

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LEXICOGRAFIA, TERMINOLOGIA E TRADUÇÃO: RELAÇÕES TEXTUAIS

RAQUEL ROCHA FARIAS

**LIÇÕES DA SOCIOLINGUÍSTICA PARA TRADUTORES: A VARIAÇÃO  
LINGUÍSTICA NA DUBLAGEM**

Porto Alegre

2022

Raquel Rocha Farias

LIÇÕES DA SOCIOLINGUÍSTICA PARA TRADUTORES: A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA  
NA DUBLAGEM

Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutora pelo Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Chittoni  
Ramos Reuillard

Coorientador: Prof. Dr. Cléo Vilson  
Altenhofen

Porto Alegre

2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Farias, Raquel Rocha  
LIÇÕES DA SOCIOLINGUÍSTICA PARA TRADUTORES: A  
VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NA DUBLAGEM / Raquel Rocha  
Farias. -- 2022.  
128 f.  
Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.

Coorientador: Cléo Vilson Altenhofen.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Didática da tradução. 2. Tradução Audiovisual.  
3. Tradução para dublagem. 4. Variação linguística. I.  
Reuillard, Patrícia Chittoni Ramos, orient. II.  
Altenhofen, Cléo Vilson, coorient. III. Título.

LIÇÕES DA SOCIOLINGUÍSTICA PARA TRADUTORES: A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA  
NA DUBLAGEM

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Porto Alegre, 15 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Cristina Becker Lopes Perna

Escola de Humanidades

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

---

Cristiane Krause Kilian

Instituto Superior de Educação Ivoti (ISEI)

---

Ana Eliza Pereira Bocorny

Departamento de Línguas Modernas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## RESUMO

A presente Tese está situada no âmbito da didática da tradução e objetiva elaborar uma proposta didática para a formação de tradutores para dublagem que considere adequadamente o tratamento da variação linguística, no par de línguas inglês-português brasileiro. A proposta é embasada na teoria funcionalista (NORD, 1991) e no enfoque por tarefas (HURTADO ALBIR, 2007), constituída de unidades didáticas e tarefas de tradução. Para compreender e organizar diferentes variantes e parâmetros observados na produção cinematográfica, a presente Tese se vale do princípio da pluridimensionalidade de análise da variação linguística (THUN, 1998), aplicado, neste estudo, à análise fílmica e linguística dos filmes *A cor púrpura* (SPIELBERG, 1985) e *Green Book* (FARRELLY, 2019), que constituem o *corpus* deste estudo. Futuramente, pretende-se aplicar a proposta desenvolvida nesta Tese, tanto em disciplinas de bacharelado em Tradução de universidades brasileiras, quanto em cursos livres para tradutores para dublagem. Sua elaboração ou adequação contribui para auxiliar estudantes de tradução e tradutores para dublagem a compreender o fenômeno da variação linguística, em obras cinematográficas, e a encontrar estratégias de tradução sistematicamente construídas e teoricamente fundamentadas que sejam leais aos emissores do ato comunicativo, resguardando na tradução o significado simbólico-discursivo da(s) língua(s) ou variedades usadas na versão original. Com isso, busca-se identificar e testar os fundamentos para uma proposta didática direcionada especificamente para a tradução para dublagem que dê conta dos aspectos da variação linguística comumente presentes na produção de filmes.

**Palavras-chave:** Didática da tradução. Variação linguística. Tradução para dublagem.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation is set in the scope of translation didactics and aims to develop a didactic proposal for the training of dubbing translators which adequately considers the treatment of language variation, regarding the English-Brazilian Portuguese language pair. The proposal is based on the functionalist theory (NORD, 1991) and on the task approach (HURTADO ALBIR, 2007), consisting of didactic units and translation tasks. In order to understand and organize different variants and parameters observed in cinematographic production, this dissertation uses the principle of pluridimensionality in the analysis of linguistic variation (THUN, 1998), applied, in this study, to the filmic and linguistic analysis of the films *The color purple* (SPIELBERG, 1985) and *Green Book* (FARRELLY, 2019), which constitute the corpus of this study. In the future, it is intended to apply the proposal developed in this dissertation, both in undergraduate courses in Translation at Brazilian universities, and in free courses for dubbing translators. Its elaboration or adaptation aims to alleviate translation learners and dubbing translators to understand the phenomenon of language variation in films and to find systematically constructed and theoretically based translation strategies that are loyal to the issuers of the communicative act, safeguarding in translation the symbolic-discursive meaning of the language(s) or varieties used in the original version. With this, it is aimed to identify and test the foundations for a didactic proposal specifically placed in dubbing translation and that addresses aspects of language variation, commonly present in film production.

**Keywords:** Didactics of translation. Language Variation. Dubbing.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, por terem tornado possível a realização de minhas pesquisas acadêmicas no âmbito da tradução para dublagem, nos níveis de mestrado e doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e ao Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), agradeço por terem concedido a mim duas bolsas de estudos, a fim de que eu pudesse aperfeiçoar meus conhecimentos em Estudos da Tradução, durante minhas estadas de curta e média duração na Universität Leipzig, na Alemanha.

Faço um agradecimento especial à minha orientadora, a Professora Doutora Patrícia Chittoni Ramos Reuillard, pessoa ímpar em minha trajetória acadêmica. Patrícia é, para mim, uma profissional impecável, sinto-me honrada por ter tido a oportunidade e o privilégio de aprender com seu trabalho. Agradeço-lhe pelo apoio que recebi a fim de persistir na redação e conclusão desta Tese em meio às adversidades enfrentadas ao longo do período de doutorado e de pandemia do Covid-19.

Agradeço imensamente ao meu coorientador, o Professor Doutor Cléo Vilson Altenhofen, à Professora Doutora Tinka Reichmann, e à Professora Doutora Anabel Galán-Mañas, por terem acreditado em meu potencial acadêmico, pelas horas dedicadas à orientação da minha pesquisa de doutorado e por todas as conversas e incentivos que recebi ao longo da realização desta Tese e durante o intercâmbio acadêmico.

Agradeço à Professora Doutora Heloísa Orsi Koch Delgado, e à Professora Sandra Dias Loguércio, pela valiosa leitura que fizeram de minha pesquisa de doutorado e por suas contribuições durante o Exame de Qualificação desta Tese.

À Professora Doutora Cristina Becker Lopes Perna, à Professora Doutora Cristiane Krause Kilian e à Professora Doutora Ana Eliza Pereira Bocorny, agradeço profundamente por terem aceitado participar como banca examinadora desta Tese, de modo a contribuir para o aprimoramento deste trabalho.

Por fim, agradeço aos meus familiares, amigos e colegas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da Universität Leipzig, especialmente à Raquel Alves e ao Mathias Neubauer, por todo o carinho e acolhida que recebi durante minha jornada acadêmica.

“Normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar.” Grada Kilomba



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esquema desenvolvido por Koch & Oesterreicher (2013) .....	29
Figura 2 – Uso do auxiliar <i>be</i> na variedade <i>Black English</i> .....	37
Figura 3 – Competência tradutória, segundo o modelo holístico de PACTE .....	42
Figura 4 – Processo de dublagem .....	46

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Omissão do verbo auxiliar <i>have</i> .....	60
Tabela 2 – Dupla negativa .....	61
Tabela 3 – Verbos nos pronomes <i>he / she / it</i> .....	62
Tabela 4 – Verbo <i>be</i> não é conjugado .....	63
Tabela 5 – Omissão do verbo <i>be</i> conjugado .....	64
Tabela 6 – Uso de <i>ain't</i> .....	66
Tabela 7 – Verbo <i>be</i> conjugado em outra pessoa .....	68
Tabela 8 – Uso do verbo no passado .....	69
Tabela 9 – Omissão do verbo auxiliar <i>have</i> .....	84
Tabela 10 – Dupla negativa .....	85
Tabela 11 – Verbos nos pronomes <i>he / she / it</i> .....	85
Tabela 12 – Verbo <i>be</i> não é conjugado .....	85
Tabela 13 – Omissão do verbo <i>be</i> conjugado .....	86
Tabela 14 – Uso de <i>ain't</i> .....	86
Tabela 15 – Verbo <i>be</i> conjugado em outra pessoa .....	87
Tabela 16 – Uso do verbo no passado .....	87

## SUMÁRIO

<b>1. TRAILER DA TESE</b> .....	12
<b>2. O TEXTO AUDIOVISUAL E SUAS CARACTERÍSTICAS</b> .....	15
2.1 A LINGUAGEM FÍLMICA E A(S) LÍNGUA(S) DO FILME .....	20
2.2 “NO MEIO DO FILME, A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA” .....	26
2.3 EM BUSCA DE UM PRINCÍPIO ORDENADOR DA VARIAÇÃO: DIMENSÕES DE ANÁLISE .....	31
2.4 A VARIEDADE <i>BLACK ENGLISH</i> .....	33
<b>3. A TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM</b> .....	39
3.1 ANÁLISE FÍLMICA E LINGUÍSTICA .....	46
3.2 DIDÁTICA DA TRADUÇÃO .....	47
<b>4. METODOLOGIA</b> .....	53
4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	53
4.2 ANÁLISE DO FILME <i>A COR PÚRPURA</i> .....	53
4.3 ANÁLISE DO FILME <i>GREEN BOOK</i> .....	70
<b>5. PROPOSTA DIDÁTICA</b> .....	74
5.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A ELABORAÇÃO DA PROPOSTA DIDÁTICA .....	74
5.2 PROPOSTA DIDÁTICA PARA A FORMAÇÃO DE TRADUTORES PARA DUBLAGEM .....	75
<b>6. PERSPECTIVAS E AVANÇOS</b> .....	123
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	126

## 1. TRAILER DA TESE

A tradução para dublagem é uma modalidade de tradução audiovisual. Nela, as falas no áudio original de uma obra cinematográfica são traduzidas com o intuito de substituir as vozes da língua de partida por vozes de atores dubladores na língua de chegada, enquanto a imagem na tela permanece inalterada. No Brasil, é numerosa a oferta de cursos livres sobre a tradução para dublagem que capacitam profissionais (não necessariamente tradutores) a lidar com os aspectos técnicos característicos dessa modalidade de tradução – como a sincronia labial, a sincronia cinética e o isocronismo. Porém, considerando que esses cursos livres não objetivam desenvolver as competências linguística e tradutória do aluno (HURTADO ALBIR, 2001) e que muitos tradutores para dublagem não são formados em Letras (bacharelado e/ou licenciatura) ou em Tradução, tem-se muitas vezes que esses profissionais nem sempre atentam para as multifunções que um texto pode desempenhar, ignorando ou desconsiderando as intenções comunicativas manifestadas através de elementos linguísticos e extralinguísticos nas falas dos personagens. O resultado dessas práticas pode ser uma tradução que não responda plenamente/satisfatoriamente à função comunicativa expressada no texto de partida. É comum personagens de filmes serem caracterizados explicitamente por um modo particular de linguagem, uma variedade linguística específica, à qual se associam significados variados de distintos grupos sociais, étnicos, regionais, entre outros, que se encontram refletidos nas ações e papéis assumidos pelos personagens, no filme. Por isso, o tradutor para dublagem não pode ignorar esse fenômeno linguístico se quiser oferecer ao público um produto que produza um efeito aproximado da dinâmica dos personagens que o produto de partida causou no espectador.

Nas universidades brasileiras, é quase inexistente a oferta de disciplinas sobre a tradução para dublagem nos cursos de bacharelado em Tradução<sup>1</sup>, espaço acadêmico onde os tradutores em formação são capacitados para lidar, entre outras, com questões atinentes à tradução. Consequentemente, por não terem os conhecimentos técnicos específicos da tradução para dublagem, os estudantes de tradução precisam procurar um curso livre sobre essa modalidade de tradução audiovisual, se quiserem atuar na área. Enquanto em universidades europeias e asiáticas pesquisadores discutem sobre diversos aspectos linguísticos nas modalidades de tradução audiovisual, como, por exemplo, qual estratégia de

---

<sup>1</sup> Collet (2016) apresenta um levantamento dos cursos de Bacharelado em Tradução no Brasil junto ao MEC e informa quais ofertavam, até então, disciplinas de Tradução Audiovisual. Nesse estudo, também foi feito um levantamento dos cursos de curta duração em TAV, com oferta regular.

tradução adotar para lidar com a variação linguística em filmes, no Brasil essas questões ainda não ganharam espaço nos estudos acadêmicos. Essa lacuna existente na formação de tradutores para dublagem é uma das motivações deste estudo, no qual pretende-se elaborar uma proposta didática para a formação de tradutores voltada ao tratamento da variação linguística na tradução para dublagem. Esperamos que este trabalho contribua para que o interesse por pesquisas no âmbito da tradução para dublagem cresça e essa modalidade de tradução audiovisual integre, em um futuro próximo, as grades curriculares de cursos de bacharelado em Tradução das universidades brasileiras.

A presente Tese está organizada em seis capítulos: apresentada a motivação que orienta este estudo, abordam-se, no primeiro capítulo, as considerações iniciais, incluindo os objetivos da Tese, a pergunta de pesquisa e a organização da Tese. Considerando que a tradução para dublagem é uma modalidade de tradução audiovisual, o segundo capítulo aborda as características do texto audiovisual, a partir de Bartoll (2015). A fim de aplicar noções e princípios da Sociolinguística referentes à língua e ao seu caráter mutável no universo fílmico, o segundo capítulo também apresenta a importância do modelo da linguagem da imediatez e da linguagem da distância, proposto por Koch & Oesterreicher (2013), principalmente para pesquisas voltadas à compreensão da fala e da escrita. O terceiro capítulo discorre sobre a tradução para dublagem, a partir de Machado (2016), e sobre a competência tradutória necessária nessa modalidade de tradução audiovisual, conforme Hurtado Albir (2001). Considerando o contexto fílmico no qual a tradução para dublagem está inserida, o terceiro capítulo discute os pressupostos que norteiam a análise fílmica, a partir de Vanoye e Goliot-Lété (2016), a fim de embasar a análise do *corpus* desta pesquisa. O quarto capítulo explica os procedimentos metodológicos adotados para a coleta e análise do *corpus* e apresenta o estudo do filme “A cor púrpura” (SPIELBERG, 1985), incluindo sua sinopse, uma contextualização do fenômeno da variação linguística presente nessa obra cinematográfica e a análise linguística feita a partir das falas dos personagens. Este capítulo também analisa o filme *Green Book* (FARRELLY, 2019), com os mesmos critérios adotados no estudo de *A cor púrpura*. O quinto capítulo apresenta os procedimentos metodológicos utilizados para a proposição de nossa proposta didática e os pressupostos teóricos preconizados por Nord (1991), Hurtado Albir (2007) e Liberatti (2017), que servirão de alicerce para a proposição de nossa proposta didática voltada ao tratamento da variação linguística na tradução para dublagem. Por fim, o sexto capítulo contempla uma perspectiva geral dos avanços observados e de perspectivas para trabalhos futuros no âmbito da variação linguística e da tradução para dublagem.

O **objetivo geral** deste estudo é desenvolver uma proposta didática para a formação de tradutores para dublagem direcionada ao tratamento da variação linguística, no par linguístico inglês-português brasileiro – mas que poderá, também, ser adaptado para outras línguas – para futura aplicação em disciplinas de níveis intermediário e avançado em cursos de bacharelado em Tradução de universidades brasileiras. A construção de uma proposta didática dessa natureza implica sensibilizar o tradutor para os diferentes usos e significados de variantes e variedades linguísticas no escopo da produção fílmica, oferecendo, para tanto, ferramentas didáticas que auxiliem nesse tipo de tradução audiovisual.

Essa perspectiva de trabalho engloba os seguintes **objetivos específicos**:

- i. Articular as bases da teoria funcionalista e da metodologia do enfoque por tarefas o suporte necessário para a elaboração de uma proposta didática, no âmbito da tradução para dublagem;
- ii. Buscar na pluridimensionalidade de análise da variação linguística (THUN, 1998) o princípio de ordenamento das “diferentes facetas” (usos e significados) da variação linguística, para orientar a análise fílmica e linguística que precede o processo tradutório, no caso específico da dublagem;
- ii. Desenvolver unidades didáticas com tarefas de tradução voltadas ao tratamento da variação linguística na tradução para dublagem.

A partir desses objetivos, **a pergunta de pesquisa** desta Tese é: que aspectos observar no desenvolvimento de uma proposta didática de formação de tradutores para dublagem que considere a variação linguística? A pergunta de pesquisa parte do princípio de que os tradutores para dublagem no Brasil nem sempre são profissionais graduados em Letras ou têm alguma formação em Estudos da Tradução. É, portanto, um desafio para esta pesquisa encontrar um ponto de partida que sirva como denominador comum entre os tradutores para dublagem que estão iniciando em sua formação e os profissionais mais experientes.

A seguir, o capítulo dois apresenta as características do texto audiovisual, que compreende a tradução para dublagem, preconizadas por Bartoll (2015).

## 2. O TEXTO AUDIOVISUAL E SUAS CARACTERÍSTICAS

O texto audiovisual é definido por Bartoll (2015) como uma mensagem dinâmica no tempo, que se pode perceber por meio do canal acústico, pelo canal visual ou por ambos simultaneamente. Esse aspecto dinâmico do texto audiovisual inclui as imagens em movimento que seguem durante o filme, por exemplo, e a oralidade dos diálogos dos personagens. O texto audiovisual é a matéria-prima das diferentes modalidades de tradução audiovisual (como a legendagem, audiodescrição, *voice-over* e dublagem), sendo sua principal característica a mensagem transmitida por meio de dois canais: o acústico e o visual; e ambos podem ser verbais ou não-verbais. A combinação das quatro possibilidades (acústico, visual, verbal e não-verbal) resulta no texto audiovisual propriamente dito.

Cada canal apresenta códigos de significado que podem ser fundamentais para a compreensão de uma obra audiovisual. Bartoll (2015, p. 16) propõe uma classificação para os *códigos acústicos*, que se subdividem em linguístico, paralinguístico, musical e de efeitos especiais e de colocação de som; e para os *códigos visuais*, que subdivide em iconográficos, fotográficos e de planificação; por fim, ainda prevê *códigos gráficos*, conforme será explicado. A seguir, será destacada a relevância de cada código para as obras cinematográficas e também para a tradução para dublagem.

O **código linguístico** é o elemento fundamental para que haja tradução. Segundo Bartoll (2015), embora os diálogos pareçam orais e espontâneos, trata-se de uma oralidade fingida, pelo fato de serem falas criadas pelo roteirista ou diretor da obra (idem, p. 16). Para o autor, o único texto audiovisual espontâneo seria aquele que fosse gravado com uma câmera ou um microfone escondido, embora o simples fato de um falante perceber que está sendo filmado ou gravado já pudesse comprometer a espontaneidade de sua fala.

Ainda que o áudio original não seja espontâneo, a tradução audiovisual deve recorrer a diferentes elementos, a fim de que o resultado seja verossímil (BARTOLL, 2015, p. 17). Para que o áudio traduzido reproduza uma espontaneidade que se aproxime de uma fala natural, o autor sugere a inclusão de marcadores discursivos, como *pois é, não me diga!, sério?*, bem como o uso de interjeições, como *ah!, poxa!, droga!*<sup>2</sup>. O mesmo vale para recursos orais de modalização: *é que, sim, se bem que, cara*; recursos do âmbito sintático; recursos do âmbito semântico; recursos do âmbito fônico; assim como também recursos histórico-idiomáticos

---

<sup>2</sup> Os exemplos aqui ilustrados foram traduzidos/adequados pela autora, porque os exemplos apresentados em Bartoll (2015) não correspondem aos marcadores discursivos normalmente utilizados no português brasileiro, uma vez que o livro está escrito na língua espanhola e reflete a fala em um contexto da Espanha.

próprios de cada língua (Ibid., 2015, p. 18). Na tradução para dublagem brasileira, é comum que os tradutores recebam uma lista de palavras que devem ser evitadas ou substituídas, conforme as diretrizes da distribuidora e/ou classificação indicativa da obra que será traduzida. Observa-se que essa orientação pode interferir significativamente no resultado da tradução, isto é, na obra dublada, que pode apresentar falas não tão naturais quanto às do áudio original – quando não é permitido, por exemplo, o uso de palavras de baixo calão na tradução de uma produção audiovisual que é, justamente, constituída por meio desse registro no áudio original<sup>3</sup>.

No que diz respeito ao **código paralinguístico**, a paralinguística compreende, segundo Bartoll (2015), as qualidades não verbais da voz que são relacionadas à expressão de emoções, como gritos, suspiros ou risadas. Entre essas qualidades estão: a entonação<sup>4</sup>, o ritmo, o tom, o timbre e a ressonância. De um lado, estão as qualidades primárias, isto é, as características da voz humana que nos diferenciam como indivíduos (tom de voz, timbre, intensidade). Outros elementos são qualificadores, como o tipo de voz, modificadores da voz que dependem de fatores biológicos e fisiológicos condicionados por outros fatores psicológicos e emocionais. Aqui, pode-se incluir, por exemplo, a voz de uma criança, uma pessoa com medo, raiva, sono, falando com a boca cheia etc.

Os sons que representam certeza, frustração ou dúvida, dentre outros, são outro tipo de recurso denominado alternante. Tanto na dublagem espanhola quanto na brasileira, os tradutores para dublagem sinalizam, ao lado da fala no roteiro traduzido, a emoção expressada pelo personagem. Isso permite que os atores e atrizes dubladores que interpretarão os personagens compreendam o tom emotivo da cena em que as falas são sinalizadas e atuem vocalicamente para que a fala seja dublada com mais naturalidade e lealdade à intenção comunicada na língua de partida.

O **código musical e de efeitos especiais** tange ao conteúdo sonoro presente no produto audiovisual: na dublagem espanhola e na brasileira, o áudio original quase sempre se mantém na dublagem, com exceção de filmes infantis e de canções cantadas pelo mesmo ator ou atriz que tenha um significado importante na trama do filme. No filme *As loucuras de Dick e Jane*, por exemplo, a canção *I believe I can fly*, que o protagonista canta no elevador, acreditando que será promovido, teve seu áudio original mantido na dublagem para o

---

<sup>3</sup> Farias (2014) apresenta um estudo sobre a tradução para dublagem do filme “Bastardos Inglórios”, de Quentin Tarantino, em que essas questões linguísticas referentes à norma podem ser observadas.

<sup>4</sup> Segundo o Dicionário Online de Português, *entonação* é a alteração na forma como se pronuncia uma sentença por se tratar de uma pergunta, de uma afirmação, de um pedido etc. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/entonacao/>. Acesso em: 18 de nov. de 2019.



português brasileiro. Talvez pelo fato de a canção não ser tão relevante para o desenvolvimento da trama, a decisão de manter o original tenha prevalecido; diferentemente do que ocorre no filme infantil *Frozen*, no qual a canção *Let it go* foi traduzida para “Livre estou”, provavelmente por apresentar um conteúdo importante para o entendimento da narrativa<sup>5</sup>. Em outros casos, o áudio original é mantido e a tradução da letra da música é legendada. Segundo Bartoll (2015), geralmente, a decisão sobre como deverá ser traduzida a canção presente no áudio original – se dublada ou legendada – é tomada conforme a relevância de seu conteúdo para a compreensão da obra, ou seja, se o conteúdo da canção for importante para a trama, deverá ser traduzido. No Brasil, dependendo do estúdio de dublagem, é comum que as canções sejam traduzidas e dubladas por profissionais da música, que tentarão adequar o tom e timbre de voz no áudio dublado à voz original, para reproduzir a intenção comunicativa expressada no áudio original. O que normalmente o tradutor para dublagem faz é traduzir de modo geral o conteúdo da canção ou até mesmo todos os seus versos, para que os musicistas compreendam a mensagem transmitida e possam adaptá-la para o áudio dublado, considerando elementos como a métrica, o ritmo e a rima<sup>6</sup>.

