funcionalismo em la enseñanza de traducción*. European Society for Translation Studies, 2009.

PRONUNCIAN. *American English Pronunciation*.

<http://www.pronuncian.com/Lessons/default.aspx?Lesson=34>. Acesso em 14 de fevereiro de 2014.

QUINTEIRO, Eudosia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.

TARALLO, Fernando. *A Pesquisa Sociolinguística*. São Paulo: Editora Ática, 1986.