Bartoll (2015) apresenta uma distinção no que diz respeito ao **código de colocação de som** entre som diegético e som não-diegético. Se a voz que o espectador escuta na cena for de um personagem presente na obra cinematográfica, trata-se de um som diegético. Na tradução para dublagem, utiliza-se o símbolo (ON) para marcar essa informação. Por outro lado, o som não-diegético corresponde ao som de uma voz que não pertence à narrativa, como é o caso de um narrador que não está em cena, isto é, em *off*. É por isso que, segundo Bartoll, na tradução para dublagem, essa informação é marcada com o símbolo (OFF). Outra questão levantada pelo autor é se o ator ou atriz que está falando, diegético, aparece ou não na tela. Um fato curioso é que se o personagem não aparece na cena, mas sua voz pode ser ouvida – como em uma narração, por exemplo –, isso não é marcado na dublagem; já na legendagem, outra modalidade de tradução audiovisual muito utilizada, inclusive no Brasil, esse tipo de fala é legendada em *itálico*. Para exemplificar esse fenômeno, consideremos o filme *A cor púrpura*, que também constitui parte do *corpus* desta pesquisa: a personagem protagonista, Celie, muitas vezes é uma narradora diegética nas cenas em que lê as cartas que escreve a Deus – ou

---

<sup>5</sup> Foi desenvolvido um estudo sobre duas versões de *Let it go* para a dublagem brasileira. O resumo do estudo pode ser acessado através do link: [http://www.abrapt.ileel.ufu.br/sites/abrapt.ileel.ufu.br/files/media\\_root/caderno\\_de\\_resumos\\_5-10-2016.pdf](http://www.abrapt.ileel.ufu.br/sites/abrapt.ileel.ufu.br/files/media_root/caderno_de_resumos_5-10-2016.pdf), na página 190 do arquivo.

<sup>6</sup> Os conhecimentos de ordem prática (acerca das funções que o tradutor para dublagem brasileira desempenha) apresentados aqui foram adquiridos através de um curso *online* de tradução para a dublagem que a autora concluiu durante o ano de 2013, enquanto realizava sua pesquisa de mestrado, na mesma área.

a si mesma –, fazendo referência ao romance epistolar, escrito por Alice Walker, e que inspirou o filme<sup>7</sup>. Talvez o diretor Steven Spielberg tenha utilizado esse recurso diegético a fim de mostrar ao espectador a importância das cartas e de sua leitura na narrativa.

Assim como os diálogos que aparecem em uma obra cinematográfica buscam parecer naturais e verossímeis, Bartoll (2015) defende que a narração visual também deve sê-lo, sendo necessária uma coerência entre a narração visual e a verbal. Em relação aos códigos visuais, o autor ressalta a importância de observar o que os gestos podem significar em diferentes culturas. Aqui, podemos pensar no simples gesto de apontar para cima com o polegar, deixando os quatro outros dedos fechados na palma da mão. No Japão, isso pode significar o número cinco; já na Alemanha e na França, significa o número um; no Brasil, significa que está tudo certo e esse gesto também é usado para pedir carona na estrada, assim como na Europa e nos Estados Unidos; já na Nigéria e na Austrália, representa um gesto obsceno. Para o autor, os códigos visuais podem ser iconográficos, fotográficos, de planificação, de mobilidade, gráficos e sintáticos, sobre os quais falaremos a seguir.

Os signos que compõem o **código iconográfico** são os ícones, os índices e os símbolos. Embora não sejam universais ou sempre compartilhados em diferentes culturas, normalmente não se traduzem linguisticamente, a não ser que venham acompanhados de alguma explicação verbal ou quando é fundamental compreendê-los e não há referência que auxilie em seu entendimento. Aqui, pode-se aludir à representação semântica das cores em diferentes culturas. A cor azul, por exemplo, na cultura de países anglófonos, pode representar sentimento de tristeza. Se o falante de língua inglesa diz estar se sentindo “azul”, como em uma fala da personagem Rachel do seriado *Friends: I feel blue*, a intenção comunicativa é expressar que a pessoa ou personagem está se sentindo triste. Já na cultura brasileira, se o falante diz estar com suas contas no azul, provavelmente quer dizer que ele está bem financeiramente, isto é, não tem dívidas.

No filme *A cor púrpura*, o próprio nome faz alusão ao espectro da cor roxa. Além disso, tanto na primeira quanto na última cena do filme, Celie e Nettie se divertem, demonstrando afeto mútuo ao redor de campos de flores da cor púrpura, destacando a beleza que há na relação entre as duas irmãs. Quanto ao significado da cor púrpura em culturas anglófonas, afinal tanto o livro quanto o filme foram produzidos em língua inglesa, faz-se alusão à energia feminina, sentimentos de nostalgia e frustração, como também de transformação: processo vivido pela protagonista do filme, desde a vida submissa que levava e

---

<sup>7</sup> Um estudo sobre a narrativa epistolar e *voz-over* da obra *A cor púrpura* pode ser encontrado através do link: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/23552/13908>. Acesso em: 19 de jul. de 2019.

que aludia a uma dura realidade de escravidão em sua própria casa, até sua busca por autoconhecimento, que resultou em sua libertação e independência.

Portanto, ao assistir a uma obra cinematográfica, os elementos do código visual são tão importantes quanto os códigos acústico e gráfico, pois, justamente por estarem inseridos em uma modalidade audiovisual, os elementos imagéticos são partes constituintes da narrativa e dão pistas sobre os múltiplos significados que os filmes podem ter também através de recursos visuais, como a paleta de cores, as tomadas claras ou escuras em contextos específicos, a escolha de cores no cenário e no figurino dos personagens. Por exemplo, as cores são um forte marcador visual nas obras do cineasta Pedro Almodóvar. Tons vibrantes de amarelo, azul e, principalmente, vermelho, formam e destacam tanto a identidade visual de seus filmes quanto a intensidade de suas personagens, sendo fácil reconhecer um filme de Almodóvar, mesmo que visto sem áudio nem legendas.

No **código fotográfico**, destaca-se a importância da mudança de iluminação, da alternância entre imagens coloridas e em preto e branco, por exemplo. É evidente que o tradutor para dublagem não poderá expressar o conteúdo visual nas falas dos personagens, porém eles servirão como indicadores, pistas para o reconhecimento de cenas que expressem a realidade na qual os personagens estão inseridos, e que levam o espectador a compreender melhor a obra como um todo.

O **código de planificação** faz referência aos diferentes tipos de planos e é determinado por um uso convencional (no sentido de convenção comum na linguagem cinematográfica) e com uma intenção comunicativa (idem, p. 26). Segundo Bartoll (2015), o plano é a unidade cinematográfica e é constituído tanto pelo enquadramento quanto pelo campo. O autor define enquadramento como “o espaço delimitado pelo retângulo que se impõe entre o olho humano e os objetos ou personagens que se pretendem captar com a câmera” (idem, p. 27). Já o significado de campo se refere ao “espaço longitudinal que se vê. Destaca-se que a presença de cada plano tem uma implicação clara em sua tradução. No caso da dublagem, o ajuste do texto à sincronia labial dos atores é fundamental nos planos em que há o efeito *close* – isto é, em que a câmera mostra o rosto do personagem bem de perto para ressaltar suas características físicas ou sua expressividade –, enquanto em outros planos a sincronia labial é necessária, mas talvez não seja tão perceptível aos olhos do espectador. O autor menciona, ainda, os diferentes tipos de plano (como o plano geral, plano americano, plano médio, plano médio-curto, primeiro plano, plano detalhe ou primeiríssimo plano), sobre os quais não nos aprofundaremos neste estudo, por não terem grande relevância no que compete a tradução para dublagem.

Bartoll (2015) explica que códigos gráficos linguísticos são as informações verbais visuais que aparecem na tela. Estas podem ser divididas em três categorias: títulos e créditos, como o famoso *fim / the end* no encerramento de um filme, ou que podem apresentar o nome dos personagens e até mesmo de um povoado ou localidade (como é característico nos filmes de Quentin Tarantino, que destaca o nome Mississippi, no filme *Django Livre*, para alertar o leitor sobre a mudança de território na narrativa); textos referentes à narração, como “um ano depois”, situando o leitor sobre a passagem do tempo diegética, como ocorre em *A cor púrpura*, de Steven Spielberg; e, por fim, legendas, que traduzem o uso de outras línguas consideradas secundárias no original, como é o caso das línguas alemã, francesa e italiana, em *Bastardos Inglórios*, de Tarantino, que não foram traduzidas na dublagem, e sim legendadas. Na dublagem de filmes infantis, é comum que os créditos sejam traduzidos para a língua de chegada. No filme *Shrek*, por exemplo, o leiteiro – alusivo ao de Hollywood – do povoado de *Far Far Away* é traduzido visualmente como “Tão Tão Distante”.

Por fim, ressalta-se a importância de conhecer as características do texto audiovisual, uma vez que se pretende estudar a tradução para dublagem. Os códigos explanados nesta seção podem servir ao tradutor para dublagem como sinalizadores para compreender melhor a obra com a qual terá de lidar. A seguir, analisaremos que papéis a língua e a linguagem podem desempenhar em um filme.

## 2.1. A LINGUAGEM FÍLMICA E A(S) LÍNGUA(S) DO FILME

Em sua obra, Faraco (2017) apresenta um panorama geral sobre a linguística história e, ao explicar o funcionamento e dinâmica da língua, é possível perceber pontos em que a linguagem representada nos filmes dialoga com princípios dos estudos linguísticos no âmbito da variação. Nesta seção, princípios sobre a dinâmica da língua, apresentados por Faraco (2017), são trazidos à discussão, a fim de buscar compreender que papel – ou papéis – a língua pode desempenhar no contexto fílmico. Para ilustrar esse fenômeno, exemplos de filmes são apresentados, de modo que podem servir como um ponto de partida para que o tradutor para dublagem em formação compreenda de que forma os sentidos são construídos no filme, através da língua e de seu contexto e situação histórico-social.

Em uma obra cinematográfica, os emissores do ato comunicativo – principalmente, diretor, roteirista e ator – constroem elementos linguísticos e extralinguísticos para representar a realidade em que os personagens estão inseridos. Do mesmo modo que a variedade linguística de um falante é constituída a partir de uma série de variáveis, como o local onde

creceu e vive, seu estrato social, grau de escolaridade, gênero, idade, se há contato com outras línguas etc., os personagens de um filme também carregam em sua composição elementos que ajudam o espectador a entender sua realidade, que pode ser semelhante ou diferente em relação aos demais personagens.

Em obras cinematográficas, mesmo quando a língua do filme for a língua materna do espectador, será possível observar elementos – chamados aqui de índices linguísticos e extralinguísticos – que servirão como pistas para o entendimento daquela realidade representada. A seguir, falaremos sobre alguns filmes que retratam, de algum modo, a heterogeneidade da língua e de seus falantes. Pretende-se, aqui, tentar auxiliar o leitor e espectador a compreender como a língua pode ser peça fundamental para o entendimento de uma obra cinematográfica.

### *Que horas ela volta?*

No filme brasileiro “Que horas ela volta?”, de Anna Muylaert, o elenco central do filme é constituído por uma família de classe alta paulistana. O espectador pode começar observando a localidade em que o enredo é desenvolvido (bairro Morumbi), a casa em que a família mora (grande, de dois andares, com jardim, piscina e cômodos bem delimitados entre os donos da casa e as pessoas que trabalham nela – incluindo a protagonista, que é empregada doméstica), a faixa etária dos personagens e a etnia. Todos esses elementos são índices extralinguísticos que já sinalizam ao espectador o recorte proposto no filme. A personagem protagonista é a pernambucana Val, que trabalha na casa dos patrões paulistanos e auxilia financeiramente sua filha Jéssica, também pernambucana e que, posteriormente, viaja a São Paulo para prestar vestibular. Evidentemente, é através da fala das personagens, isto é, de índices linguísticos, que o espectador perceberá de que localidade as personagens vieram. O contexto no qual o enredo está inserido e o conhecimento enciclopédico do espectador podem sinalizar as relações de poder que existem entre patrões e empregados. Faraco (2017) destaca que há “uma complexa rede de correlações entre variedades linguísticas e fatores sociais, culturais, geográficos, estilísticos e temporais” (p. 33), e essas relações podem ser representadas, também, no meio fílmico. No filme “Que horas ela volta?”, há um contraste entre esses fatores supracitados, o que evidencia ainda mais as relações de poder entre os falantes, e as variedades de fala desses personagens representam os estigmas carregados por nossa sociedade até os dias atuais, especificamente direcionados às variedades de fala

nordestinas. No sentido de tentar desmistificar esse preconceito linguístico, é fundamental ressaltar, portanto:

“Do ponto de vista exclusivamente linguístico (isto é, estrutural imanente), as variedades se equivalem e não há como diferenciá-las em termos de melhor ou pior, de certo ou errado: todas têm organização (todas têm gramática) e todas servem para articular a experiência do grupo que as usa” (FARACO, 2017, p. 33).

Pelo fato de o filme em questão buscar representar um recorte do contexto brasileiro, faz sentido observar que a variedade de fala que representa as personagens pernambucanas seja um elemento constituinte da identidade das personagens e do entendimento da trama e dos conflitos sociais representados na obra. Faraco (2017) explica que:

“Essas variedades prestigiadas constituem o que chamamos de *norma* ou *variedade culta*<sup>8</sup>; elas representam um ideal de língua cultivado pela elite intelectual, pelo sistema escolar, pelos meios de comunicação social. São essas formas prestigiadas que irão ocorrer preferencialmente na escrita” (FARACO, 2017, p.34)

Nesse filme, a variedade prestigiada é equivalente a dos personagens brancos, de classe alta, donos da casa no Morumbi, considerada a “variedade culta”, comumente observada nos telejornais brasileiros e nos veículos tradicionais de imprensa. É válido destacar aqui, também, que não existe “sotaque neutro”, uma vez que o sotaque é a representação sonora de uma determinada variedade linguística, embora, muitas vezes, exista no imaginário coletivo a ideia de que “o falar paulistano” represente a imagem de “norma” no português brasileiro. A seguir, veremos que o filme *Heimat* utiliza um recurso linguístico inusitado para representar uma variedade de língua indígena.

### ***Heimat – A outra pátria***

O filme, dirigido por Edgar Reitz, retrata a vida de camponeses da localidade de Hunsrück, na Alemanha, entre 1842 e 1845, que almejavam emigrar para o Brasil, em busca de uma nova vida próspera e em terras mais férteis. Um aspecto interessante para ser analisado neste filme é que o ator Jan Schneider, que interpreta o personagem protagonista, Jakob Simon, afirmou ter criado elementos linguísticos para representar uma língua indígena fictícia. O que interessa aqui, como foco da análise, é o fato de que o ator utilizou um recurso criativo para representar uma língua. Para o espectador é possível crer que o personagem é falante de

---

<sup>8</sup> Grifo do autor.

uma língua indígena, portanto, o resultado é verossímil; embora saiba-se que a variedade utilizada na obra não é uma língua existente – informação obtida nos bastidores do filme. A seguir, o filme *Espanglês* ilustra um caso em que o contato entre duas línguas e culturas desempenha um papel de conflito no eixo central da narrativa.

### *Espanglês*

A personagem Flor é mexicana e cria sua filha Cristina sem o apoio da família. Com pouco dinheiro em sua terra natal, decide emigrar para os Estados Unidos, na esperança de encontrar melhores oportunidades de emprego. No país estrangeiro, Flor participa de uma entrevista de emprego na casa da família Clasky, que reside em Los Angeles. A dona da casa, Deborah Clasky, é uma personagem confusa e um tanto problemática. É casada com John e tem dois filhos. Mesmo sem saber falar inglês, Flor é contratada e passa a cuidar das duas crianças (filhos dos Clasky) diariamente. Enquanto Deborah, com seu perfil consumista e materialista, enlouquece a todos, Flor se esforça no trabalho e tenta se adaptar à cultura norte-americana. Tudo parece se desenvolver bem até que a protagonista é convidada para passar o veraneio com os Clasky e com sua filha Cristina, em Malibu. Percebendo sua desvantagem ao lidar com a barreira linguística por não falar inglês, a empregada começa a estudar a língua estrangeira e se esforça para se ajustar ao estilo de vida de seus patrões, de certo modo competindo com sua filha, que obtém destaque ao dominar a língua inglesa.

No início, Flor demonstra certa resistência em permanecer no país estrangeiro e adotar, por completo, a cultura local, pois percebe Cristina cada vez mais deslumbrada com o novo estilo de vida, almejando frequentar a mesma escola em que estuda a filha de seus patrões. No decorrer da narrativa, Flor sente-se envergonhada e, de certa forma, ameaçada por não conseguir se comunicar na língua de seus patrões e percebe sua filha renegando, cada vez mais, sua origem latina. Flor nota um distanciamento entre as duas, mas, ao mesmo tempo, mostra-se sensível ao se aproximar da filha dos patrões – talvez por ambas se sentirem excluídas.

O filme é narrado por Cristina, filha de Flor, que sonha em se tornar legalmente cidadã estadunidense. Logo no início da trama, a personagem redige uma carta de apresentação para se inscrever em um processo seletivo, com o objetivo de estudar em uma universidade estadunidense. Nesta obra, podemos observar os dois fenômenos preconizados pela Teoria da Acomodação. A *convergência de fala* pode ser observada nos discursos de Cristina,

personagem que procura aprovação de seus interlocutores estadunidenses, adaptando seu sotaque com o intuito de reduzir as dessemelhanças fônicas que há entre os falantes. Já a *divergência de fala* pode ser notada no discurso de Flor. A personagem mexicana, inicialmente, mostra-se relutante em aceitar a língua e a cultura local e, apesar de estudar inglês em casa para conseguir se comunicar com seus patrões, não há a intenção de que os traços linguísticos que compõem a variedade de fala da personagem sejam substituídos ou eliminados de seu discurso, mesmo quando a língua inglesa é usada. Neste filme, sob o viés da Sociolinguística, podemos observar a língua em contato em diferentes dimensões, as quais são explanadas mais adiante nesta seção: dimensões a) dialingual (por envolver as línguas inglesa e espanhola), b) diatópica (localidades nos Estados Unidos), c) diafásica (estratos sociais distintos), d) diageracional (relação entre mãe e filha), e e) diassexual (comunicação entre Flor e Jon, falantes de sexos diferentes). A seguir, trazendo como exemplo o filme *Meu malvado favorito*, será observado como a marcação de fonemas pode ser utilizada em filmes para destacar a fala desviante (em relação à norma) de um personagem e, assim, cumprir uma função no produto audiovisual.

### ***Meu malvado favorito***

Gru é, inicialmente, o vilão da narrativa; almeja ser conhecido como o “vilão mais temido do mundo”, porém perde o título para seu inimigo Vector. Determinado a recuperar seu *status*, Gru e seus ajudantes Minions (centenas de criaturas amarelas) planejam executar seu plano mais ousado: roubar a Lua. Em meio à trama (e servindo como ferramenta para alcançar seu objetivo), o vilão adota três meninas, que por muitos anos moraram em um orfanato hostil. Nessa relação, Gru se descobre um pai muito amável, mas não sem antes refutar qualquer sentimento de ternura que pudesse caracterizá-lo como um ser bondoso – o que poderia destruir sua imagem de vilão.

Há muitos aspectos interessantes a serem estudados na obra, como o fato de o protagonista habitar uma casa arquitetonicamente diferente, se comparada a de seus vizinhos, ter uma variedade de fala diferente daquela utilizada pela comunidade de fala dominante (representada através do uso do fonema /r/, muitas vezes empregado como tepe ou vibrante), além de não querer se mostrar sensível e amável a seus amigos. A combinação desses elementos caracteriza, conforme os pressupostos da Teoria da Acomodação, um caso de *divergência de fala*. Essa análise sugere que o personagem não tem a intenção de ser semelhante a seus amigos e à comunidade de fala da região. Ao contrário, Gru reitera seu



caráter de vilão e estabelece sua identidade também através da fala. Neste filme, podemos observar as dimensões a) diafásica (estilos de fala distintos entre protagonista, antagonista e filhas do protagonista), b) diastrática (estratos sociais distintos entre, principalmente, protagonista – aparentemente russo – e antagonista estadunidense), c) diageracional (relação entre pai e filhas), e d) diassexual (comunicação entre Gru e as filhas).

Partindo do princípio de que a mudança é inerente à língua e que, portanto, “as línguas humanas não constituem realidades estáticas” (FARACO, 2017, p. 14), nem todos os personagens poderão ser representados linguisticamente da mesma forma, mesmo que sejam falantes da mesma língua, pertençam ao mesmo grupo social ou faixa etária. Faraco (2017) salienta que “nem toda variação implica mudança, mas toda mudança pressupõe variação” (p. 22). Isso significa que, sendo a língua uma realidade heterogênea, as mudanças surgirão dessa heterogeneidade, “embora de nem todo fato heterogêneo resulte necessariamente mudança” (p. 24).

O autor explica que, para quem começa a estudar a história das línguas, aprender a lidar com a realidade heterogênea das línguas humanas é um dos grandes desafios. Segundo ele:

“Isso, no mais das vezes, exige um rompimento radical com a imagem da língua cultivada pela tradição gramatical e veiculada pela escola, imagem que homogeneiza a realidade linguística, cristaliza uma certa variedade como única, identificando-a com a língua e excluindo todas as outras como “incorretas” (FARACO, 2017, p. 31).

Essa reflexão também pode ser direcionada para os casos em que, na dublagem brasileira, os elementos linguísticos que apontam para uma variedade de fala do personagem são apagados em sua fala dublada, como é o caso do personagem Aldo Raine, em *Bastardos Inglórios*<sup>9</sup>. É como se qualquer variedade de fala diferente da norma precisasse ser “corrigida” na dublagem, mesmo que essa heterogeneidade constitua a identidade do personagem em seu áudio original. Os efeitos dessa padronização podem resultar no “ponto de referência para a imagem que os falantes constroem da língua” (p. 15), no sentido de que reforçam a estigmatização de variedades que fujam do que é considerado padrão – e, com isso, perpetuam a ideia de que outras variedades são “erradas” e, portanto, não devem ser consideradas na tradução.

Há, ainda, o contraste entre a língua escrita e a língua falada que também pode ser percebido em modalidades de tradução audiovisual, como a legendagem e a dublagem. Do

---

<sup>9</sup> Ver FARIAS (2014).

mesmo modo que, segundo Faraco (2017), “a língua escrita é normalmente mais conservadora que a língua falada” (p.24). Na legendagem, no contexto brasileiro, há a preservação de padrões mais conservadores, isto é, a fala dos personagens tende a ser traduzida conforme o português padrão, mesmo que o repertório linguístico do personagem aponte para uma variedade linguística diferente do padrão. O autor explica os possíveis motivos para que isso ocorra:

“Primeiro, o próprio fato de a escrita, realizando-se por meio de uma substância mais duradoura que o som, ter uma dimensão de permanência que, em geral, falta à língua falada, o que favorece o exercício do controle social mais intenso sobre ela do que sobre a fala, decorrendo daí a preservação de padrões mais conservadores de linguagem e o conseqüente bloqueio à entrada de formas inovadoras” (FARACO, 2017, p. 25).

Por outro lado, mesmo na dublagem, empiricamente ainda é possível perceber que algumas gírias ou expressões vêm sendo utilizadas há décadas, como se hoje novas expressões não tivessem sido manifestadas por falantes de português brasileiro, como o constante uso da palavra “tiras” na dublagem brasileira para se referir à “polícia”, ou “vamos dar o fora daqui”, em um contexto em que o personagem sugira sair de algum lugar. Uma possível explicação para o uso contínuo desses registros pode estar na determinação do uso de listas de palavras que tradutores, e dubladores, por conseguinte, devem seguir ou evitar, conforme orientação do cliente. Visando a aprofundar a discussão sobre a variação linguística, a seção a seguir aborda conceitos importantes sobre esse tema.

## 2.2 “NO MEIO DO FILME, A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA”

A variação linguística é um fenômeno inerente a todas as línguas. Estas podem variar entre falantes da mesma localidade e de localidades diferentes, entre homens e mulheres, jovens e adultos e entre comunidades de fala. Bagno (2017, p. 16) explica que a língua é “um sistema múltiplo, um conjunto de subsistemas, denominados variedades”, e até mesmo um único indivíduo pode utilizar mais de uma variedade para se expressar linguisticamente. Nesse sentido, Le Page (*apud* BAGNO, 2017) afirma que “todos somos ‘camaleões linguísticos’, pois modulamos nosso discurso dependendo da identidade que queremos projetar em cada ocasião particular” (LE PAGE *apud* BAGNO, 2017, p. 37).

Em relação às variedades faladas no interior de uma língua, Le Page (*apud* BAGNO, 2017, p. 33) acentua ainda que, “do ponto de vista exclusivamente linguístico (isto é,

estrutural, imanente), as variedades se equivalem e não há como diferenciá-las em termos de melhor ou pior, de certo e errado: todas têm organização (todas têm gramática) e todas servem para articular a experiência do grupo que as usa”. Assim, “a diferença de valoração das variedades se cria socialmente: algumas variedades, por razões políticas, sociais e/ ou culturais, adquirem uma marca de prestígio (normalmente trata-se daquelas variedades faladas por grupos privilegiados na estrutura social de poder) e outras não” (idem, p. 33).

Para o propósito de uma didática da tradução para dublagem, torna-se relevante distinguir entre as noções de *variedade*, *variação*, *variável* e *variante*, conforme são definidas na Sociolinguística. Segundo Coelho *et al.* (2015, p. 14), “damos o nome de **variedade** à fala característica de determinado grupo”. A partir de critérios geográficos, portanto levando em consideração o eixo horizontal da variação linguística, chega-se a variedades regionais (por exemplo, gaúcha, catarinense, fluminense etc.). Por outro lado, a partir de critérios sociais, portanto no eixo vertical, pode-se distinguir entre uma variedade dos falantes mais, ou menos, escolarizados, ou uma variedade dos falantes da geração mais jovem ou mais velha, ou ainda entre a variedade de homens e mulheres, até variedades mais específicas de usuários da língua que, por exemplo, acessam determinada rede social na internet. Pode-se, aqui, pensar na variedade de falantes afrodescendentes escravizados que habitaram estados da região sul dos Estados Unidos, como Tennessee e Mississippi.

Coelho *et al.* (2015) exemplificam o fenômeno denominado *variação linguística* quando, por exemplo, o falante utiliza o pronome *tu* ou *você*. Dependendo da origem de um falante ou, por vezes, do grau de formalidade com o qual ele nos trata, podemos ouvi-lo se referindo a nós tanto por “tu” quanto por “você”. Essa alternância pode ser observada em entrevistas na televisão, ou quando por exemplo conversamos *online* com amigos (idem, p.16). Segundo os autores:

as diferentes formas que empregamos ao falar e ao escrever dizem, de certo modo, quem somos: dão pistas a quem nos ouve ou lê sobre o local de onde viemos, o quanto estamos inseridos na cultura letrada dominante de nossa sociedade, quando nascemos, com que grupo nos identificamos, entre várias outras informações (COELHO *et al.*, 2015, p. 16).

Podemos entender, então, que palavras “são ricas em significado social e têm o poder de comunicar a nossos interlocutores mais do que o significado referencial/representacional” (idem, p. 16). O conceito de *variável* se refere, assim, ao lugar na gramática em que se localiza a variação. Retomando o exemplo supracitado, com os pronomes *tu* e *você*, a variável corresponde à expressão pronominal para se referir à segunda pessoa do singular. Já as

*variantes* são as formas individuais de utilizar tais escolhas linguísticas, nesse caso, a escolha de o falante optar por “tu” ou “você”. Dito em outras palavras, uma variável (que está sendo analisada ou considerada) engloba um conjunto de variantes possíveis (de uso real).

Ao tratar da variação linguística no texto audiovisual, está em jogo muitas vezes a relação entre a fala e a escrita (em certo sentido, os códigos linguístico, gráfico e acústico, a que se refere BARTOLL, 2015). Os autores Koch & Oesterreicher (2013) prestam, para sua distinção, uma importante contribuição. Segundo eles, o polo oral se refere à linguagem da imediatez (nomenclatura utilizada para representar a proximidade existente entre o emissor de uma mensagem oral e seu interlocutor, na qual a interação é mais dinâmica), enquanto o escrito se refere à linguagem da distância (considerando o distanciamento existente entre o texto escrito de um emissor e seu leitor). No modelo teórico proposto por Koch & Oesterreicher, a linguagem oral apenas conserva uma normatização mais “aberta” e utiliza as possibilidades do sistema de forma menos intensiva. Já a linguagem escrita estreita a normatização e utiliza as possibilidades do sistema de forma mais intensiva. O modelo é relevante para as pesquisas linguísticas, pois, segundo os autores, durante muito tempo a linguagem escrita foi considerada como objeto exclusivo de estudos das pesquisas linguísticas, que assim por muito tempo ignoraram a fala como objeto de estudo. Esse modelo, explicitado em artigo de 1985 publicado originalmente em 1974, com o título *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld - in Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, buscou equacionar as imprecisões conceituais e terminológicas, relacionadas ao estudo das duas modalidades de uso da língua, dando, portanto, a devida atenção aos dois meios de uso da língua – na fala e na escrita.

Há, segundo o modelo de Koch & Oesterreicher (2013), um contínuo no âmbito da concepção de fala e escrita, porém ele não deve ser pensado como simplesmente linear. Para relacionar os graus desse contínuo em conjunto com as duas formas fônico/gráfico, os autores sugerem o seguinte esquema provisório:



textos como falados ou escritos é limitada e imprecisa. Podemos ter a combinação meio (sonoro ou gráfico) e a concepção (linguagem falada ou escrita). Além disso, um panorama completo da variação de uma determinada língua só pode ser alcançado quando se inclui, adicionalmente, o parâmetro oral/escrito na transversal, conforme podemos observar no esquema apresentado anteriormente.

Se aplicarmos esses conceitos a duas das modalidades de tradução audiovisual mais comuns no Brasil, a legendagem e a dublagem, pode-se considerar a legendagem como uma linguagem escrita, enquanto a dublagem se refere à linguagem falada. Existe, ainda, o reforço de certos estereótipos e preconceitos em relação à linguagem escrita e à linguagem falada, representadas também na legendagem e na dublagem. Segundo os criadores do modelo, “a complexidade e a integração do texto-distante exigem, acima de tudo, uma verbalização mais custosa e “mais rica”, sob o ponto de vista da sintaxe”, o que pode se associar à legendagem, uma vez que essa modalidade de tradução se aproxima mais do código escrito. Já no caso da dublagem, os autores afirmam que “uma verbalização rica pode ser constatada na linguagem da imediatez, certamente no campo semântico-lexical, devido à maior afetividade (“palavrões”, acumulação afetiva de sinônimos etc.)”, uma vez que a dublagem se aproxima mais do código fônico.

Na linguagem oral, a produção e a recepção estão sempre interligadas, sendo a comunicação uma cooperação na qual os parceiros se encontram em uma comunicação *face-to-face* e/ou comunicam sobre elementos do contexto no qual estão situados ou considerados como óbvios. Na linguagem escrita, a produção e a recepção estão desconectadas, pois o receptor se assemelha mais a uma entidade anônima do que a um parceiro individual (como os leitores de um livro, por exemplo); a comunicação possui caráter público, de modo que elementos dos contextos situacional e sociocultural precisam ser verbalizados, sendo o contexto linguístico de grande importância.

O caráter imediato da comunicação oral possibilita uma grande espontaneidade, que corresponde à expressividade mais forte e à participação afetiva, aspectos restringidos na linguagem escrita. Na linguagem escrita existe a necessidade de um maior esforço no planejamento refletido (devido ao distanciamento da situação), possível graças à dissociação entre a produção e a recepção.

Em todas as línguas, certos tipos de fenômenos devem ser válidos como marcas universais da linguagem da imediatez (oral) e da linguagem da distância (escrita). No campo fônico, é difícil identificar marcas que não são concomitantemente caracterizadas pelas diferenças diatópicas, conforme veremos no capítulo de análise do *corpus* desta pesquisa.

Koch & Oesterreicher (2013) defendem que os linguistas devem pensar em representações histórico-linguísticas que se distanciam do interesse primário nos desenvolvimentos dos padrões de escrita; que consideram o “contato linguístico” entre linguagens escritas (e faladas) não somente de forma “horizontal”, mas também “vertical” (dentro de uma língua e entre as línguas).

Fala e escrita definem, portanto, meios de uso variáveis entre si e em si; representam por isso parâmetros possíveis na dimensão diamésica. Mas esta dimensão não é a única que define as complexas relações da variação linguística, passíveis de serem consideradas na dublagem de um filme, conforme o lugar (contexto geográfico), o tempo (histórico) e a situação social em que se desenrola a trama de um filme. Vejamos, na próxima seção, que “dimensões de análise” são essas que o tradutor deve ter em mente para a(s) língua(s) do filme, na tradução para a dublagem.

### 2.3. EM BUSCA DE UM PRINCÍPIO ORDENADOR DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA: DIMENSÕES DE ANÁLISE

Em 1970, Coseriu categorizou as variedades intrínsecas da arquitetura da língua como de ordem diatópica, diastrática e diafásica, cada variedade linguística configurando assim um diassistema. Do ponto de vista da variação diafásica, a proximidade de registros inferiores (familiar, vulgar, etc.) com a oralidade é tão evidente que, ao longo da história das pesquisas linguísticas não raramente foi estabelecida uma identificação entre ambos, por exemplo, o conceito de “língua coloquial”. A diferenciação entre os conceitos “oral” e “escrito” não pode ser subordinada à dimensão diafásica, pois cada uma constitui estilos de linguagem distintos e independentes.

Da abordagem coseriana até os dias atuais, assistiu-se, especialmente no campo da dialetologia pluridimensional de H. Thun (1998), uma ampliação do “princípio da pluridimensionalidade” de análise da variação e mudança linguística. Nessa nomenclatura, que no modelo laboviano englobam variáveis ou fatores extralinguísticos, uma dimensão envolve mais de um parâmetro, geralmente de ordem binária, com o qual se pretende capturar oposições relevantes no comportamento linguístico e social. Exemplificando, a dimensão diageracional pode abarcar os parâmetros geração jovem e geração mais velha.

De acordo com o princípio da pluridimensionalidade, a língua varia em diferentes dimensões, considerando os eixos horizontal e vertical como partes constituintes da estrutura das línguas. No eixo horizontal, está a dimensão diatópica do falante, isto é, referente a

variação linguística no espaço geográfico. Os elementos linguísticos e paralinguísticos<sup>10</sup> empregados na fala de determinado indivíduo podem ser uma pista para identificar sua localidade ou região de origem.

No eixo vertical, por outro lado, destacam-se a dimensão diastrática (que compreende a variação linguística em diferentes estratos sociais), a dimensão diageracional (entre diferentes gerações), a dimensão diassexual ou diagenérica (entre homens e mulheres, relações homoafetivas), dimensão diarreferencial (percepção dos falantes sobre a língua), dimensão diafásica (uso de mais de um estilo de fala, conforme a situação), diarreligiosa (entre falantes de grupos religiosos distintos), além da dimensão dialingual (falantes de uma ou mais línguas).

Um dos elementos paralinguísticos que podem servir como pista para identificar a variedade diatópica de um falante é o que popularmente se denomina como *sotaque*. Bagno (2015, p. 276) define *sotaque* como “a maneira como cada falante ‘canta’ a sua língua, de acordo com a ‘melodia’ própria de sua região, de sua classe social ou de sua etnia”. Bagno propõe a noção de *sotaque* em duas categorias: a) traços segmentais, que se referem a pronúncias características dos sons da língua, como o “s chiado” dos cariocas, o “r caipira” etc.; b) traços suprasegmentais, que têm a ver com a prosódia, ou seja, com fatores como a entonação, duração, linha melódica etc. (idem, p. 276). Segundo o autor, embora o *sotaque* seja “relativamente periférico do ponto de vista da estrutura linguística, costuma ter especial relevância na percepção dos falantes, que retiram dele uma “informação” muito significativa sobre a identidade social do locutor” (BAGNO, 2011, p. 34). Monteagudo (2011) explica que

no plano do conhecimento comum dos falantes, um dos marcadores mais importantes do socioleto básico é o “sotaque”, um percepto difuso em que se funde um conjunto bastante heterogêneo de fenômenos sonoros: variáveis propriamente fonéticas e traços prosódicos como a entonação, juntamente com traços paralinguísticos como a velocidade de dicção ou a qualidade da voz (MONTEAGUDO *apud* BAGNO, 2011, p. 34).

No princípio da pluridimensionalidade da variação linguística, poderíamos dizer que o *sotaque* é um resultado possível e observável na dimensão dialingual, em que um falante faz uso de uma língua *x* com marcas de uma língua *y*. Do ponto de vista do interlocutor, Bagno destaca que o *sotaque* costuma ter especial relevância na percepção dos falantes, que retiram dele uma “informação” muito significativa sobre a identidade social do locutor. Vale lembrar que percepção é objeto de análise da dimensão diarreferencial, ou seja, os falantes se referem

---

<sup>10</sup> Neste estudo, adotamos a definição de Lagares; Bagno (2011, p. 34) sobre traços paralinguísticos, que compreendem qualidade e timbre da voz, bem como entonação e *sotaque*.



à “fala de” em virtude da percepção de diferenças e marcas específicas associadas a uma determinada variável ou parâmetro social. Neste estudo, analisaremos como a variedade linguística dos personagens dos filmes selecionados é representada através de elementos linguísticos e paralinguísticos, como o sotaque – associado seja à origem geográfica (dimensão diatópica), seja a determinado grupo étnico ou social (dimensão dialingual, diarreferencial, etc.). Em nosso *corpus*, uma das variedades linguísticas presentes é o *Black English*. Por isso, a seguir, falaremos sobre as marcas linguísticas que constituem essa variedade.

#### 2.4. A VARIEDADE *BLACK ENGLISH*

Como já dissemos, as línguas são constituídas por diferentes modos de falar. Entre as variedades do inglês norte-americano está o *Black English*, que incorporou traços de outros falares com características linguísticas do Inglês Vernacular Afro-americano (IVAA), ou *African American Vernacular English* (AAVE), e que, juntos, formam uma variedade da língua inglesa falada por afrodescendentes americanos. Segundo Paiva; Duarte (2003, p. 144), “a mudança se inicia em um determinado grupo social, associada a um determinado valor social e, gradativamente, se expande para outros grupos sociais, até se completar”. É importante salientar que, neste estudo, utilizamos o termo *variedade* em vez de dialeto, por entendermos que *dialeto*, como já acentua Coseriu (1982), equivale a uma “variedade sintópica”, de determinada área geográfica. No sentido amplo, e aberto, o termo *variedade* compreende uma série de dimensões de observação da variação da(s) língua(s) com as quais podemos nos confrontar na tradução para a dublagem de um filme. Nesse sentido, Faraco (2017) acrescenta que:

cada variedade é resultado das peculiaridades das experiências históricas e socioculturais do grupo que a fala: como ele se constituiu, como é sua posição na estrutura socioeconômica, como ele se organiza socialmente, quais seus valores e visão de mundo, quais suas possibilidades de acesso à escola, aos meios de informação, e assim por diante (FARACO, 2017, p. 32).

Atualmente, é comum observar em obras cinematográficas, como por exemplo filmes e séries, que os traços paralinguísticos que compõem a variedade do *Black English* – como sotaque, entonação, ritmo etc. – são utilizados pelo emissor da mensagem comunicativa (neste caso, diretores dos produtos audiovisuais) para representar as comunidades majoritariamente povoadas por afrodescendentes nos Estados Unidos. No caso do filme *A cor púrpura*, a

maioria dos personagens pertence à variedade diastrática dos afrodescendentes recém libertos da escravidão, que habitam localidades rurais em estados do sul e do sudeste dos Estados Unidos, como a Georgia, Tennessee, etc.

A variedade *Black English* apresenta um conjunto de variáveis linguísticas comumente utilizadas por seus falantes e que pode ser empregado na caracterização de personagens em obras cinematográficas. Na sua caracterização, podemos identificar dois grupos de categorias: marcas fonéticas e fonológicas; e marcas morfossintáticas. Posteriormente, no capítulo de análise, analisaremos quais dessas marcas características podem ser observadas nas falas dos personagens dos filmes selecionados para análise.

Em relação às marcas fonéticas e fonológicas da variedade *Black English*, Green (2002) explica que os estudos de fonologia mais completos sobre essa variedade foram conduzidos nas décadas de 1960 e 1970. Esses estudos foram capazes de apontar, por exemplo, o modo como o som do *th* é pronunciado de forma distinta nessa variedade: como *f*, em *bath*, e como *v* em *bathe*. Diferentes variáveis fonéticas individuais já foram estudadas e identificadas na variedade do *Black English* –além dos padrões sonoros de *th* supracitados. Citem-se a redução de encontros consonantais finais; o uso variável do sufixo *-ing*; e a omissão de fonemas em sílabas átonas. Na enciclopédia *African American English*, Green (2002) destaca além disso que elementos prosódicos podem ser uma pista importante para identificar marcas linguísticas dessa variedade. A autora lembra que, embora Rickford (1974 *apud* GREEN, 2002) e Labov *et al.* (1968) não considerassem ser possível um falante detectar a etnia de outro falante somente através da escuta da prosódia, Walframe Fasold (1974 *apud* GREEN, 2002) explicam que a entonação parece ser um dos principais modos de identificar a etnia de alguns falantes afrodescendentes<sup>11</sup>. Timbre de voz, ritmo de fala, tonicidade e entonação representam elementos suprasegmentais ou prosódicos (GREEN, 2002, p. 124)<sup>12</sup>. Algumas pesquisas, desenvolvidas por Labov, apontaram que mesmo quando falantes da variedade *Black English* falavam conforme a variedade padrão da língua inglesa, sua entonação os identificava como falantes afrodescendentes.

Green (2002) argumenta ser importante estudar os elementos prosódicos da variedade *Black English*, pois, no âmbito sintático-lexical, foi constatado, por exemplo, que a pronúncia dos verbos *been* e *done* está relacionada à intenção comunicativa do falante. Isto é, se *been*

<sup>11</sup> Wolfram and Fasold (1974, p. 147) explain that intonation “appears to be one of the main reasons why some standard-speaking blacks may be identified ethnically”.

<sup>12</sup> The features that will be discussed here are related to pitch of the voice and rhythm of speech, and they are called prosodic or suprasegmental features. Some specific prosodic features are stress (accentuation or emphasis placed on syllables or words) and intonation (modulation of the voice or tonal inflection).

não for tônico, isso não indicará significado de passado remoto, como normalmente significaria. Outro dado interessante é que pesquisas voltadas à entonação e a outros elementos prosódicos já constataram que existe o chamado *African American English* (Inglês Vernacular Afro-Americano ou *Black English*) padrão, cuja variedade segue as regras gramaticais utilizadas no *American English* (inglês americano), mas incorpora padrões de entonação e outros elementos da prosódia característicos do *Black English*.

Reiteramos aqui a importância de linguistas e pesquisadores em tradução audiovisual desenvolverem mais estudos que visem à análise de elementos prosódicos em obras cinematográficas. Embora as pesquisas em Sociolinguística tenham sido iniciadas há mais de cinquenta anos, ainda é escasso o número de pesquisas acadêmicas, especialmente brasileiras, que se dedicam a estudar variedades linguísticas consideradas desprestigiadas socialmente sob o ponto de vista da tradução. Os tradutores para dublagem devem observar as características linguísticas que constituem os personagens da obra a ser traduzida, isso inclui observar o ritmo de fala dos personagens, o sotaque, a entonação, o timbre de voz, como vem sendo apontado nesta seção. Representar a variedade linguística *Black English* por meio da tradução e, posteriormente, de sua dublagem, é literalmente dar voz a estratos sociais estigmatizados pela sociedade e ter a oportunidade de mostrar ao espectador (leitor de obras cinematográficas) que não há uma única variedade que deve ser considerada; todas as variedades são legítimas e válidas linguisticamente, uma vez que possuem, como qualquer língua, uma estrutura que permita, inclusive, estudar sua gramática. Observa-se, portanto, que estudar, validar e representar as variedades linguísticas é um ato político, pois através delas o tradutor para dublagem pode buscar esclarecer à sociedade que a língua é sempre sinônimo de pluralidade.

Conforme já se mencionou, há, no entanto, também marcas morfossintáticas que é preciso considerar na descrição da variedade *Black English* (Inglês Vernacular Afro-Americano). Um aspecto muito comum, nesse plano de análise, é o uso do verbo *to be*. Segundo Oliveira (2018),

uma característica comum do IVAA é a não flexão do verbo *be* para situações que indicam a ocorrência de um evento habitual. Muitos falantes do inglês americano tendem a descrever este uso do verbo *be* no Inglês Vernacular Afro-Americano como um uso incorreto do inglês padrão, de forma que os falantes do IVAA são considerados ignorantes ou incultos (OLIVEIRA, 2018, p. 110).

A citação acima expõe o estigma que essa variedade costuma sofrer quando comparada ao inglês padrão norte-americano. Deve-se lembrar, no entanto, que “essa e outras características morfossintáticas estão presentes no IVAA de forma bastante sistemática, determinada por regras, assim como ocorre em outras línguas” (OLIVEIRA, 2018, p. 110). Nesta variedade, quando utilizado como verbo auxiliar, o verbo *be* (conjugado conforme o sujeito<sup>13</sup>) precede a estrutura de verbo + sufixo *ing*, para expressar algo que está em progresso (normalmente utilizado no tempo verbal denominado *Present Continuous* ou *Present Progressive*), como:

- a) *She is eating a hamburger* [ela está comendo um hambúrguer].

Além desse significado, o verbo *be* pode designar a função denominada copular, que precede substantivos, adjetivos, advérbios ou preposições, como podemos observar nos exemplos a seguir:

- b) *She is a doctor*. [sintagma nominal – substantivo; ela é médica]  
 c) *She is tall*. [adjetivo; ela é alta]  
 d) *She is very tall*. [advérbio; ela é muito alta]  
 e) *She is in the kitchen*. [preposição; ela está na cozinha]

Oliveira (2018) apresenta um quadro, adaptado de Green (2002), no qual é possível observar os registros do verbo *be* como auxiliar e copular na variedade *Black English*, como mostra a figura 4.

---

<sup>13</sup> Segundo as normas gramaticais da língua inglesa, as formas de conjugação do verbo *be* no tempo verbal *Simple Present* são *am* (quando se refere a *I*); *is* (quando se refere a *he, she, it*) e *are* (para *we, you, they*).

Figura 2 – Uso do auxiliar *be* na variedade *Black English*.

<b>Present progressive (auxiliary be)</b>			
Número/pessoa	Afirmativa	Afirmativa enfática	Negativa
1ª pessoa (singular)	I'm eating	I AM eating	I'm not/ I ain('t) eating
1ª pessoa (plural)	We Ø eating	We IS eating	We ain('t)/not eating
2ª pessoa (singular e plural)	You Ø eating	You IS eating	You ain('t)/not eating
3ª pessoa (singular e plural)	He/She/They Ø eating	He/She/They IS eating	He/She/They ain('t)/not eating
3ª pessoa (singular, neutro)	It's growing	It IS eating	It's not growing It ain('t) eating
<b>Simple present (copular be)</b>			
1ª pessoa (singular)	I'm tall	I AM tall	I'm not/ I ain('t) tall
1ª pessoa (plural)	We Ø tall	We IS tall	We ain('t)/not tall
2ª pessoa (singular e plural)	You Ø tall	You IS tall	You ain('t)/not tall
3ª pessoa (singular e plural)	He/She/They Ø tall	He/She/They IS tall	He/She/They ain('t)/not tall
3ª pessoa (singular, neutro)	It's tall	It IS tall	It's not tall It ain('t) tall

Fonte: Oliveira (2018, p. 111).

Green (2002) explica que o auxiliar copular *be*, quando conjugado com o pronome *it* no *Simple Present (it's)*, normalmente é invariável. Na terceira pessoa do singular, porém com o pronome *-it* ou *she*, normalmente é variável na variedade *Black English*, podendo ser omitido o auxiliar (por exemplo, *it tall*).

Outro aspecto a destacar é, segundo a autora, a omissão do auxiliar *be* como verbo copular em orações interrogativas, nessa variedade. Neste caso, a entonação é utilizada pelo falante para sinalizar quando se trata de uma pergunta. Vejamos um exemplo apresentado por Green (2002):

*Bob here? [Is Bob here?; “Bob está aqui?]*

Já nos tempos verbais *Simple Past* e *Simple Past Continuous/Progressive*, o uso do verbo auxiliar/copular não é opcional. Ou seja, o falante deverá usá-lo mesmo em orações interrogativas, podendo aparecer na mesma posição que ocuparia se fosse uma oração afirmativa<sup>14</sup>. Nesses casos, novamente o falante utiliza a entonação para sinalizar que se trata de uma pergunta. Exemplo:

*Bruce was running? [Bruce estava correndo?]*

*Bruce was running. [Bruce estava correndo.]*

<sup>14</sup> Considerando que, segundo a norma padrão da língua inglesa, o verbo auxiliar/copular deve anteceder o sujeito da oração.

Uma outra variante morfossintática presente na variedade *Black English* é a generalização do uso de *is* e *was*. Conforme observado por Green (2002, p. 205 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 114), a não diferenciação entre singular e plural é uma das principais características da variedade *Black English*. Isso significa que o falante poderá utilizar o verbo *be* nas formas conjugadas *is* – no *Simple Present*, utilizado na conjugação da terceira pessoa do singular – e *was* – no *Simple Past*, quando se referir a um sujeito na terceira pessoa do plural – *you*, *we* e *they*. Os exemplos apresentados pela autora para ilustrar esse fenômeno são:

*They is some crazy folks.* [*They are crazy folk*, no inglês padrão; eles são doidos].

*We was there.* [*We were there*, no inglês padrão. Nós estávamos lá].

Além disso, a autora afirma que, embora não tenha sido identificado como um padrão nessa variedade, o uso de *is* para a primeira pessoa do singular – I – também pode ocorrer.<sup>15</sup> O verbo *be* costuma aparecer na forma não conjugada para indicar um hábito. No exemplo apresentado em Green (2002, p. 47 *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 115) “*John be eating*”, a fala se refere a uma atividade rotineira, recorrente. Segundo a autora, outros registros linguísticos são observados na variedade *Black English*, como:

- a) O uso de *ain't* para negação;
- b) Dupla ou tripla negação;
- c) O verbo *to be* são omitidos;
- d) Conjugação *-s* de terceira pessoa do singular usado na primeira pessoa do singular
- e) Omissão do verbo auxiliar *have*.

As marcas linguísticas que constituem o *Black English* serão retomadas no capítulo de análise do *corpus* desta Tese, com o filme *A cor púrpura*. A seguir, o terceiro capítulo apresenta os fenômenos atinentes à tradução para dublagem.

---

<sup>15</sup> Conforme a norma padrão da língua inglesa, a conjugação de *be* para a primeira pessoa do singular (I) no *Simple Present* é *am*.

### 3. A TRADUÇÃO PARA DUBLAGEM

Neste capítulo, inicialmente abordaremos a tradução para dublagem e suas bases teóricas para, em seguida, tratarmos dos aspectos técnicos inerentes ao processo de dublagem.

A tradução para dublagem é uma das modalidades de tradução audiovisual, assim como a legendagem, a audiodescrição e as vozes sobrepostas (*voice-over*). O escopo da tradução para dublagem (FARIAS, 2014), além da tradução do conteúdo da obra original em si – não esquecendo a forma como a mensagem é transmitida – é o ajuste do texto às coerções impostas por essa modalidade, considerando as sincronias fonética e cinética, 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.

Muitos fatores podem contribuir para que a tradução para dublagem seja utilizada em certos contextos em relação a outras modalidades de tradução audiovisual, como a legendagem. Bartoll (2015) aponta quatro fatores para justificar o uso de uma modalidade em detrimento da outra: o analfabetismo, as preferências do público, a imposição política e questões econômicas.

Acerca dos dois primeiros fatores apresentados pelo autor, é importante considerarmos que, em produtos audiovisuais legendados, o tempo máximo de permanência de cada legenda na tela não deve ultrapassar seis segundos, isso significa que o espectador deverá ler as falas em uma velocidade considerada moderada ou rápida. Consequentemente, é natural que isso influencie na escolha da dublagem como a modalidade de tradução mais consumida por espectadores analfabetos, que precisarão optar por um produto audiovisual dublado para acompanhar e compreender os diálogos. Além disso, percebe-se, ainda em tempos atuais, certo preconceito por parte dos espectadores, normalmente mais escolarizados, em relação a produtos audiovisuais dublados, tanto no cinema quanto em serviços de *streaming* de vídeos, como a Netflix. Assim como o preconceito linguístico, esse preconceito em relação a obras dubladas tem, certamente, raízes sociais, uma vez que espectadores mais escolarizados têm mais acesso a conteúdos em outras línguas e conseguem reconhecer as vozes de atores consagrados internacionalmente, rejeitando as produções dubladas – que são, justamente, consumidas (sem que haja poder de escolha) por espectadores que não compreendem a língua em seu código gráfico, escrito.

Em relação à imposição política e a questões econômicas, é pertinente observar que a profissão de tradutor para dublagem começou a ser impulsionada e a ganhar espaço no Brasil somente a partir de 1962, quando um decreto do então presidente Jânio Quadros determinou que todos os filmes transmitidos pela televisão deveriam ser dublados. Essa medida estimulou o surgimento de estúdios de dublagem, como o AIC, atualmente BKS, que dublou séries como *Os Flintstones*, *Perdidos no Espaço* e *Viagem ao Fundo do Mar*, gerando, assim, uma expansão no mercado de tradução para dublagem.

Se a tradução audiovisual ainda ocupa um espaço exíguo nas pesquisas acadêmicas no Brasil e no mundo, a disciplina de tradução para dublagem ainda parece estar mais distante da realidade acadêmica. Nem mesmo em universidades consagradas no ensino de tradução essa modalidade integra as grades curriculares dos cursos superiores, mesmo que sua demanda no mercado de trabalho esteja cada vez mais em ascensão, exigindo novos profissionais. Essa ausência da tradução para dublagem se reflete, também, no mercado editorial. Se, por um lado, livros sobre tradução literária podem ser facilmente encontrados em bibliotecas e livrarias do nosso país, bibliografias que contemplem a tradução para dublagem são escassas. O primeiro livro publicado no Brasil que discorre sobre essa modalidade foi *Tradução para dublagem*, da tradutora Ana Carolina Konecsni; sua primeira edição foi publicada em 2012 e a segunda em 2016. Neste ano, a tradutora e dubladora Dilma Machado publicou seu livro intitulado *O processo da tradução para dublagem: teoria e prática*. A autora supõe que a falta de atenção dos pesquisadores e acadêmicos talvez se dê justamente pela “falta de material necessário para o estudo” (MACHADO, 2016, p. 14).

Na tradução para dublagem, as falas são traduzidas do código visual (muitas vezes acompanhadas de um código gráfico, o *script* ou roteiro) para o gráfico, através da tradução feita no editor de texto, normalmente *Microsoft Office Word*, e que serão lidas e oralizadas pelo dublador, no estúdio. Essa transformação e transposição de códigos exigirá normalmente que o tradutor para dublagem adapte muitas informações comunicadas no áudio original (língua-fonte), a fim de que o espectador possa compreendê-las na dublagem (língua-alvo). Em trabalho anterior (FARIAS, 2014) explicamos que “o tradutor normalmente recorre à adaptação quando determinada referência presente no texto-fonte não existe na cultura do texto-alvo” (FARIAS, 2014, p. 25). Conforme argumentado, parece pertinente adotar o termo *tradaptação*, cunhado por Michel Garneau (1978), para embasar estudos sobre a tradução para a dublagem, pois nesta modalidade muitas vezes será necessário não apenas adaptar as falas do personagem, para que as palavras proferidas se encaixem no sincronismo labial, mas também adaptar as referências culturais e as variedades linguísticas. Aqui, reitera-se o fato de



que 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).

Machado (2016) apresenta três fatores que podem contribuir para a decisão do tradutor para dublagem de adaptar o texto. São eles:

1. O tipo de diálogo ou fala (se é em *Off*, quando o personagem não aparece na tela, mas ouve-se a voz dele, ou *On*, quando o personagem está em cena);
2. O tipo de cena (se é em *Close-up*, quando o personagem aparece com o rosto de frente para a tela e bem próximo, sendo possível ver claramente o movimento labial, ou se ele está longe da tela);
3. Se é narração (na qual não há preocupação com o sincronismo labial, e sim com a métrica da frase, ou seja, a entrada e saída da fala) e enfim, fatores que envolvem uma tradução para dublagem que vão além desse repertório cultural (MACHADO, 2016, p. 84).

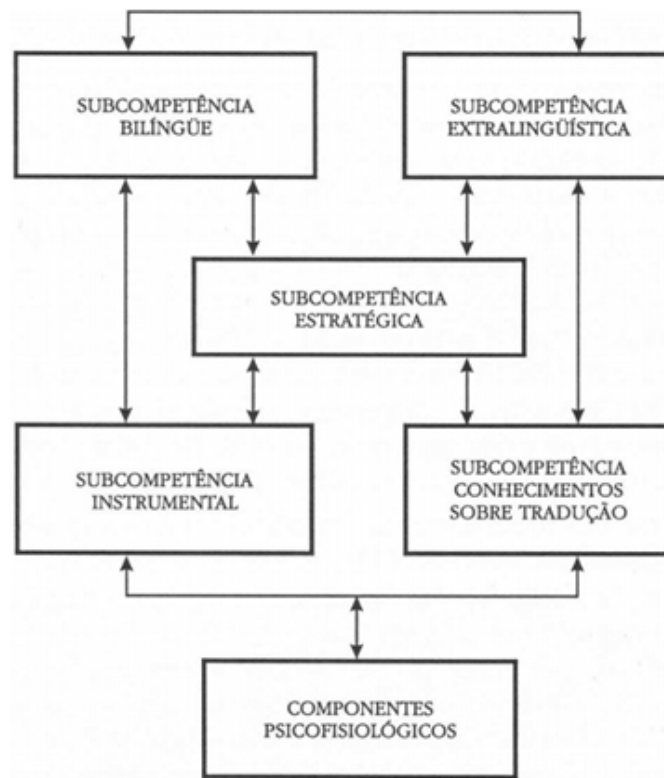
Um fator importante que devemos levar em consideração quando falamos sobre adaptação nesta modalidade de tradução audiovisual é o fato de o tradutor precisar seguir listas de palavras já estabelecidas pelo cliente (distribuidor), que amenizam o teor da palavra usada no áudio original. Naturalmente, a necessidade de seguir as listas pode comprometer a autonomia do tradutor, que deverá cumprir a exigência do cliente<sup>16</sup>.

Saber falar as línguas envolvidas em uma tradução não necessariamente faz do indivíduo um tradutor competente, isto é, ele não necessariamente terá *competência tradutória* para traduzir um texto. Hurtado Albir (2001) explica que a competência tradutória é o conjunto de conhecimentos e habilidades que resultam em um conhecimento especializado, o que diferencia o tradutor “de outros falantes linguísticos não tradutores” (ALBIR, 2001, p. 21). A autora 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. Vejamos o modelo:

---

<sup>16</sup>. Machado (2016) apresenta uma lista da Nickelodeon (distribuidora e canal fechado de conteúdo infanto-juvenil), com palavras já determinadas e que devem ser utilizadas pelo tradutor para dublagem. Exemplos: utilizar “ridícula” em vez de “vadia”; “tragédia” em vez de “desgraça”; “porcaria”, em vez de “merda”; “monstro” em substituição a “demônio” etc. (MACHADO, 2016, p. 92).

Figura 3 – Competência tradutória, segundo o modelo holístico de PACTE<sup>17</sup>.



Fonte: Hurtado Albir (2001, p. 28).

Podemos aplicar os conceitos do modelo acima à tradução para dublagem (FARIAS, 2014), estabelecendo a que se refere cada uma dessas competências. A subcompetência linguística diz respeito ao conhecimento das duas línguas, nos aspectos textuais, pragmáticos, sociolinguísticos e léxico-gramaticais. Os conhecimentos pragmáticos são constituídos de funções da linguagem e situação comunicativa. Os propósitos da interação, *status* dos participantes, convenções da interação etc., integram os conhecimentos sociolinguísticos. Já a coesão, coerência e gêneros textuais compõem os conhecimentos textuais. Finalmente, os conhecimentos léxico-gramaticais são constituídos de ortografia, fonética, vocabulário, morfologia, sintaxe e semântica.

A subcompetência extralingüística é aplicada ao conhecimento enciclopédico e cultural necessário para a compreensão do produto audiovisual, seja ele filme, documentário, desenho, novela, e assim por diante. Por outro lado, 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

<sup>17</sup> Grup PACTE – Procés d’Aquisició de la Competència Traductora i Avaluació, da Universitat Autònoma de Barcelona.

conhecimento do tradutor em relação àquilo que na dublagem pode ou não ser uma unidade de tradução – como um elemento cultural, por exemplo – e como traduzi-la. 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.

A subcompetência instrumental corresponde ao conhecimento e ao domínio do uso de tecnologias de informática e comunicação que serão aplicados à tradução; na situação em estudo, por exemplo, é necessário que o tradutor para dublagem tenha conhecimento suficiente do programa *Microsoft Word*, para redigir o roteiro traduzido, e que 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 como podem ser resolvidos. Essa subcompetência engloba os conhecimentos operacionais para garantir a eficácia do processo tradutório. Além disso, tem caráter central no modelo proposto por Hurtado Albir (2001), pois controla o processo tradutório e serve para planejar o processo e elaborar o projeto tradutório – escolha do método<sup>18</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 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. Farias (2014) explica que o tradutor competente perceberá, por exemplo, que a diversidade 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 variedade de fala semelhante à de Aldo Raine, indicando ao diretor de dublagem a contratação de um dublador brasileiro que possa reproduzir a fala da

---

<sup>18</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” (ALBIR, 2001, p. 241).

região de Penápolis (SP), em que o /r/ retroflexo é comum nos discursos dos falantes, para que a representação da variação linguística do personagem em questão 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, p. 29). Neste estudo, a subcompetência estratégica será o eixo principal que conduzirá as reflexões e proposições didáticas para lidar com a variação linguística presente em *A cor púrpura* e em *Green Book*, na tradução para dublagem.

Pelo fato de a tradução para dublagem ser uma modalidade de tradução audiovisual em que as falas traduzidas serão gravadas na língua de chegada, isto é, serão dubladas, consideramos pertinente explicar alguns aspectos técnicos que são atrelados à dublagem, a fim de que o leitor possa compreender melhor o que acontece na fase posterior à tradução das falas.

Bartoll (2015) define *dublagem* como a substituição do áudio dos diálogos originais de um texto audiovisual por outro áudio em que os diálogos foram traduzidos para a língua de destino e em sincronia com a imagem (BARTOLL, 2015, p. 92). Em relação aos aspectos técnicos, o processo de dublagem de um filme, documentário etc. é relativamente rápido, uma vez que a tradução das falas já esteja pronta no estúdio de dublagem, disponível para que os dubladores entrem em ação. Machado (2016) explica que a escalação de dubladores é determinada pelo diretor de dublagem, e cada dublador, no dia da gravação, entra no estúdio sozinho. Na sala do estúdio de dublagem, o diretor e o operador de áudio podem acompanhar o dublador através de uma televisão ou através de uma janela de vidro, chamada de “aquário”.

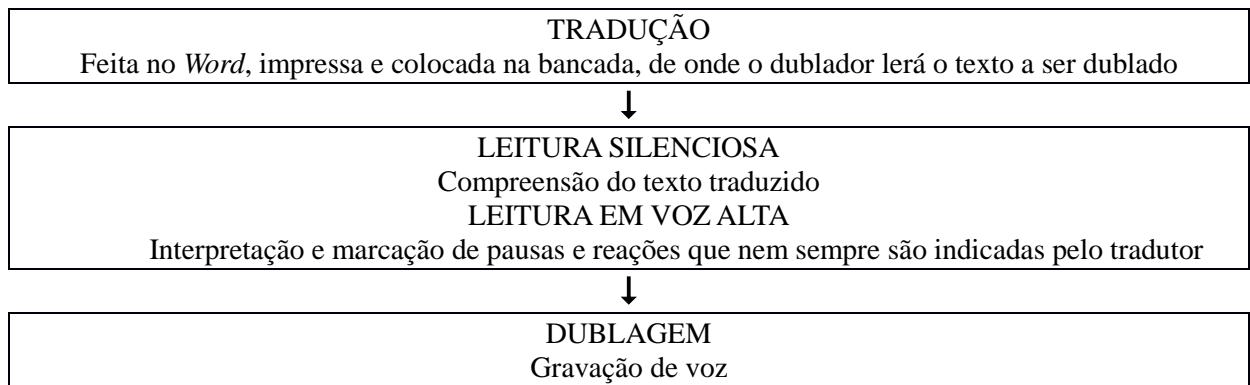
No Brasil, para ser dublador é necessário ser primeiramente ator/atriz profissional “com registro profissional na Superintendência Regional do Trabalho e Emprego (SRTE), antiga Delegacia Regional do Trabalho (DRT), ou com um registro provisório do sindicato” (MACHADO, 2016, p.29). Entretanto, muitas vezes produtos audiovisuais brasileiros são dublados por pessoas famosas que não têm registro de ator/atriz profissional, como é o caso da dublagem brasileira da animação *Enroscados*, em que o personagem Flynn Rider é dublado pelo apresentador de televisão Luciano Huck. Recentemente, no filme *O Rei Leão*, lançado em 2019, a personagem Nala é dublada pela cantora Iza, que também não é atriz profissional. Machado (2016) explica que a Disney “exige teste de voz dos atores principais de filmes e séries” (MACHADO, 2016, p. 20), o que é o caso das duas animações supracitadas. Talvez o fato de a cantora Beyoncé dublar a leoa Nala no áudio original em língua inglesa tenha

influenciado a escalação da cantora Iza para fazer a dublagem brasileira da personagem, considerando uma certa semelhança existente entre os timbres de voz das cantoras. A autora descreve o passo a passo normalmente seguido pelos dubladores iniciantes no dia de gravação: primeiramente, o dublador deve “ouvir a fala original para se inteirar do assunto, prestando atenção a pausas, ritmo e interpretação do personagem que irá dublar” (MACHADO, 2016, p. 79); em seguida, deve “marcar as pausas e ensaiar junto com o original, lendo em voz alta o texto a ser gravado enquanto o diretor observa e depois orienta o dublador na interpretação” (idem, p. 80); e, finalmente, pode iniciar a dublagem. Já os dubladores mais experientes ouvem o áudio original enquanto fazem a leitura das falas traduzidas e, em seguida, dublam. Machado (2016) explica que isso nem sempre agrada aos diretores de dublagem, pois se os dubladores pulam a primeira etapa (deixam de acompanhar a atuação de seus personagens no áudio original), “acabam perdendo a intenção do ator original e não dublam como o diretor gostaria”, o que pode gerar repetições de gravação e perda de tempo. A autora destaca o agravante de o dublador precisar preparar sua atuação em poucos minutos, enquanto o ator/a atriz no produto original provavelmente estudou sua atuação durante meses – ou até anos.

Passada a etapa de gravação das falas dos principais dubladores, grava-se o vozerio, que é, segundo a autora, “quando um grupo de pessoas, alguns aspirantes e dubladores, gravam as cenas nas quais existe uma multidão” (MACHADO, 2016, p. 80). Um exemplo de vozerio pode ser encontrado em cenas em que o personagem está em um local público, como em uma calçada, onde o personagem caminha e muitas pessoas passam à sua volta conversando, ou em um restaurante, onde há pessoas ao seu redor em outras mesas etc. Destaca-se aqui que o tradutor para dublagem também deve traduzir vozerios, naturalmente quando houver no áudio original.

Machado (2016) apresenta um esquema que resume o processo de dublagem em três etapas simples:

Figura 4 – Processo de dublagem.



Fonte: Machado (2016, p. 81).

A entonação também é um elemento prosódico fundamental na dublagem, sendo a função emocional, comunicada na cena, essencial para orientar o teor da mensagem em sua tradução e, posteriormente, em sua dublagem. Machado (2016) afirma que às vezes é necessário que o dublador grave alguma fala inúmeras vezes, até que o resultado – expressado linguisticamente, inclusive através da entonação – se aproxime da emoção intencionada pelo personagem.

Finalizada a dublagem, os técnicos responsáveis pela mixagem, denominados *mixadores*, devem “juntar as vozes que foram gravadas em português com as Músicas e Efeitos (M&E) originais do filme” (idem, p. 82), buscando equalizar as vozes conforme o som original do produto audiovisual. Por fim, se houver algum problema de ordem técnica ou artística, serão feitos *retakes*, isto é, correção de algum aspecto técnico ou mesmo uma regravação da cena dublada. A autora explica que “o processo da dublagem se encerra somente quando o cliente revisar e aprovar definitivamente o material dublado” (idem, p. 82).

A seção a seguir apresenta os pressupostos teóricos que norteiam a análise fílmica e linguística, postulados por Vanoye e Goliot-Lété (2016). Essa base teórica nos ajudará a analisar os filmes *A cor púrpura* e *Green Book*, que constituem o *corpus* desta pesquisa.

### 3.1. ANÁLISE FÍLMICA E LINGUÍSTICA

Ao lado da análise linguística – das variedades em jogo na trama – cabe ao tradutor para a dublagem acrescentar a análise fílmica propriamente dita. Esta pode auxiliar o espectador a compreender a obra cinematográfica desde seus microssentidos, como pequenas peças de um quebra-cabeças, até seus macrossentidos, quando juntas formam a imagem do todo. Isso significa que, quando analisamos um filme, passamos por dois processos: o

primeiro consiste em decompor a obra em fragmentos, de modo a desconstruir, fragmentar, separar todos os elementos que constituem a sua plenitude. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2016, p. 14), esse processo consiste em “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”. Já o segundo processo consiste em unir, estabelecer uma relação entre os elementos fragmentados, a fim de entender de que modo essa união resulta no entendimento do filme em seu conjunto. Em outras palavras, todos os aspectos constituintes de um filme correspondem a imagens que foram planejadas para representar, significar uma mensagem ao seu receptor, por meio de um código visual: a paleta de cores da cena, o cenário, a caracterização dos personagens por meio de sua identidade visual (aparência, figurino); e por meio de um código sonoro: através de suas representações linguísticas, expressas por meio da fala, incluindo sotaque, entonação, ritmo, escolhas lexicais e sons adicionais, como a trilha sonora.

Outro aspecto importante que devemos considerar para a análise de um filme é observar se a língua ou se a variedade usada pelos falantes desempenha ou não um papel na obra. Isso quer dizer que, se o repertório linguístico do personagem se difere da variedade dos personagens com os quais ele convive, isso pode ser uma pista valiosa para compreendermos como o personagem se reconhece e como constrói sua identidade em meio à comunidade de fala que é constituída pelos demais personagens. Normalmente, a representação do estrato social do personagem é refletida na maneira como ele se expressa linguisticamente. No capítulo de análise do *corpus* desta pesquisa, veremos mais exemplos sobre esse tema. Passemos agora à seção destinada à apresentação dos pressupostos teóricos sobre a didática da tradução, fundamental no embasamento de nossa proposta didática.

### 3.2. DIDÁTICA DA TRADUÇÃO

Nesta seção, apresentaremos os pressupostos teóricos que servirão como alicerce para a elaboração de nossa proposta didática direcionada à formação de tradutores para dublagem e voltada ao tratamento da variação linguístico, no par linguístico inglês-português brasileiro. Nosso estudo fundamenta-se na teoria funcionalista de Nord (1991), no enfoque por tarefas proposto por Hurtado Albir (2007) e na proposta didática direcionada à tradução de histórias em quadrinhos, elaborada por Liberatti (2017).

Na década de 1990, Nord (1991) já falava sobre a linguística de cursos de formação voltados a quem forma tradutores. A partir dessa lacuna, a autora propôs um modelo que

estabelece uma linguística de ensino, visando a qualificar o formador de tradutores. Nord enfatiza que a competência linguística e cultural, tanto na língua de chegada quanto na língua de partida, deve ser um pré-requisito para a formação de tradutores. A autora defende ser fundamental que os estudantes de tradução já sejam linguisticamente competentes (nas duas ou mais línguas envolvidas na tradução) quando iniciarem sua formação como tradutores, para que as aulas não se resumam à aquisição da língua.

Hurtado Albir (1999) desenvolveu uma proposta metodológica de ensino com base no ensino por tarefas de tradução, definidas pela autora como “unidades de trabalho em aula, representativas da prática tradutória, que se dirigem intencionalmente à aprendizagem da tradução e que estão desenhadas com um objetivo concreto, uma estrutura e uma sequência de trabalho”. Para a autora, as tarefas são constituídas a partir de unidades didáticas elaboradas em torno de um objetivo específico ou intermediário. (HURTADO ALBIR, 1999, p. 56). Galán-Mañas (2009) entende que alunos (bem como pesquisadores e tradutores) devem adquirir conhecimentos e competências necessárias para traduzir. Nesse sentido, a autora toma como ponto de partida a definição de competência tradutória proposta pelo grupo PACTE (2005) e sua distinção nas várias subcompetências. Segundo Galán-Mañas (2009), esta abordagem adota um caráter globalizador, capaz de integrar todos os elementos (competências, conteúdos de aprendizagem, metodologia e avaliação) enquanto auxilia o indivíduo a construir seu próprio conhecimento, e não a memorizar as respostas “corretas” (GALÁN-MAÑAS, 2009, p. 124).

Na metodologia de enfoque por tarefas, há integração de todos os elementos do processo de aprendizagem: objetivos, conteúdos, metodologia e avaliação. Além disso, refere-se intencionalmente à aprendizagem da tradução e é desenhada com um objetivo concreto, uma estrutura e uma sequência de trabalho.

Cada tarefa de tradução é o eixo que sustenta a elaboração da unidade didática e o material utilizado pelos aprendizes. Em nossa proposta didática, serão elaboradas tarefas preparatórias – as quais Hurtado Albir (2015) denomina “possibilitadoras” –, tarefas integradoras (ativam uma ou mais competências específicas e ao menos uma competência geral) e tarefas finais. Segundo a autora, essa metodologia permite criar situações vinculadas à vida profissional (tarefas autênticas), utilizar uma metodologia ativa (isto é, o aluno aprende na prática), captar princípios e estratégias, resolver problemas de tradução, centralizar no aluno e em sua autonomia, além de integrar estudo de casos e aprendizagem cooperativa (com debates e troca de conhecimento).



Hurtado Albir (2007) acredita que as disciplinas e conteúdos de cursos de formação de tradutores precisam estar relacionados com as competências tradutórias necessárias para a realização de uma tradução. Considerando o processo de tradução para dublagem exige a utilização de ferramentas eletrônicas – bem como o acesso à internet –, uma forma de atender à demanda de atividades e horas extraclasse é desenvolver tarefas de tradução através da modalidade semipresencial, termo denominado *blended learning*, isto é, a combinação de aulas presenciais e a distância. Desta forma, o aprendizado contínuo torna-se mais consistente e é adaptado à rotina dos alunos/tradutores. Devemos salientar, no entanto, que neste estudo não pretendemos elaborar uma disciplina inteira direcionada à formação de tradutores; nosso objetivo com este estudo é elaborar um material didático cuja metodologia seja embasada no enfoque por tarefas e que vise a auxiliar o aprendiz/tradutor para dublagem a lidar com a variação linguística, quando presente em uma obra cinematográfica. Em outras palavras, com esta pesquisa, pretende-se contribuir para a bibliografia no âmbito da didática da tradução, através de uma abordagem funcionalista, para que, futuramente, professores de tradução possam utilizá-la em aula com suas turmas, seja em uma modalidade presencial seja a distância, com o objetivo de formar tradutores para dublagem competentes.

Para a elaboração de um material que auxilie na didática da tradução, Hurtado Albir (2007) preconiza o estabelecimento de alguns critérios básicos:

- a) Análise das necessidades de aprendizagem (para quem e em quais circunstâncias?). No caso deste estudo, a atividade é voltada a estudantes de tradução e a tradutores para dublagem;
- b) Fixação de competências e objetivos de aprendizagem (para qual finalidade?). Neste estudo, busca-se preparar estudantes de tradução e tradutores para dublagem a traduzir a variação linguística existente no produto audiovisual que será dublado;
- c) Seleção de conteúdos (quais conteúdos seriam relevantes para o exercício da tradução de variedades linguísticas?). Definição de uma metodologia (como fazer?) e sequência (com que progressão?). Primeiramente, serão selecionados filmes em que a variação linguística seja um elemento fundamental para o entendimento da obra e/ou dos personagens.
- d) Finalização de uma avaliação (com que resultado?). O que é esperado de um tradutor para dublagem, ao lidar com a variação linguística em um filme?

Desta forma, Hurtado Albir (2007) considera que o modelo deve contemplar ensino, aprendizagem e avaliação, além de tratar-se de uma aprendizagem autônoma, polivalente e permanente. Através das tarefas, o profissional estará desenvolvendo sua autonomia e senso crítico, a fim de optar por estratégias de tradução que sejam leais ao ato comunicativo, do áudio original ao áudio dublado. Desta forma, buscará estratégias para determinar como traduzir as falas dos personagens no produto audiovisual.

Recentemente, percebe-se um avanço no número de pesquisas acadêmicas, mais comumente desenvolvidas por pesquisadores de universidades europeias e asiáticas, que analisam como a sociolinguística pode ser tratada na tradução audiovisual – discussão, aliás, que pode ser aprofundada também no âmbito da didática da tradução – conforme é abordado nos capítulos do livro intitulado *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Na obra, Yau (2018) analisa as estratégias de tradução utilizadas na legendagem e na dublagem de produtos audiovisuais para lidar com variedades *standard* e *substandard* em línguas como francês, turco, italiano e alemão. O autor ressalta que um dos problemas que o tradutor de produtos audiovisuais terá de enfrentar (seja ele legendista, tradutor para dublagem, etc.) é o fato de que variedades dialetais – chamadas pelo autor de dialetos – carregam conotações sociais e culturais (p. 288). Isto significa que não há correspondência direta entre escolhas linguísticas e identidades sociais, uma vez que o repertório linguístico de um personagem afrodescendente nos Estados Unidos não é equivalente ao repertório linguístico de um falante afrodescendente no Brasil. Esse desafio de traduzir a variação linguística presente em produtos audiovisuais tem levado pesquisadores em tradução e tradutores a optar por dois caminhos, basicamente: o primeiro é utilizar uma variedade já existente na língua do texto de chegada – que já estará carregada de algum estereótipo, como, por exemplo, traduzir as falas de um personagem advindo do subúrbio de Nova Iorque para uma variedade que represente uma comunidade de fala do subúrbio do Rio de Janeiro –; o segundo caminho é optar por elementos linguísticos utilizados na linguagem coloquial, como marcadores discursivos, a fim de sinalizar o grau de formalidade utilizado pelo personagem através de seu repertório linguístico, conforme defende Chiaro (2009).

Em relação ao primeiro caminho que o tradutor poderá seguir, Yau (2018) prevê que as falas dubladas ou legendadas para uma variedade diatópica local, isto é, já existente na língua de chegada, poderão não ser aceitas pelos espectadores. E é por essa razão que muitos tradutores têm optado por adotar uma variedade *standard* em vez de seguir uma abordagem dialeto-para-dialeto (p. 288). Essa estratégia de tradução, frequentemente utilizada na tradução audiovisual, é denominada *standardization*, ou seja, quando a variedade *substandard*

presente no áudio original é traduzida para uma variedade de prestígio, *standard*. Essa norma de traduzir variedades *substandard* na língua de partida para variedades *standard* na língua de chegada é definida por Chiaro (2009) como uma *homogenizing convention*, ou convenção homogeneizadora, no sentido de que iguala variedades. Herbst (1997 apud Yau 2018) destaca, entretanto, que como consequência dessa padronização – *standardization* – há uma perda no significado social, bem como uma ausência de contraste entre diferentes estilos dialetais. Contudo, sabe-se que na tradução sempre haverá perda, seja porque a distribuidora do filme ou empresa de dublagem impõe uma lista de palavras que não deverão ser utilizadas na tradução – como é o caso de palavras de baixo calão, gírias etc. – seja pelas coerções do sincronismo labial, quando o tradutor terá de escolher as palavras que melhor se encaixam ao movimento labial, e do sincronismo cinético, quando as falas devem ser sincronizadas em harmonia com o movimento do personagem.

Além da censura prescrita pela empresa de dublagem ou distribuidora, acerca de palavras e expressões tabu que deverão ser evitadas, em alguns países há uma política que determina a variedade da língua que deverá ser mostrada na tradução. Yau (2018) explica que na Turquia é imposta uma política oficial de transmissão que visa a preservar a variedade *standard* da língua turca como uma ferramenta de “unidade e integridade nacional” contra a interação com variedades *substandard* (p. 289). Como resultado dessa política, dialetos, socioletos, etnoletos e outras variedades da língua em diversos textos na língua de partida são sistematicamente traduzidos para a variedade *standard* da língua turca. Erkazanci-Dumus (2011 apud YAU 2018) argumenta que a padronização (standardização) promove a ideologia da língua legítima, isto é, ao ignorar na tradução as outras variedades da língua, o estigma das variedades *substandard* já estigmatizadas se perpetua. É justamente por essa razão que pretendemos, em nossa proposta didática, promover uma reflexão que possibilite ao tradutor para dublagem em formação reconhecer e valorizar as variedades da língua presentes no áudio da língua de partida, objetivando contribuir para o desenvolvimento de sua autonomia enquanto profissional competente, para que ele possa optar por estratégias de tradução que sejam leais à mensagem transmitida no produto audiovisual.

Quando Nancy Rozenchan traduziu o romance da literatura hebraica *A caixa preta*, de Amós Oz, contou quantos erros havia em cada carta ou bilhete escritos pelo personagem Boáz, israelense nativo, cujas cartas eram repletas de erros de grafia ou concordância. Após a contagem, a tradutora formulou erros de português da mesma categoria, em igual número

existentes no original<sup>19</sup>. Segundo Rozenchan (2016), “não foram erros nas mesmas palavras correspondentes ao hebraico, e, sim, nos lugares em que foi possível utilizar o critério” (p. 5). Entretanto, a tradutora lembra que “uma tradução nem sempre pode equivaler ao original, não por deficiência de quem traduz, mas, simplesmente, porque se trata de um fato previsto e intransponível, devido às características inerentes a certos textos” (p. 6). Na tradução para a dublagem, esse recurso pode ser observado, principalmente, em falas de personagens cuja linguagem se difere, em algum aspecto, da linguagem dominante dos demais personagens. Na tradução para dublagem do filme *Meu malvado favorito*, como vimos, para representar a variedade de fala do personagem Gru, optou-se pelo uso do fonema “r” tepe, cujo símbolo corresponde ao [r] no Alfabeto Fonético Internacional (IPA). Para ilustrar esse fenômeno observado na variedade de fala do personagem, no áudio original em inglês, Gru pronunciaria a palavra *trip* (viagem), com a seguinte transcrição fonética: /trɪp/. A mesma palavra segundo a norma da língua inglesa seria pronunciada como /trɪp/, com o “r” retroflexo [ɹ].

O capítulo a seguir compreende os procedimentos metodológicos que adotaremos para analisar os filmes que compõem o *corpus* deste estudo.

---

<sup>19</sup> O artigo pode ser acessado através do link: <http://www.revistas.usp.br/cilh/article/view/125029/122061>. Acesso em: 18 de jul. de 2019.

## 4. METODOLOGIA

Este capítulo compreende os procedimentos metodológicos adotados para coletar e analisar as falas dos personagens dos filmes selecionados, que constituem o *corpus*. Em seguida, analisaremos os filmes, a fim de compreender como o fenômeno da variação linguística é representado através do repertório linguístico dos personagens e do contexto das narrativas.

### 4.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

As obras selecionadas para integrar o *corpus* desta pesquisa servirão de modelo para entendermos como a variação linguística pode ser representada em filmes e, posteriormente, formarão parte das unidades didáticas e tarefas de tradução em nossa proposta didática, a fim de ensinar tradutores para dublagem em formação a lidar com esse fenômeno linguístico na prática tradutória. Os filmes que compõem o *corpus* são *A cor púrpura* (SPIELBERG, 1985) e *Green Book* (FARRELLY, 2019) não apenas por apresentarem variedades linguísticas, mas também porque tais variedades têm uma função social claramente definida, ou seja, são elas que indicam o lugar que o personagem ocupa na sociedade. Se ao espectador que desconhece essas diferenças linguísticas não for oferecida uma chave de leitura em sua língua, ele não poderá apreender de todo o(s) personagem(s) que tem diante de si. Na dublagem brasileira, é comum que as falas ou variedades linguísticas desviantes à norma não sejam representadas na tradução.

Os personagens do primeiro filme representam os falantes da variedade *Black English* nos Estados Unidos, ou seja, falantes afrodescendentes de uma variedade linguística específica. Note-se que na tradução da obra no áudio dublado em português brasileiro, em formato DVD, essa variedade não é representada. Essa razão levou à escolha o filme *A cor púrpura* para compor o *corpus* de estudo desta Tese: as falas dos personagens serão analisadas, considerando a variedade *Black English*. Para a coleta de dados, o filme foi assistido (no formato DVD original) e as falas em inglês foram transcritas em planilhas, através do programa Microsoft Office Excel, organizadas na seguinte ordem: fenômeno linguístico observado, nome do personagem, fala em si e minutagem. O filme *Green Book* integra o *corpus* desta pesquisa porque os personagens Dr. Don Shirley e Tony Lip representam diferentes estratos sociais – retratados tanto através da semiótica das cenas

quanto linguisticamente, por meio dos diálogos. Na proposta didática posterior, buscaremos oferecer soluções tradutórias para estes problemas de tradução.

Conforme Vanoye e Goliot-Lété (2016), “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história” (p. 21). Portanto, a análise de *A cor púrpura* está organizada da seguinte forma: a) sinopse do filme; b) dimensões (cf. Dialectologia Pluridimensional) que podem ser observadas na obra; c) apresentação das tabelas que contêm os excertos das falas dos personagens; e, por fim, d) imagens que evidenciam o contexto da obra: falantes afrodescendentes que habitam uma localidade rural nos Estados Unidos. Ao entendermos que os personagens do filme *A cor púrpura* são falantes da variedade *Black English* e que, por ser uma língua, apresenta um conjunto de regras, consideramos pertinente apresentar os fenômenos linguísticos observados nessa variedade através de planilhas, para melhor organização e entendimento do fenômeno linguístico, diferentemente dos procedimentos metodológicos utilizados para análise do filme *Green Book*. Neste, a análise está organizada do seguinte modo: a) sinopse; b) dimensões (cf. Dialectologia Pluridimensional). Em *Green Book*, o repertório linguístico dos personagens representa seus distintos estratos sociais, e não é marcado em sua dublagem no português brasileiro. Por essa razão, e para que o tradutor em formação possa construir o entendimento de que os diferentes estratos sociais são fundamentais para a formação da obra em questão, tanto o repertório dos falantes quanto a construção semiótica das cenas e de seu contexto serão trazidos à análise no capítulo de nossa proposta didática.

Na próxima seção, analisaremos os filmes *A cor púrpura* (SPIELBERG, 1985) e *Green Book* (FARRELLY, 2019), a partir desses passos metodológicos.

#### 4.2. ANÁLISE DO FILME *A COR PÚRPURA*

O filme *A cor púrpura* (SPIELBERG, 1985) narra a vida da personagem Celie, durante um espaço de tempo de quarenta anos, iniciando em 1909, no estado da Geórgia, no sudeste dos Estados Unidos. Celie é uma jovem afrodescendente de quatorze anos, vítima de muitas violências. Além de ter sido violentada sexualmente por seu pai e obrigada a doar seus filhos – Adam e Olivia –, Celie é entregue a Albert, para ser sua companheira e escrava. Ela é, então, separada de sua irmã caçula, Nettie, com quem tem uma relação muito próxima e afetiva. Durante a narrativa, Celie sofre abusos de seu marido e é ela quem cuida da organização da casa e de todos os filhos que Mister teve com outras mulheres. Ao longo do tempo, a protagonista se permite desconstruir e reconstruir sua própria identidade, até que

finalmente consegue experimentar sua liberdade, com o apoio e inspiração de outras mulheres, como Shug Avery, Sofia e sua irmã caçula – com quem tenta manter contato por meio de cartas.

A obra *A cor púrpura* é constituída de muitos simbolismos. A cena inicial do filme mostra Celie e Nettie em um dia ensolarado, brincando e sorrindo em meio a um campo repleto de flores roxas – fazendo, inclusive alusão ao nome da obra –, enquanto Celie exhibe sua barriga grávida. A beleza da cena sugere representar a harmonia e a delicadeza que há na relação entre a personagem protagonista e sua irmã caçula. Em contrapartida a essa imagem, a cena seguinte, já em tons mais escuros e sombrios, mostra Nettie auxiliando no nascimento de seu sobrinho. Logo após o parto, Celie é mais uma vez violentada, ao ser forçada a se separar de seu filho.

Um simbolismo importante na obra é quando Nettie ensina Celie a ler. Mais do que palavras, ela ensina a irmã a ler o mundo, incentivando-a a questionar sua realidade e a lutar por uma nova vida. Repleto de significado, outro recurso semiótico é mostrado ao espectador quando, em uma de suas idas à escola, Nettie é surpreendida por Mister, que tenta violentá-la sexualmente. Os instrumentos utilizados para golpear Mister e, assim, impedir o ato violento, são os livros que a estudante carrega: *Oliver Twist*, de Charles Dickens, e *Mc Guffey's first eclectic reader*, o que sugere a interpretação de que livros são ferramentas de resistência – no caso do filme, utilizados pela personagem Nettie, como símbolo de combate ao machismo e à violência contra as mulheres.

O filme apresenta, no decorrer de sua narrativa, índices linguísticos e extralinguísticos, que funcionam como pistas para que o espectador compreenda o contexto da obra e dos personagens. Em relação ao primeiro nível, destaca-se o fato de Celie chamar seu marido de “Mister” durante quase toda a obra, mesmo após ser sua esposa (o espectador desconhece o nome do personagem até os quarenta e sete minutos do filme). A palavra “Mister” faz referência ao pronome de tratamento Mr. (em português, senhor, Sr.), utilizado em língua inglesa para se reportar formalmente a uma pessoa do gênero masculino – em situações formais, portanto, seria inadequado chamar um sujeito pelo seu primeiro nome. O modo formal, segundo a norma da língua, seria utilizar a combinação do pronome de tratamento “Mr.” e seu sobrenome: Mr. Jones, por exemplo. Simbolicamente, é somente em uma das cenas finais do filme, durante o jantar que antecede sua busca por independência, que Celie chama seu marido de Albert, quando decide abandonar a vida medíocre e de caráter escravocrata que levava até então.

O nome da personagem Celie também é digno de análise. Em inglês, pronuncia-se /sili/, que remete ao adjetivo *silly* e pode ser traduzido como “boba”, “tola”. Ou seja, o nome da protagonista indica o modo como ela é vista por seu pai e por outros personagens na obra. Ao contrário do nome de sua irmã, Nettie faz alusão ao adjetivo *nett*, que, em alemão, pode ser traduzido como “legal”. Não por acaso, Celie é vista pelos personagens do filme como uma mulher tola, enquanto Nettie representa a figura de uma mulher interessante.

Os índices extralinguísticos referem-se a imagens que representam o contexto no qual os personagens estão inseridos. No caso de *A Cor Púrpura*, trata-se de grupos sociais marginalizados: especificamente afrodescendentes que vivem na pobreza de vilarejos rurais no sudeste dos Estados Unidos. Além dos personagens de gênero masculino, que detêm certo poder por serem donos de terras (como é o caso de Mister), não podemos esquecer que Celie representa outro grupo socialmente marginalizado: o de mulheres afrodescendentes submissas, à sombra de figuras masculinas que exercem influência e dominação sobre vidas femininas. É pertinente observar que a obra se situa no período pós-abolicionista dos Estados Unidos, isto é, apenas quarenta e seis anos após o então presidente estadunidense, Abraham Lincoln, decretar a abolição da escravatura, em 1º de janeiro de 1863. A fim de representar essa variedade social no filme, quase todo o elenco é composto por atores afrodescendentes e que, na obra, são falantes da variedade *Black English*.

Nesta seção, entenderemos como as dimensões preconizadas pela Dialetologia Pluridimensional (THUN, 1998) estão presentes no filme *A cor púrpura* (SPIELBERG, 1985). Naturalmente, a variedade linguística de um falante ou de uma comunidade de fala pode ser observada em diversas dimensões (considerando a localidade do falante, seu estrato social, gênero, geração etc.), pois todas são esferas, partes constituintes da língua como um todo. Em outras palavras, a língua não varia em uma só dimensão. A fim de mostrar ao leitor com mais clareza como as variedades dos personagens dos filmes *A cor púrpura* e *Green Book* podem ser percebidas, apresentaremos a análise das variedades conforme cada dimensão, separadamente.



- a) **Dimensão diatópica:** esta dimensão corresponde à localidade do falante e ao modo como o espaço geográfico pode influenciar na forma de o indivíduo se relacionar com outros através da língua. No filme *A cor púrpura*, a localidade corresponde a um vilarejo, isto é, uma pequena cidade em um espaço rural do estado sudeste da Georgia, nos Estados Unidos. Conhecer um pouco sobre a História dos Estados Unidos pode dar ao leitor pistas que o auxiliem a se situar no enredo do filme. Antes da Guerra da Secessão, a metade sul dos EUA queria aumentar seu império de algodão, tendo sua economia um caráter agrário e escravocrata. Isso se devia ao sistema denominado *plantation*, que consistia na grande extensão de terra para a monocultura e ao emprego de mão-de-obra escrava. Por meio desse sistema, e com o cultivo de tabaco que vinha sendo aplicado em grande parte do território sulista norte-americano, os donos de terras precisavam de mais escravos para seu crescimento, o que justifica a existência de muitos grupos escravizados nessa região. Através de pesquisas sobre essa localidade na época, é possível encontrar fotografias em preto e branco de famílias de escravos que habitavam esse espaço geográfico. A análise do grupo social representado pelos personagens no filme será empreendida na próxima dimensão.
- b) **Dimensão diastrática:** a diastratia se refere ao estrato social dos falantes. Aqui entendemos que os personagens afrodescendentes de *A cor púrpura* pertencem ao grupo dos falantes cujas famílias recém haviam sido libertas de um regime escravocrata, após a Lei de Emancipação dos escravos, em 1º de janeiro de 1863, pouco menos de cinquenta anos antes de 1909, ano em que a narrativa do filme inicia. Apesar de os personagens do filme habitarem localidades semelhantes, isto é, espaços rurais no estado da Georgia, é possível identificar classes sociais distintas entre eles e que se tornam evidentes, inclusive, pelo modo como se relacionam linguisticamente. Isso significa que há hierarquias dentro da etnia predominante e que são representadas através do uso que os personagens fazem da língua. Fatores como gênero e idade também podem ser partes constituintes dessa hierarquização.

- c) **Dimensão diassexual:** esta dimensão corresponde à variação de gênero entre os falantes. No filme, há mulheres e homens cisgênero, isto é, indivíduos que se identificam com o sexo biológico com os quais nasceram<sup>20</sup>. No filme, todos os personagens afrodescendentes são falantes da variedade *Black English*, não havendo diferença significativa no modo de falar entre homens e mulheres.
- d) **Dimensão diageracional:** corresponde à variação de idade, às faixas etárias dos falantes. Em *A cor púrpura*, a protagonista, Celie, é apresentada ao espectador quando tem quatorze anos de idade, e a narrativa segue ao longo de um espaço de tempo de quarenta anos, acompanhando a trajetória da personagem. Há, também, muitas crianças no filme, grande parte composta pelos filhos do personagem Albert (o Mister), embora boa parte dos diálogos ocorra entre adultos.

A seguir, apresentaremos excertos de falas dos personagens do filme *A cor púrpura*, a fim de ilustrar como a variedade *Black English*, falada pelos personagens, é representada nessa obra cinematográfica. Em nosso levantamento, apresentaremos uma explicação do fenômeno linguístico observado nas falas dos personagens e a tabela correspondente, cuja organização compreende a seguinte ordem, da esquerda para a direita: categoria na qual o fenômeno linguístico se encaixa; nome do personagem que profere a fala; excerto da fala propriamente dita; e minutagem (conforme o DVD original do filme), de modo que o leitor identifique facilmente o momento exato da cena em que a fala é proferida.

Na tabela 1, são apresentados os excertos de falas dos personagens do filme em que há omissão do verbo auxiliar *have*, tanto em frases afirmativas quanto em interrogativas. Essa omissão ocorre independentemente da faixa etária dos personagens e é um registro linguístico característico da variedade diastrática dos personagens afrodescendentes do filme *A cor púrpura*. De um total de treze registros, seis correspondem às falas da protagonista Celie; três de Shug; uma de Sofia; uma de Mister; uma de Harpo; e uma do pastor.

Em língua inglesa, o tempo verbal *Present Perfect* é utilizado (entre outros usos) para se referir a eventos que ocorreram em um tempo indefinido no passado e que podem ter consequência ou resultado no presente. Ele é constituído pelo verbo auxiliar *have/has* e por um verbo principal, conjugado no *past participle*. O verbo auxiliar será *have* para os pronomes *I, you, we* e *they*, enquanto *has* será usado com pronomes da terceira pessoa do singular: *he, she, it*. No *Present Perfect*, o verbo principal da oração deve ser conjugado no

---

<sup>20</sup> Fonte: Brasil Escola, através do endereço eletrônico: <https://brasilecola.uol.com.br/sexualidade/cisgenero-transgenero.htm>. Acesso em: 06 de dez. de 2019.

*past participle* (como exemplo, o verbo *do* passará a ser *done*, o verbo *see* será *seen*, entre outros).

É importante ressaltar que, conforme observado em pesquisas sociolinguísticas anteriores, a norma padrão costuma ser utilizada por padres e pastores durante o sermão na igreja. Entretanto, como pode-se observar na tabela 1, na fala do pastor também há omissão do verbo auxiliar *have*, devendo-se considerar que o pastor também é afrodescendente e mora em uma região rural, isto é, está inserido no mesmo meio. Com a omissão do verbo auxiliar (*have* e *has*), é possível identificar o tempo verbal *Present Perfect* nas falas dos personagens através do verbo principal que está conjugado no *past participle*, como *been*, *seen* e *done*. Na tabela 1, nos excertos 8 e 9, as perguntas [você tem filhos?] são feitas com o verbo *got*, o que representa uma fala informal, pois em um contexto formal poderia ser utilizado o verbo *have* – *do you have any children?* [você tem filhos?], o que implicaria uma mudança para o tempo verbal *Simple Present*. *Kids* é um sinônimo informal de *children*, cujo significado no contexto das cenas é “filhos”; em outros contextos a mesma palavra poderia significar “crianças”. No excerto 7, embora o personagem coadjuvante omita o verbo auxiliar, o tempo verbal é evidenciado através do uso da partícula *ever* [já], (*you ever hit her?*) [você já bateu nela?], comum em perguntas no *Present Perfect*.

Tabela 1 – Omissão do verbo auxiliar *have*.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	'cause her heart been broke.	05:36
2	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	I seen him looking at my little sister.	06:15
3	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	He seen Nettie in church.	06:58
4	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	I know what he doing to me, he done to her.	10:28
5	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	I seen 'em coming way up the road.	35:45:00
6	Omissão auxiliar <i>have</i>	Sofia	I been needing myself so many curtains.	39:25:00
7	Omissão auxiliar <i>have</i>	Mister	You ever hit her?	40:19:00
8	Omissão auxiliar <i>have</i>	Shug	You got any children?	52:42:00
9	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	You got kids?	53:31:00
10	Omissão auxiliar <i>have</i>	Harpo	You never seen this before?	59:41:00
<b>DVD 2</b>				
11	Omissão auxiliar <i>have</i>	Shug	How you been?	00:38
12	Omissão auxiliar <i>have</i>	Shug	I been staying with Albert and Celie.	00:48
13	Omissão auxiliar <i>have</i>	Pastor	All of us been.	57:22:00

Fonte: elaborada pela autora.

Na tabela 2, observam-se excertos de falas que contêm registro de dupla negativa, isto é, quando o personagem utiliza dois marcadores de negação na mesma oração. Na norma padrão da língua inglesa, deve-se utilizar a partícula *any* em frases negativas, quando há o uso do marcador de negação *do not* (*don't*) ou *does not* (*doesn't*). Tomando o excerto 6 como exemplo, *I told you I don't want nothing* [eu te disse que não quero nada], em português também haveria dois marcadores de negação: não e nada. Na norma da língua inglesa, essa oração corresponderia a *I told you I don't want anything*.

De um total de oito excertos, quatro registros de dupla negativa ocorrem em falas da protagonista Celie; três de Shug; e um na fala de Harpo. Conforme estudado na seção destinada aos elementos linguísticos que constituem a variedade *Black English*, frases com

dupla negativa são frequentes no repertório linguístico de falantes dessa variedade e esse registro ajuda a evidenciar o estrato social do falante.

Tabela 2 – Dupla negativa.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Dupla negativa	Celie	He act like he can't stand me no more.	05:53
2	Dupla negativa	Harpo	No, sir. Ain't no fist touched my face.	42:40:00
3	Dupla negativa	Celie	She just can't take it no more.	43:44:00
4	Dupla negativa	Shug	I don't need no weak little boy.	47:59:00
5	Dupla negativa	Shug	And I don't want to smell no goddamn stinking pipe, Albert!	48:21:00
6	Dupla negativa	Shug	I told you I don't want nothing.	52:04:00
7	Dupla negativa	Celie	Folks don't like nobody being too proud or too free.	56:16:00
8	Dupla negativa	Celie	Yeah, because don't nobody love me.	01:13:15

Fonte: elaborada pela autora.

Na tabela 3, destacam-se as falas em que o personagem não conjuga o verbo na terceira pessoa do singular, em inglês, *he / she / it*. A norma do *Standard English*, isto é, inglês padrão, determina que, em frases afirmativas do presente simples (*Simple Present*), os verbos conjugados na terceira pessoa do singular devem ser acrescidos da letra “s” em suas terminações (por exemplo, *he comes, she wants* etc). Na tabela 3 também foram consideradas falas em que o verbo auxiliar de negação *don't* não é conjugado conforme a terceira pessoa do singular, isto é, quando o personagem não utiliza *doesn't* com o sujeito *he / she / it* em frases negativas do presente simples.

Tabela 3 – Verbos nos pronomes *he / she / it*.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Verbo em he / she / it	Celie	Dear God, he come home with a girl from around the town called Gray	06:38
2	Verbo em he / she / it	Celie	Now every Sunday evening, here come Mister	07:01
3	Verbo em he / she / it	Pai de Celie	And anyhow she want to marry first	08:12
4	Verbo em he / she / it	Pai de Celie	Celie, Mister want another look at you.	08:43
5	Verbo em he / she / it	Celie	And maybe she like it.	10:32
6	Verbo em he / she / it	Mister	This don't look like it's clean.	11:49
7	Verbo em he / she / it	Celie	He talk about your teeth!	18:37
8	Verbo em he / she / it	Celie	she said she write, but she never write.	35:08:00
9	Verbo em he / she / it	Celie	Mister say he want to have a look at her.	35:43:00
10	Verbo em he / she / it	Sofia	He know 'cause he the only one.	36:21:00
11	Verbo em he / she / it	Sofia	What food and clothes he get, you buy.	37:03:00
12	Verbo em he / she / it	Celie	Sofia beat on Harpo.	43:18:00
13	Verbo em he / she / it	Shug	My pa still love me.	54:01:00
14	Verbo em he / she / it	Shug	Except he don't know it.	54:03:00
15	Verbo em he / she / it	Sofia	A woman need to have a little fun, Harpo	01:06:26
16	Verbo em he / she / it	Harpo	A woman need to be at home.	01:06:27
17	Verbo em he / she / it	Celie	He beat me for not being you.	01:11:45

Fonte: elaborada pela autora.

Na tabela 4, estão organizados os excertos de fala em que o verbo *be* não é conjugado. Isto é, em vez de o verbo *be* ser conjugado como *am (I)*, *is (he/she/it)* e *are (you/we/they)* ou acrescidos de um verbo modal, como “*will be*” no excerto 3, o verbo permanece em sua forma não conjugada. Além das ocorrências observadas em diversas pessoas do discurso: *she*, *he*,

*they, we*, há a utilização do pronome objeto *us* como sujeito da oração *we*, conforme é mostrado no excerto 9, também seguido do verbo *be* não conjugado. Na tabela 4, observamos que a forma não conjugada de *be* se refere a ações que estão ocorrendo no momento da cena, como no excerto 2, *they be fighting* [eles estão brigando] ou que se referem ao tempo presente, como no excerto 1, *she be almost my age* [ela é quase da minha idade].

Tabela 4 – Verbo *be* não é conjugado.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Verbo BE não é conjugado	Celie	She be almost my age, but they getting married now.	06:42
2	Verbo BE não é conjugado	Mister	They be fighting and bleeding and throwing up on the floor.	07:49
3	Verbo BE não é conjugado	Senhorita	She be seven months on the 15 <sup>th</sup> .	14:04
4	Verbo BE não é conjugado	Celie	Dear God, Harpo be in love with a girl called Sofia.	35:35:00
5	Verbo BE não é conjugado	Celie	Now she be a big girl.	35:40:00
6	Verbo BE não é conjugado	Celie	They just be marching, like going to war.	35:48:00
7	Verbo BE não é conjugado	Sofia	Me and the baby be waiting.	37:31:00
8	Verbo BE não é conjugado	Shug	I know he be a bully.	1:12:15
<b>DVD 2</b>				
9	Verbo BE não é conjugado	Shug	Us be driving all night.	17:57

Fonte: elaborada pela autora.

Na tabela 5, estão registrados os excertos em que o verbo *to be*, em sua forma conjugada, está omissa na fala. Em sua maioria, o verbo conjugado seria *is*, para os casos que se referem a *he / she / it*, porém verifica-se omissão também nos pronomes *they, you* e *we*, cujo verbo conjugado seria *are*. Segundo Green (2002), a omissão do verbo *be* em sua forma conjugada também constitui o repertório linguístico dos falantes da variedade *Black English*. Para um falante de língua inglesa, é perceptível a ausência do verbo *be* nas orações apresentadas na tabela 5, principalmente quando esse for o verbo principal da oração, como é o caso da maioria dos excertos, como em 1, 2 e 3, ou mesmo quando a forma conjugada do

verbo *be* deveria, segundo a norma padrão da língua inglesa, formar parte do tempo verbal *Present Continuous*, quando uma ação está em progresso no momento da fala, como ocorre nos excertos 14, 16, 19, 24, 25 e 27.

Tabela 5 – Omissão do verbo *be* conjugado.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	His wife dead.	06:52
2	Omissão do verbo BE conjugado	Pai de Celie	She too young.	08:04
3	Omissão do verbo BE conjugado	Pai de Celie	She oldest.	08:12
4	Omissão do verbo BE conjugado	Menino	What you doing that for?	09:08
5	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	I laid there thinking about Nettie, while he on top of me.	10:18
6	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	I know what he doing to me, he done to her.	10:28
7	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	Who her daddy?	13:39
8	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	But I don't know she mine.	14:27
9	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	Maybe she dead.	35:16:00
10	Omissão do verbo BE conjugado	Mister	Who the daddy?	36:14:00
11	Omissão do verbo BE conjugado	Sofia	He know 'cause he the only one.	36:21:00
12	Omissão do verbo BE conjugado	Mister	Young women no good these days.	36:30:00
13	Omissão do verbo BE conjugado	Mister	He young and limited.	36:52:00
14	Omissão do verbo BE conjugado	Sofia	He living here with you	37:00:00
15	Omissão do verbo BE conjugado	Sofia	When you free.	37:31:00
16	Omissão do verbo BE conjugado	Harpo	What you looking at?	40:14:00
17	Omissão do verbo BE conjugado	Harpo	Pa, who that, pa? Who this?	46:29:00



Tabela 5 – Omissão do verbo *be* conjugado (continuação).

18	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	You crazy?	47:56:00
19	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	What you staring at?	52:38:00
20	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	Where they at?	52:50:00
21	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	They with my ma and pa.	53:36:00
22	Omissão do verbo BE conjugado	Pai do Mister	She black as tar.	56:01:00
23	Omissão do verbo BE conjugado	Pai do Mister	You just one of the roosters, boy.	57:13:00
24	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	He knocking down and piling things up.	58:58:00
25	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	What you doing?	59:25:00
26	Omissão do verbo BE conjugado	Sofia	He a good friend of the family.	01:05:56
27	Omissão do verbo BE conjugado	Harpo	What you doing here?	01:06:15
28	Omissão do verbo BE conjugado	Girl	Who this woman?	01:07:33
29	Omissão do verbo BE conjugado	Gilr	And not if he my man.	01:07:59
30	Omissão do verbo BE conjugado	Girl	You just a big old heifer!	01:08:00
31	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	I think you beautiful.	01:13:41
<b>DVD 2</b>				
32	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	Shug like honey.	00:07
33	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	What life like for her?	00:16
34	Omissão do verbo BE conjugado	Oldman	Feels like we old friends.	17:35
35	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	This Grady. This my husband	17:55
36	Omissão do verbo BE conjugado	Celie	You his wife?	53:04:00

Fonte: elaborada pela autora.

Nos excertos apresentados na tabela 6, observa-se o uso de *ain't* em substituição ao verbo *be* conjugado – *am*, *is* e *are* – em frases afirmativas, negativas e interrogativas. Antigamente, *ain't* era uma abreviação de *aren't* (*are not*) como, por exemplo, *you ain't wrong* [você não está errado]. No filme analisado, *ain't* também é utilizado como sinônimo semântico-pragmático para *any*, *is there*, *there are not*, respectivamente nas ocorrências 7, 10, 13 da tabela 6. Conforme estudado anteriormente, na seção sobre a variedade *Black English*, o uso de *ain't* é muito comum no repertório linguístico dos falantes dessa variedade. Atualmente, essa marca linguística também costuma ser observada em falas de pessoas jovens, quando utilizam um registro informal. O uso frequente de *ain't* nas falas dos personagens é uma pista para compreendermos como a identidade dos falantes é representada linguisticamente, isto é, se utiliza uma linguagem coloquial, como interage com os demais personagens (estilo formal ou informal), etc.

Tabela 6 – Uso de *ain't*.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Uso de <i>ain't</i>	Pai de Celie	She ain't fresh, though, but I expect you know that.	08:13
2	Uso de <i>ain't</i>	Filho de Mr.	She ain't my mammy.	09:39
3	Uso de <i>ain't</i>	Mister	You ain't never coming back here!	24:58:00
4	Uso de <i>ain't</i>	Celie	No, sir, I ain't in no trouble.	36:11:00
5	Uso de <i>ain't</i>	Celie	No, sir. I ain't living in no streets.	37:12:00
6	Uso de <i>ain't</i>	Sofia	Girl child ain't safe in a family of mens.	42:19:00
7	Uso de <i>ain't</i>	Harpo	No, sir. Ain't no fist touched my face.	42:40:00
8	Uso de <i>ain't</i>	Shug	Yes ma'am?! I ain't that old.	52:47:00
9	Uso de <i>ain't</i>	Celie	You ain't well.	53:15:00
10	Uso de <i>ain't</i>	Pai de Mr.	Ain't nobody here to greet your pa?	54:53:00
11	Uso de <i>ain't</i>	Pai do Mr.	She ain't even clean.	56:24:00
12	Uso de <i>ain't</i>	Mister	You ain't got it in you to understand.	56:32:00

Tabela 6 – Uso de *ain't* (continuação).

13	Uso de ain't	Pai do Mr.	Ain't many women's allow their husband's whore to lay up in the house.	57:28:00
----	--------------	------------	--	----------

Tabela 6 – Uso de *ain't* (continuação).

14	Uso de ain't	Celie	I ain't heard so much racket since before Sofia left.	58:50:00
----	--------------	-------	---	----------

**DVD 2**

15	Uso de ain't	Celie	I ain't seen them in about eight years.	10:26
----	--------------	-------	---	-------

16	Uso de ain't	Sofia	He ain't worth it.	44:11:00
----	--------------	-------	--------------------	----------

Fonte: elaborada pela autora.

Na tabela 7, são apresentados os excertos das falas em que o verbo BE, em inglês – que pode significar “ser” ou “estar” – não é conjugado conforme a norma padrão da língua. Segundo a norma padrão, deve-se conjugar o verbo BE, no Presente Simples, da seguinte forma: *I am; you are* (singular); *he is; she is; it is; we are; you are* (plural); *they are*. Percebe-se aqui que esse registro é utilizado por vários personagens, cujas idades e gênero variam. Dos 13 registros observados, 5 correspondem às falas de Celie; 1 a um dos filhos de Mister, que é uma criança; 2 de Sofia (adulta); 3 de Shug (adulta); e 1 de Mister (adulto). Apesar da diferença entre idade e gênero, todos os registros são encontrados nas falas de personagens afrodescendentes. Essa ocorrência corrobora o estudo de Green (2002), sobre o uso do verbo BE não conjugado no repertório linguístico de falantes da variedade *Black English*. Mesmo que se trate de um filme, isto é, uma ficção, é interessante observar que o diretor e roteirista Steven Spielberg, que baseou sua criação no romance homônimo de Alice Walker, construiu a variedade de fala dos personagens a partir de elementos linguísticos presentes no *Black English*, o que enriquece ainda mais sua obra.

Tabela 7 – Verbo *be* conjugado em outra pessoa.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Celie	She got my eyes, just like they is today.	13:11
2	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Boy	Yes, sir. I's getting to it.	32:28:00
3	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Sofia	Harpo, I declare, you is slow today.	35:30:00
4	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Sofia	I's married now.	38:39:00
5	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Shug	You sure is ugly!	47:35:00
6	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Celie	You think I's ugly.	01:13:18
<b>DVD 2</b>				
7	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Celie	I's just like a bee.	00:08
8	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Celie	I's follow her everywhere.	00:11
9	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Shug	I's going to miss you.	04:30
10	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Shug	I's married now.	19:29
11	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Celie	I've got two children and they's alive.	25:05:00
12	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Mister	Who you think you is?	44:16:00
13	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Harpo	Miss Celie, you is a miracle!	55:29:00

Fonte: elaborada pela autora.

Na tabela 8, estão os excertos em que verbo conjugado no passado simples não obedece à norma da língua inglesa. Existem basicamente dois tipos de verbos: a) regulares, cuja desinência é o *ed* – como em *cooked* (passado de cozinhar); e b) irregulares, que não obedecem a uma padronização específica, embora haja verbos irregulares cujas terminações

são similares – como em *knew* (passado de conhecer ou saber) e *threw* (passado de arremessar). As ocorrências na tabela 8 evidenciam que os personagens utilizam uma forma desviante à norma padrão da língua inglesa para conjugar os verbos no passado simples (*Simple Past*). Isso serve como pista para que o espectador perceba que os personagens não falam conforme a norma padrão da língua, o que reflete também sua variedade diastrática, de estrato social menos escolarizado.

Tabela 8 – Uso do verbo no passado.

	O que ocorre	Personagem	Fala	Minutagem
1	Uso do verbo no passado	Mister	I know your daddy threw you out.	13:08
2	Uso do verbo no passado	Mister	I brung you some fresh-baked cookies, made in my stove!	44:33:00
3	Uso do verbo no passado	Shug	Never knowed a child to come out right unless there's a man around	53:39:00
4	Uso do verbo no passado	Pai do Mister	And threwed your life away.	56:44:00
<b>DVD 2</b>				
5	Uso do verbo no passado	Mister	Yeah, we done had the best.	18:44
6	Uso do verbo no passado	Sofia	When I see'd you I knowed there is a God	41:41:00

Fonte: elaborada pela autora.

A análise das falas dos personagens do filme *A cor púrpura* (SPIELBERG, 1985) mostra que muitas marcas linguísticas que constituem a variedade *Black English* estão presentes no repertório linguístico dos personagens da obra cinematográfica. Esses elementos, se observados individualmente, são como fragmentos que, juntos, formam a imagem de um todo, como um quebra-cabeça – conforme explicado no capítulo teórico sobre a análise fílmica. Esperamos que nossa análise contribua para ressaltar a importância de o tradutor para dublagem observar os vários aspectos que constituem o filme antes de traduzi-lo, desde o reconhecimento da localidade onde o enredo se desenvolve, a caracterização visual dos personagens e, imprescindivelmente, o modo como os falantes na obra se expressam linguisticamente. Além disso, é importante que o tradutor busque conhecer diferentes variedades linguísticas a fim de conseguir reconhecer os elementos paralinguísticos que podem auxiliar na identificação de

variedades, como é o caso da entonação na variedade *Black English*, perceptível no áudio original do filme *A cor púrpura*.

Naturalmente, se o tradutor para dublagem estiver disposto a conhecer mais variedades de fala, além da considerada norma-padrão, ganhará expertise para poder lidar com a variação linguística em sua tradução. Além disso, traduzir as falas dos personagens de *A cor púrpura* para a norma do português brasileiro seria inadequado, pois a língua também desempenha um papel nessa obra. Conforme mencionamos anteriormente nesta Tese, dar voz – literalmente, no caso da dublagem – a outras variedades de fala significa contribuir para que os grupos hoje estigmatizados também possam ser vistos como autênticos e passem a ocupar um lugar de prestígio na sociedade, assim como a norma padrão. Em outras palavras, se determinadas variedades linguísticas forem apagadas, padronizadas nos áudios dublados, como o espectador vai desconstruir a ideia de que existe “falar certo” e “falar errado”? A standardização de falas pode resultar na conservação do estigma que outras variedades carregam e, assim, continuarão ocupando um espaço de desprestígio apenas por não serem a norma padrão ou variedade dominante em produtos audiovisuais. É por essa razão que a análise fílmica e linguística pode servir como instrumento para a discussão sobre a importância do reconhecimento e da representação de diferentes falares na tradução para dublagem.

A próxima seção se dedica à análise do filme *Green Book*. Nela, os conceitos da Dialetoлогия Pluridimensional serão aplicados à obra, de modo que o leitor possa conceber de que modo a variação linguística poderá ser observada no produto audiovisual.

#### 4.3. ANÁLISE DO FILME *GREEN BOOK*

Nesta seção, apresentaremos a sinopse do filme *Green Book* (FARRELLY, 2019), seguida de contextualização sobre a obra, a fim de que o leitor compreenda o meio no qual os personagens estão inseridos. Em seguida, apresentaremos que dimensões – segundo a Dialetoлогия Pluridimensional (THUN, 1998) – são perceptíveis na construção dos personagens dessa obra cinematográfica.

Em 1962, o consagrado pianista afro-americano Dr. Don Shirley realiza uma entrevista de emprego em sua casa – dentro do teatro *Carnegie Hall* –, a fim de recrutar alguém que possa ser seu motorista particular e guarda-costas, durante uma turnê que realizará em cidades do sul dos Estados Unidos. Após uma longa negociação, o contratado é Tony Lip, um ítalo-americano do Bronx (bairro marginalizado próximo à cidade de Nova Iorque) e ex-proprietário do bar Copacabana (antes de falir). A relação de Dr. Shirley e Tony se desenvolve

à medida que eles viajam de carro e enfrentam situações adversas. O retorno da viagem deve ocorrer antes da noite de Natal daquele ano, a fim de que Tony possa realizar a ceia com sua família.

Faz-se importante contextualizar que, durante a década de 1960, época em que a narrativa se desenvolve, havia segregação racial nos Estados Unidos. Isso significa que afrodescendentes, mesmo estadunidenses, não podiam frequentar todos os lugares. É por essa razão que, no filme, antes de iniciar a turnê, Dr. Shirley entrega a Tony o livro denominado *Green Book* – que dá título à obra. Nele, há o endereço de todos os lugares (como hotéis, bares e restaurantes) da região sul do país que permitem a entrada de pessoas afrodescendentes.

O personagem protagonista, Dr. Don Shirley, almeja ter o mesmo prestígio social que qualquer pianista caucasiano renomado teria. Essa busca por reconhecimento é evidenciada na forma como ele se veste, sempre com roupas formais (terno, gravata, camisa social e sapatos impecáveis) e como se expressa linguisticamente. Enquanto Dr. Shirley veste-se formalmente, tem uma alimentação refinada e utiliza a variedade padrão da língua inglesa para se comunicar, Tony expressa-se por meio de gírias, expressões e consome alimentos populares e de baixo custo, como um balde de frango frito. Essas características linguísticas e extralinguísticas dão pistas ao espectador sobre a maneira como os personagens constroem suas identidades.

A relação de Tony e Dr. Shirley é caracterizada por conflitos culturais e linguísticos. Tony não entende como Dr. Shirley, sendo um pianista afrodescendentes, desconhece artistas como Aretha Franklin. Em uma cena, Tony se espanta: “Como pode você não conhecer essa música? Chubby Checker, Lil’ Richard, Sam Cooke, Aretha — eles são sua gente!”<sup>21</sup>. Pelo fato de Dr. Shirley tocar apenas composições clássicas de pianistas brancos, como Beethoven, e não se permitir tocar seu próprio estilo, talvez por medo da rejeição que poderia sofrer, o personagem enfrenta conflitos de identidade. Para dar continuidade à contextualização da obra, a seguir, explicaremos como a variação linguística está presente no filme *Green Book* (FARRELLY, 2019), segundo as dimensões da Dialectologia Pluridimensional (THUN, 1998).

A **dimensão diatópica** representa a variação que ocorre pelas diferenças regionais, isto é, o espaço geográfico onde o falante está inserido. Normalmente a variedade diatópica do falante pode ser identificada por meio do léxico e de traços paralinguísticos, como o sotaque e entonação. Na obra *Green Book*, os personagens viajam por diversos estados da

---

<sup>21</sup> How could you not know this music? Chubby Checker, Lil’ Richard, Sam Cooke, Aretha--these are your people!

região sul dos Estados Unidos e é possível perceber uma variação na prosódia de alguns personagens, como os policiais que prendem Dr. Don Shirley e Tony Lip. Além disso, destaca-se que o personagem Tony Lip é ítalo-americano, isto é, ele nasceu na Itália e morou no Bronx, cidade marginalizada e vizinha de Nova Iorque.

A **dimensão diastrática** corresponde à variação linguística que ocorre em estratos sociais. Aqui se considera também o nível de escolarização do falante. No caso dos personagens principais, Dr. Don Shirley se expressa linguisticamente utilizando a variedade padrão da língua inglesa e não faz uso de gírias e expressões. O personagem afirma ter tido uma formação escolar erudita, o que se reflete em seu repertório linguístico. Por outro lado, a variedade linguística de Tony Lip corresponde a uma linguagem coloquial, de registro informal, com o uso frequente de gírias e expressões que evidenciam seu estrato social, menos escolarizado. Também é importante considerar que Tony era dono de um bar em uma cidade periférica da região de Nova Iorque, localidade onde o uso de registros informais tende a ser mais frequente. O repertório linguístico de Tony apresenta elementos prosódicos e estruturas sintáticas que se assemelham à variedade *Black English*. O uso de *ain't* como substituto do verbo *be* e a dupla negação são recorrentes, como ocorrem nas frases '*Cause that ain't stealin'* [porque isso não é roubo] e *I didn't steal no stone* [não roubei pedra nenhuma].

O repertório linguístico dos policiais também inclui o uso de palavras coloquiais e expressões, como *goddamn* e sua variação *goddamnit* nas frases *Give the negra his goddamn call* [deixe o negro fazer a droga do telefonema] e *Cut'em loose, goddamnit* [pode soltar eles, droga]. Além disso, há omissão do verbo *be* (ser/estar) conjugado em muitas falas dos policiais, como em *you a lawyer?* [você é advogado?] e *why you on this road?* [por que vocês estão nesta estrada?].

Já a **dimensão diafásica** abrange a maneira como o falante se dirige ao interlocutor, podendo utilizar um registro mais formal ou informal conforme o meio pelo qual se comunica (ao telefone, por correio eletrônico etc.). Aqui, pode-se pensar nas cartas que o personagem Tony Lip escreve à sua esposa enquanto acompanha Dr. Don Shirley em sua turnê. No início, Tony utiliza um registro mais informal e escreve em uma linguagem com estruturas simples e com erros gramaticais, como quando avalia: *it don't look fun to be that smart* [não parece ser divertido ser tão inteligente assim]. Nesse caso, segundo a norma culta da língua inglesa, o verbo auxiliar *don't* deveria ser conjugado na terceira pessoa do singular, *doesn't*. À medida que a relação entre Dr. Don Shirley e Tony Lip vai ficando mais amistosa, o pianista o ensina a escrever cartas utilizando um registro mais formal e poético, além de corrigir sua ortografia, como quando revisa: *two 't's in bulshitter* [fanfarrão escreve-se com dois 'r']. Os



ensinamentos logo dão resultado e Tony passa, inclusive, a utilizar metáforas, como quando escreve em uma das cartas: *Dear Dolores, sometimes you remind me of a house: a house with beautiful lights on it, where everyone is happy inside it.* [Querida Dolores, às vezes você me lembra uma casa: uma casa com lindas luzes e onde todos, em seu interior, estão felizes<sup>22</sup>].

No próximo capítulo, explicaremos os procedimentos metodológicos utilizados para a elaboração da proposta didática, pensada no contexto de formação de tradutores para dublagem e voltada ao tratamento da variação linguística.

---

<sup>22</sup> “A house with beautiful lights on it, where everyone is happy inside it”. [Uma casa com lindas luzes e onde todos, em seu interior, estão felizes].

## 5. PROPOSTA DIDÁTICA

Neste capítulo, apresentaremos nossa proposta didática que se insere no âmbito da didática da tradução para dublagem, com base na teoria funcionalista (NORD, 1991), no enfoque por tarefas (HURTADO ALBIR, 2007), nos pressupostos teóricos da Dialetoologia Pluridimensional (THUN, 1998) e na proposta didática direcionada à tradução de histórias em quadrinhos (LIBERATTI, 2017). Com este estudo, pretendemos contribuir para a bibliografia sobre o ensino de tradução audiovisual, especificamente tradução para dublagem, a fim de que pesquisadores e tradutores dessa modalidade possam identificar a variação linguística presente no produto audiovisual e construir e/ou optar por estratégias que sejam leis (NORD, 2009) aos participantes deste ato comunicativo.

### 5.1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A ELABORAÇÃO DA PROPOSTA DIDÁTICA

A proposta está organizada em duas seções: primeiramente, unidades didáticas com tarefas de tradução voltadas ao filme *A cor púrpura*, e, em seguida, referentes ao filme *Green Book*. Para cada obra, as unidades didáticas estão organizadas em dois índices: extralinguísticos e linguísticos. O objetivo do primeiro é sensibilizar o tradutor aprendiz para os elementos semióticos que contribuem para a construção da identidade dos personagens e do sentido das cenas – e que vão além do código escrito. O segundo pretende evidenciar o modo como os personagens dos filmes se expressam linguisticamente.

Para tratar do filme *A cor púrpura*, os índices extralinguísticos são constituídos de uma unidade didática e de uma tarefa de tradução. Os índices linguísticos são compostos por duas unidades didáticas, sendo a primeira composta por três tarefas e a segunda é formada por duas tarefas de tradução. Para a proposta do filme *Green Book*, os índices extralinguísticos são formados por três unidades didáticas, sendo cada uma constituída por duas tarefas de tradução. Os índices linguísticos são compostos por duas unidades didáticas, sendo a primeira constituída de quatro tarefas de tradução e a segunda composta por duas tarefas.

## 5.2. PROPOSTA DIDÁTICA PARA A FORMAÇÃO DE TRADUTORES PARA DUBLAGEM

Iniciaremos nossa proposta com as unidades didáticas e tarefas de tradução referentes ao filme *A cor púrpura*. A primeira unidade visa a analisar os índices extralinguísticos, isto é, imagens que servem de pistas para que o tradutor aprendiz compreenda o contexto da obra que deverá traduzir.

### **I – Índices extralinguísticos**

A seguir, será apresentada a primeira unidade didática, referente às imagens extraídas do filme *A cor púrpura*, que sinalizam os sentidos produzidos através da semiótica das cenas.

#### Unidade didática 1: a semiótica do filme

#### **Objetivo geral**

O objetivo da primeira unidade didática é mostrar ao tradutor em formação que as imagens apresentadas no filme servem de pistas para compreender tanto o contexto da obra quanto os sentidos que são construídos por meio de índices extralinguísticos, isto é, sem o uso de linguagem escrita.

## Tarefa 1: as imagens comunicam

O tradutor aprendiz deverá observar as imagens a seguir.





As duas primeiras imagens, que resgatam momentos diferentes do filme, mostram a proximidade e o afeto existentes entre as irmãs Celie e Nettie. As imagens seguintes apresentam a localidade onde vivem os falantes da variedade *Black English* no filme: trata-se de um ambiente rural, com poucos recursos. A terceira imagem evidencia a violência sofrida por Celie, que, ao tentar impedir que Mister expulse Nettie, é arrastada no chão. Após, mostram-se os personagens que convivem com Celie (Mister, seus filhos, Harpo – filho mais velho de Mister – e sua esposa Sofia). Por fim, as últimas imagens destacam a transformação de Celie: inicialmente no filme, a personagem é mais humilde, submissa ao marido e não é alfabetizada; ao final da obra, a protagonista retorna à casa de Mister, independente, dona de seu próprio negócio, alfabetizada, ocupa a casa que seu pai a deixou de herança e reencontra sua irmã e seus filhos.

Através dessa sucessão de imagens apresentada ao aprendiz de tradutor para dublagem, buscamos sensibilizá-lo aos índices extralinguísticos presentes no filme *A cor púrpura*. Antes de pensar em como traduzir o filme, é fundamental que o tradutor consiga entender com que tipo de obra ele está lidando e como o cineasta a constrói, que informações ele busca nos dar ao escolher cada cena, em que tudo é importante: os objetos, as cores, o vestuário, a postura dos personagens etc. Por isso, observar a localidade na qual os personagens estão inseridos e de onde vieram, como se vestem, que relações de poder há entre os personagens e que dinâmicas ocorrem nas relações são pistas que auxiliam o tradutor a se situar no contexto da obra antes de traduzi-la. Trata-se da fase de compreensão do texto que tem diante de si.

A próxima seção dá continuidade à nossa proposta e apresenta a unidade didática relativa aos índices linguísticos, que tratam da variedade falada pelos personagens.

## II – Índices linguísticos

A segunda parte das unidades didáticas trata dos índices linguísticos observados na variedade denominada *Black English*, falada pelos personagens do filme *A cor púrpura*.

### Unidade didática 1: *Black English* em cena

#### **Objetivo geral**

O objetivo geral desta unidade é fornecer material de leitura ao tradutor para dublagem em formação, para que ele entenda a variedade linguística presente no filme e possa, então, levantar as possibilidades de sua tradução.

#### **Objetivos específicos**

1. Entender o modo como as identidades dos personagens são construídas através de trechos do filme;
2. Compreender como se caracteriza a variedade *Black English*;
3. Observar o modo como os falantes da variedade se expressam linguisticamente.

#### Tarefa 1: questionário

Primeiramente, os alunos deverão assistir às cenas iniciais do filme, que compreendem a minutagem 00:01:27 até 00:12:00 (um minuto e vinte e sete segundos até doze minutos), e que apresentam o cenário, os personagens principais e as relações conflituosas entre eles. Em seguida, os aprendizes responderão ao questionário.



Após assistir às cenas do filme, responda às perguntas a seguir.

1. Qual é a localidade (espaço geográfico) onde a trama é desenvolvida?
2. Como você descreveria a identidade dos personagens, sob o aspecto étnico, social, geracional e de gênero?
3. Que nome a personagem Celie utiliza para falar com seu marido? O que podemos depreender a partir desse tratamento?
4. Que tipo de conflito os personagens têm entre si?



Em duplas, veja se seu/sua colega observou algum fenômeno que você não havia percebido. Compartilhe a experiência com a turma.

Tarefa 1. Criada pela autora.

A primeira tarefa objetiva auxiliar o tradutor em formação a entender o contexto e as identidades dos personagens do filme. É solicitado que o aprendiz assista às cenas iniciais da obra e responda às perguntas. Visando a promover o diálogo entre os alunos, os tradutores em formação devem discutir suas respostas em duplas ou em pequenos grupos. Esse exercício promove a possibilidade de que os aprendizes compartilhem diferentes interpretações e escolham as que consideram mais adequadas ao que entendem como sendo a proposta do cineasta. Vale lembrar que também este encena a sua própria interpretação da obra que ele leu.

Em relação às respostas do questionário, o aprendiz deve identificar que o elenco do filme é constituído por atores afrodescendentes e que habitam uma localidade rural. Aos três minutos e vinte e sete segundos do filme, a legenda na tela informa que a trama inicia no inverno de 1909: essa data comunica ao aprendiz a passagem de tempo de apenas quarenta e quatro anos após a abolição da escravatura nos Estados Unidos. Na obra, Celie é uma personagem afrodescendente, violentada sexualmente por seu pai – com quem tem dois filhos – e é entregue a Mister, para que o sirva e cuide de sua casa e de seus filhos. A pronúncia do nome Celie faz alusão ao adjetivo *silly*, que em inglês significa “boba”, e representa o modo como a personagem é vista na obra. O nome Mister alude ao pronome de tratamento *Mr*, e sinaliza o modo formal – senhor – como o personagem é tratado pelos demais; o nome dele, Albert, somente é revelado ao espectador mais adiante na narrativa.

A cena inicial do filme mostra um belo campo, coberto por flores de cor púrpura, onde Celie e Nettie se divertem sozinhas; esse trecho sugere a interpretação de que a relação entre as irmãs é bonita, leve e harmoniosa. O corte para a segunda cena, em que Celie dá à luz sua filha Olivia, pode ser interpretado como um recurso semiótico que evidencia o contraste entre as relações, baseadas no carinho e na violência. Em relação aos conflitos observados nas cenas, fica evidente a violência física, sexual e psicológica sofrida por Celie: ela é agredida



pelo seu pai, por Mister e pelo seu enteado, Harpo. Ao fim da primeira tarefa, espera-se que o aprendiz tenha compreendido – por meio das cenas e do questionário – o contexto da obra no qual os personagens estão inseridos, para que possa avançar às tarefas dedicadas ao tratamento da variação linguística na obra.

Passemos à segunda tarefa, que corresponde à leitura de um texto sobre a variedade *Black English*, falada pelos personagens do filme.

### Tarefa 2: Leitura

Leia o excerto abaixo acerca dos elementos prosódicos da variedade *African American English* ou *Black English*, segundo Green (2002).

The prosodic features of AAE are very important for a number of reasons. One reason is that research in this area may be useful in defining, at least in part, what is meant by ‘sounding black,’ if anything at all, and the extent to which this judgment is based on certain types of prosodic patterns. Rickford (1972) raised questions about the issue of blacks ‘sounding black’ and whites ‘sounding white.’ According to his data, listeners who heard speech samples were able to identify speakers’ ethnicity with some degree of accuracy. In the study, it was suggested that a number of features such as stress patterns, pronunciation and tone of the voice are indicators of the ethnicity of speakers. Labov, et al. (1968) also conducted a study to determine the extent to which listeners could identify a speaker’s ethnicity based on speech.

They concluded their data showed that the listeners had the “ability to recognize the clear cases of dialects” they know “rather than any general ability to identify the ethnic background of speakers” (p. 285). Rickford (1972) and Labov et al. (1968) disagree about whether listeners can detect a speaker’s ethnicity by prosodic features, and Wolfram and Fasold (1974) explain that intonation “appears to be one of the main reasons why some standard-speaking blacks may be identified ethnically” (p. 147). In effect, their claim is that even when African American speakers use mainstream English syntactic and other patterns of speaking, their intonational patterns identify them as black. Wolfram and Fasold’s conclusion is strong, but it is not clear what type of evidence (e.g., experiments based on listener judgments) they have used to reach it. If Wolfram and Fasold are right, what are the features of intonation that set African American speakers apart from other speakers? Certainly other listeners believe that it is possible to recognize ethnicity through speech patterns and voice. This must be the view that led one of the attorneys in a widely publicized court case to suggest that a speaker’s race could be determined from his voice and speech.

The New York Times’s report by David Margolick the following day about the attorney’s comment: “Simply by suggesting that someone’s race can be gleaned from the sound and timbre of his voice, Mr. Darden opened up once more the volcanic issue of race . . .” (Thursday, July 13, 1995). Baugh (1999) raises questions about sensitivity to differences between AAE and general American English. Although he does not discuss suprasegmental features, it may be that he is also concerned about the role that such features play in helping listeners detect differences between types of speech.

Another reason that research in this area is important is that it can add to our understanding of the role that prosodic features play in the meaning and interpretation



of Phonology of AAE of phrases and sentences in AAE. In the discussion of the lexicon and syntax of AAE, it was noted that BIN and dən are produced with certain stress patterns, which are related to the way the markers are interpreted. That is to say that if BIN is not stressed, then it will not indicate remote past meaning. From the discussion in the preceding chapters, we learn that the different meanings and uses of lexical items in AAE and general American English may lead to misunderstanding. In the same way, different intonational patterns, rhythm and pitch may also contribute to misunderstanding among speakers of different varieties of American English. It may be that speakers of different varieties of American English have these tones, rhythms and pitch in mind when they say that the speech of African Americans indicates that the speakers have an attitude or are angry, confrontational and rude, as well as when they say that African Americans have more expressive and soulful speech.

Finally research on intonation and other prosodic features is important in that it can provide insight into what some researchers have called standard AAE, which adheres to the ‘standard’ rules of general American English, but incorporates intonational patterns and other types of expressive language use of AAE. That is, it is suggested that speakers of standard AAE may not use the type of syntactic patterns in chapters 2 and 3 and the sound patterns (e.g., f/v in th environments) described earlier in this chapter, but they will use intonational and rhythmic patterns associated with AAE. Standard AAE is also addressed in chapter 8 (note 13), but briefly the concept is an interesting one, and impressionistically speaking, there is no doubt that it exists. The problem in characterizing it is that a substantial amount of research has not been completed in that area. (Standard AAE has been addressed in Taylor 1971, Lewis 1981 and Spears 2000, 2001).

*Prosodic features: stress and intonation.* Extraído do livro *African American English*. Green (2002).

O objetivo da segunda tarefa é oferecer, aos tradutores para dublagem em formação, uma leitura sobre as características da variedade da língua inglesa denominada *Black English*. É fundamental que profissionais do texto, como é o caso de tradutores, busquem conhecer variedades das línguas com as quais trabalham, observando marcas linguísticas que constituem as variedades na língua de partida para então buscar soluções para traduzi-las na língua de chegada. Traduzir a variedade *Black English* para o português brasileiro certamente é uma tarefa complexa, pois, segundo autores experientes<sup>23</sup> que já traduziram obras em que o *Black English* está presente, não há equivalência na cultura brasileira. O *Black English* representa a história de populações afrodescendentes que ocupam diferentes localidades nos Estados Unidos, sendo sua construção social tão relevante quanto as marcas linguísticas que o constituem. Se não há equivalência para essa variedade no português brasileiro, o tradutor para dublagem terá de considerar que recursos linguísticos podem ser utilizados para representar essa variedade na língua de chegada.

<sup>23</sup> Como a obra “Somente Nossos Corações Vão Debater Bravamente”, da escritora June Jordan, traduzida por Fernanda Bastos.

### Tarefa 3: identidade e variedade

O objetivo da terceira tarefa é sensibilizar o tradutor para dublagem em formação a reconhecer a identidade da personagem e a identificar marcas linguísticas que evidenciam a presença da variedade *Black English*. O aluno deverá assistir à cena do filme em que a personagem Sofia agradece à protagonista Celie por tê-la ajudado. Em seguida, o aluno deverá ler o excerto da fala da personagem e, após, responder às perguntas da tarefa.



Assista ao trecho do filme e, em seguida, leia o excerto da fala abaixo.

*I want to thank you, Miss Celie...  
...for everything you done for me.  
I remember the day I was in the store  
with Miss Millie.  
I was feeling real down.  
I was feeling mighty bad.  
And when I see'd you...  
...I knowed there is a God.  
I knowed there is a God, and one day  
I was going to get to come home.*



Em duplas, responda:

1. Os personagens falam a mesma variedade linguística? Que variedade é essa?
2. Como você identificou a variedade linguística na fala dos personagens? Cite exemplos.
3. A variedade de fala dos personagens influencia o modo como eles são reconhecidos, vistos por outros?

Tarefa 3. Criada pela autora.

O objetivo da elaboração de atividades em que os aprendizes respondem às perguntas é fornecer subsídios para que eles desenvolvam sua autonomia durante esse processo de sensibilização sobre a obra que irão traduzir. Na prática docente, percebe-se que exercícios realizados em duplas ou em pequenos grupos tendem a contribuir para que os alunos troquem conhecimento e compartilhem percepções sobre a obra analisada.

Em relação às respostas da tarefa 3, é esperado que o aprendiz identifique a variação linguística na fala da personagem, através de elementos linguísticos que caracterizam o *Black English*, conforme apresentados na seção 2.4 desta Tese.

É importante destacar que nossa proposta didática foi pensada e desenhada para ser aplicada em um ambiente presencial, em turmas da disciplina de ensino de tradução que compõem o curso de bacharelado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, isto é,

com alunos que já são tradutores ou que estão em formação. Entretanto, durante o contexto de pandemia do Covid-19 em que esse trabalho foi escrito, devido aos impactos sofridos nesse cenário, não foi possível aplicar o estudo. Pretendemos, contudo, aplicar a proposta didática futuramente, tanto presencialmente quanto na modalidade *online*, com o uso de plataformas digitais que possibilitam a troca de conhecimento entre colegas e professor no meio virtual.

A próxima unidade didática se dedica a apresentar sugestões tradutórias, propostas pela autora desta Tese, para representar a variedade *Black English* na dublagem em português brasileiro do filme *A cor púrpura*.

### Unidade didática 2: traduzindo *Black English*

#### **Objetivo geral**

O objetivo geral da segunda unidade didática referente aos índices linguísticos em *A cor púrpura* é apresentar exemplos de estratégias de tradução para representar a variedade *Black English* na dublagem do filme para o português brasileiro.

#### **Objetivos específicos**

1. Reconhecer o desafio de traduzir a variedade *Black English*;
2. Sugerir estratégias de tradução para representar a variedade da língua inglesa no áudio dublado em português brasileiro.

Considerando o desafio que é traduzir uma variedade linguística da língua inglesa para a dublagem de um filme em português brasileiro, a primeira tarefa desta unidade didática discutirá os desafios inerentes às escolhas que o tradutor enfrenta ao lidar com esse problema de tradução.

#### Tarefa 1: o desafio de traduzir *Black English*

Fernanda Bastos, tradutora da obra *Somente Nossos Corações Vão Debater Bravamente*, que apresenta elementos linguísticos do *Black English*, relata ter encontrado dificuldade ao traduzir a obra da poetisa June Jordan, pelo fato de não existir equivalência do *Black English* para o português brasileiro, uma vez que a população afrodescendente

brasileira “não possui uma língua própria de ruptura<sup>24</sup>”. A tradutora defende não ser possível fazer um comparativo com variantes brasileiras, uma vez que a língua é constituída a partir de sua origem e *status* social, étnico, geográfico etc. Isso significa que a variedade de fala de um afrodescendente brasileiro não é equivalente à de um falante de *Black English* nos Estados Unidos. Por outro lado, com a crescente demanda de filmes e produtos audiovisuais nos quais essa variedade da língua inglesa está presente, o tradutor precisa, primeiramente reconhecê-la, compreender o que ela representa, para, então pensar em soluções tradutórias para representá-la (neste caso, a fim de que as falas sejam dubladas no português brasileiro).

A segunda tarefa de tradução visa a apresentar algumas soluções tradutórias para representar a variedade *Black English* na dublagem brasileira do filme *A cor púrpura*. As soluções foram elaboradas pela autora desta Tese, a partir dos pressupostos teóricos apresentados neste trabalho, e estão organizadas em oito tabelas, cuja nomenclatura corresponde à tabela equivalente no capítulo 4, seção 4.2.

#### Tarefa 2: sugestões tradutórias

Tabela 9 – Omissão do verbo auxiliar *have*.

4	Omissão auxiliar <i>have</i>	Celie	I know what he doing to me, he done to her.	10:28
---	------------------------------	-------	---	-------

Uma sugestão de tradução para a oração *I know what he doing to me, he done to her* seria: “*Eu sei que o que ele tá fazeno comigo, ele já feiz com ela*”. Considerando que as escolhas tradutórias se inserem no âmbito da tradução para dublagem, faz-se importante atentar para os elementos fonéticos e fonológicos que podem ser utilizados para representar a variedade de fala dos personagens. Na sugestão apresentada, a omissão do /d/ no gerúndio “fazendo” ocorre na oralidade como modo de aproximação à variedade de fala da personagem Celie, falante do *Black English*. A adição da vogal /i/ em “feiz”, reforça, também através da oralidade – fator crucial na dublagem – uma marca linguística desviante à norma padrão do português brasileiro. Deste modo, o espectador compreenderá, já a partir dessa fala, que o estrato social de Celie corresponde ao de uma personagem de baixa escolaridade. Além disso, as imagens visuais que o espectador acompanhará (ao assistir ao filme) o ajudarão a completar o entendimento sobre o contexto da obra.

<sup>24</sup> Ensaio publicado na Revista Parêntese, n. 94. <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/traducao/as-politicas-da-traducao-do-black-english-em-solo-brasileiro/>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

Tabela 10 – Dupla negativa.

3	Dupla negativa	Celie	She just can't take it no more.	43:44:00
---	----------------	-------	---------------------------------	----------

Para a fala “*She just can't take it no more*”, a sugestão apresentada seria: “*Ela num guenta mais isso não*”. Aqui, “*num*” representa a variante informal e estigmatizada de “*não*”, na tradução da expressão “*can't take it*” (não suporta mais, não aguenta mais); enquanto “*guenta*” representa a variante informal de “*aguenta*” e o “*não*” é mantido ao final para manter a ideia de dupla negação (*can't / no more*; *num / não*). As duas soluções iniciais foram novamente pensadas no contexto da tradução para dublagem, em que marcas na oralidade são essenciais para a representação de diferentes variedades de fala.

Tabela 11 – Verbos nos pronomes *he / she / it*.

15	Verbo em <i>he / she / it</i>	Sofia	A woman need to have a little fun, Harpo	01:06:26
----	-------------------------------	-------	---	----------

Como sugestão de tradução para a oração “*A woman need to have a little fun, Harpo*” (Uma mulher precisa se divertir, Harpo), apresentamos “*Uma mulhé precisa se diverti*”, em que se observa a escolha do termo /mulhé/, desviante da norma do substantivo “mulher”, além da mudança de vogal na fala, em /precisa/ (precisa) e da omissão do /r/ final, em “diverti”, a fim de representar a desinência do verbo na terceira pessoa do singular (*need = needs*), no áudio original, desviante à norma da língua inglesa, marca linguística do *Black English*. Aqui, a ideia é ilustrar ao tradutor que, ao modificar o sintagma nominal nessa oração, o espectador poderá compreender que a personagem Sofia também é falante de uma variedade desviante à norma da língua inglesa e que, ao escutar *mulhé*, poderá depreender informações relacionadas à dimensão diastrática da personagem, neste caso, também de baixa escolaridade.

Tabela 12 – Verbo *be* não é conjugado.

2	Verbo BE não é conjugado	Mister	They be fighting and bleeding and throwing up on the floor.	07:49
---	--------------------------	--------	--	-------

Na seguinte sugestão tradutória, “*Eles tão brigano e sangrano e vomitano no chão*”, utiliza-se o registro informal “*tão*” (estão) e se mantém a variante informal do gerúndio,

conforme apresentado na solução da tabela 1 desta seção, como modo de reforçar a variedade de fala dos personagens falantes do *Black English*. O que ocorre no áudio original é que o verbo *be* não é conjugado (*are*) e há repetição da conjunção “e”. Ao traduzir os verbos no gerúndio sem pronunciar o /d/, fica evidente que a variante utilizada no áudio dublado é desviana à norma do português brasileiro, reforçando a ideia de que os personagens do filme não seguem a norma da língua inglesa.

Tabela 13 – Omissão do verbo *be* conjugado.

18	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	You crazy?	47:56:00
19	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	What you staring at?	52:38:00
20	Omissão do verbo BE conjugado	Shug	Where they at?	52:50:00

Para as três orações apresentadas na tabela 13, sugerem-se as seguintes soluções tradutórias:

1. “**Tá loca?**” (com omissão do fonema u, para dar ênfase em /loca/);
2. “**Quê tu tá olhando?**”, ou ainda “**Que tá olhando?**”;
3. “**Onde eles tão?**”.

Nas três sugestões, observa-se a ocorrência do registro informal “*tá*” / “*tão*”, para as formas “*está*” / “*estão*”, como modo de marcar a fala coloquial dos personagens. Além disso, mantém-se o uso da variante informal do gerúndio “*olhando*” e, se for possível, considerando a sincronia labial, isto é, se as palavras escolhidas se encaixarem na modulação labial do personagem enquanto ele profere a fala, sugere-se o uso do pronome reto “tu”, para destacar a variedade dos falantes do *Black English*.

Tabela 14 – Uso de *ain't*.

6	Uso de ain't	Sofia	Girl child ain't safe in a family of mens.	42:19:00
---	--------------	-------	--	----------

Ao observar as ocorrências do uso de *ain't* no repertório linguístico dos personagens de *A cor púrpura*, constata-se que esse registro é utilizado, muitas vezes, em concomitância

com outras marcas linguísticas que representam a variedade *Black English*. Para o excerto selecionado, a sugestão de solução tradutória seria: “As *minina* não *tão* segura numa família de *homi*” (meninas não estão seguras em uma família de homens).

Pensou-se, ainda, na possibilidade de traduzir a oração como “menina moça não tá segura numa família de *homi*”, porém o adjetivo “moça” pode atribuir uma característica mais jovem à mulher, podendo se referir à adolescência, enquanto o substantivo *child* (criança) remete a ideia de que não se trata de uma adolescente, e sim de meninas que são abusadas por homens em suas famílias.

Tabela 15 – Verbo *be* conjugado em outra pessoa.

10	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Shug	I's married now.	19:29
12	Verbo BE conjugado em outra pessoa	Mister	Who you think you is?	44:16:00

Para os casos em que o verbo *be* não é conjugado conforme o pronome ao qual ele se refere, buscou-se representar o *Black English* da seguinte forma:

1. “*Tô* casada agora”.
2. “Quem *tu* pensa que *tu* é?”

Na primeira sugestão para a fala da tabela 15, utiliza-se a marca informal “*tô*” (estou) que, na dublagem brasileira, tem sido utilizada em falas informais. Para o segundo excerto, sugere-se o uso do pronome reto “*tu*” para as duas vezes em que o pronome *you* aparece na fala do personagem. Além disso, os verbos relacionados ao pronome “*tu*” não correspondem às suas conjugações na norma do português brasileiro (*pensas* e *és*), para ressaltar a variedade de fala do personagem.

Tabela 16 – Uso do verbo no passado.

2	Uso do verbo no passado	Mister	I brung you some fresh-baked cookies, made in my stove!	44:33:00
---	-------------------------	--------	--	----------

No excerto da tabela 16, o personagem Mister conjuga o verbo *bring* (trazer) como *brung* e não como *brought*, no passado, segundo a norma da língua inglesa; entretanto, o

segundo verbo usado pelo personagem é conjugado conforme a norma. Para representar essa marca linguística do personagem falante do *Black English*, através da conjugação de verbos irregulares, sugere a seguinte tradução: “Eu *trusse* uns biscoitos fresquinhos, feitos no meu forno!”. Empiricamente, a variante *trusse* pode ser observada no repertório linguístico de falantes menos escolarizados da língua portuguesa, portanto, é sugerida como solução tradutória para representar a variedade de Mister, personagem de baixa escolaridade.

Atenta-se para a omissão do pronome *you*, que desempenha função de objeto indireto da oração e que, diferentemente da língua inglesa, neste caso, é dispensável na sintaxe do português brasileiro.

À primeira vista, as soluções tradutórias sugeridas nesta tarefa podem causar estranhamento ou dar a impressão de que o áudio soaria “carregado” com tantas marcas linguísticas reunidas. É evidente que não há necessidade de encontrar equivalentes para todas as marcas linguísticas que sinalizem presença de alguma variedade no produto audiovisual, entretanto, caberá ao tradutor para dublagem compreender que função a variedade desempenha no filme para, então, decidir como irá representá-la no áudio dublado. Nesta seção, portanto, pretende-se mostrar ao tradutor aprendiz que ele pode – e deve – usar marcas de oralidade para revelar ao espectador a diversidade linguística presente na obra em questão – mesmo que, inicialmente, a tradução seja criada no código escrito para, então, no estúdio de dublagem, migrar para o código sonoro.

Em outras obras cinematográficas, como o filme *Rio e Meu Malvado Favorito*, há elementos linguísticos no áudio dublado no português brasileiro que reproduzem as marcas linguísticas encontradas no áudio original em língua inglesa (que caracterizam a variedade linguística distinta do personagem) e que são bem recebidas pelo público (considerando os números na bilheteria e críticas publicadas). Farias (2020) explica que, no caso do filme *Rio*, enquanto os personagens estadunidenses fazem uso da norma da língua inglesa, os personagens cariocas de classe baixa utilizam gírias e expressões idiomáticas de registro informal – como “te liga”, “tô vazando”, “toca aí” etc. – como modo de representação dessa variedade diastrática. Essas marcas linguísticas, além de cumprir a função de comicidade nas falas dos personagens da animação, aproximam o público espectador a outras variedades de fala presentes na língua portuguesa e que, em geral, não costumam aparecer em todos os produtos audiovisuais. Reconhecer a diversidade linguística também através da tradução significa promover tolerância e respeito em relação ao que é desviante à norma, ao plurilinguismo e ao que é inerente à língua: a variação.



Conforme apresentamos neste trabalho, é necessário que o tradutor para dublagem esteja atento tanto às imagens visuais presentes na obra cinematográfica – extralinguísticas, como o cenário, o figurino, a paleta de cores etc. – quanto às representações linguísticas, isto é, o modo de falar dos personagens e o que isso significa no contexto fílmico. Portanto, a seguir, trataremos das unidades didáticas e tarefas de tradução voltadas ao ensino do tratamento de elementos extralinguísticos, observados no filme *Green Book*, de modo a sensibilizar o tradutor para dublagem em formação a compreender o contexto da obra. Na sequência da proposta, trataremos dos elementos linguísticos que se referem à variação linguística presentes no filme.

## **I – Índices extralinguísticos**

A seguir, são apresentadas as unidades didáticas referentes aos índices extralinguísticos da cultura estadunidense, presentes no filme *Green Book* (FARRELLY, 2019), que visam a construir e a identificar, através da semiótica, o modo como a obra e os personagens são construídos.

### Unidade didática 1: a semiótica do filme

#### **Objetivo geral**

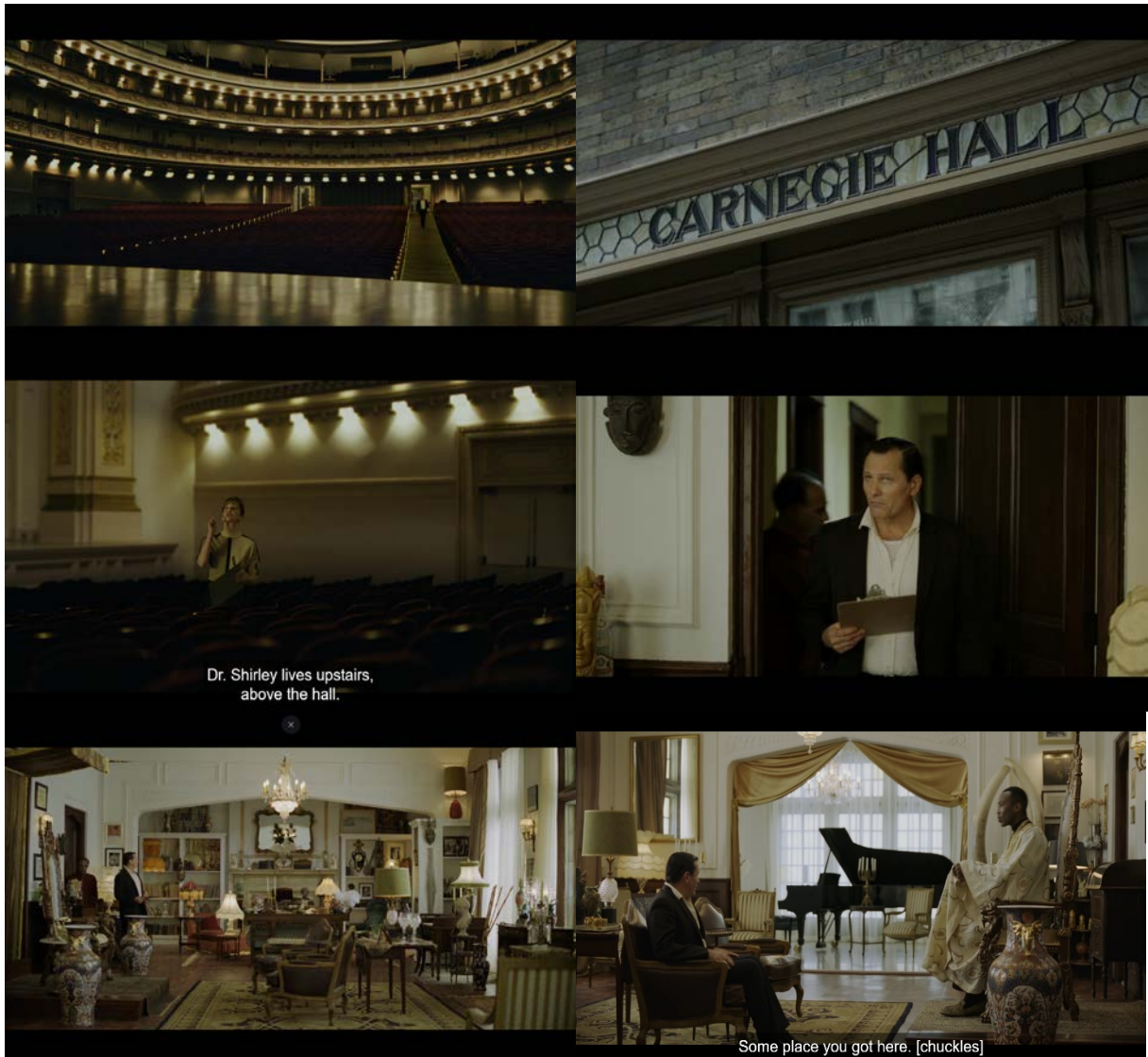
O objetivo geral da primeira unidade didática é, através da análise semiótica, sensibilizar o tradutor para dublagem em formação para a compreensão do contexto social no qual os personagens Dr. Don Shirley e Tony Lip estão inseridos. Os objetivos específicos auxiliarão o aluno a alcançar o objetivo geral.

#### **Objetivos específicos**

1. Analisar o cenário, isto é, as localidades que, semioticamente, representam a dimensão diatópica no filme *Green Book*.
2. Observar o figurino dos personagens, para compreender a dimensão diastrática dos personagens Tony Lip e Dr. Don Shirley.

## Estrutura da unidade

### Tarefa 1: A residência de Dr. Don Shirley



A partir da análise das imagens da tarefa 1, propõem-se as seguintes perguntas:

1. Onde reside o personagem Dr. Don Shirley?
2. O que significa residir no Carnegie Hall?
3. Qual é a reação de Tony Lip ao observar o local onde seu futuro patrão mora?

Nas imagens mostradas na primeira tarefa, o espectador é convidado a se impressionar com o local onde Dr. Don Shirley reside. O Carnegie Hall é uma sala de espetáculos localizada em um bairro de prestígio, Midtown Manhattan, na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos. O quarto *frame* destaca a expressão de espanto no rosto de Tony Lip, ao constatar o

local sofisticado e inusitado onde seu futuro patrão mora. Essa cena prepara o espectador para imaginar quem é Dr. Don Shirley. Inclusive, através do modo como é chamado, também pela funcionária do lugar – utilizando o tratamento “doutor” –, o espectador já começa a imaginar que Dr. Don Shirley é um personagem importante, de prestígio social, por residir no andar superior de um dos teatros mais tradicionais e consagrados da cidade. Por fim, no último *frame*, fica evidente o modo como Dr. Don Shirley se apresenta em sua residência. A semiótica da cena do encontro salienta Dr. Don Shirley sentado em uma cadeira que faz alusão a um trono, em um palco superior ao piso onde está Tony Lip. Aqui, sugere-se uma relação de hierarquias entre os personagens, em que Dr. Don Shirley – um personagem afrodescendente – está acima socialmente de Tony Lip, um ítalo-americano, situação não usual na cultura norte-americana. A estranheza de Tony, que fica evidente na cena, é refletida em suas falas, que logo serão analisadas na seção de índices linguísticos. Passemos à segunda tarefa, referente à análise do figurino dos personagens.

### Estrutura da unidade

#### Tarefa 2: O figurino dos personagens





A partir da análise das imagens da segunda tarefa, propõem-se as seguintes perguntas:

1. Como é caracterizado o figurino de Dr. Don Shirley?
2. Como é caracterizado o figurino de Tony Lip?

O modo como os personagens se vestem são uma pista fundamental para compreender a representação da dimensão diastrática, isto é, os estratos sociais de Dr. Don Shirley e Tony Lip. O pianista veste roupas formais em tons sóbrios, como paletó, blazer, gravatas, sapatos e óculos – que serve de recurso semiótico para reforçar sua imagem de personagem intelectual. É esperado que o aprendiz observe que, na cena em que Dr. Don Shirley se apresenta a Tony, o pianista veste roupas que aludem à cultura de seus ancestrais de matriz africana. Na segunda unidade didática, a seguir, será estudado o significado de elementos culturais postos em evidência no filme.

## Unidade didática 2: elementos culturais

### **Objetivo geral**

Na segunda unidade didática, o objetivo é levantar os elementos utilizados na obra para representar referências culturais e entender o que eles significam na interação entre os personagens Tony Lip e Dr. Don Shirley.

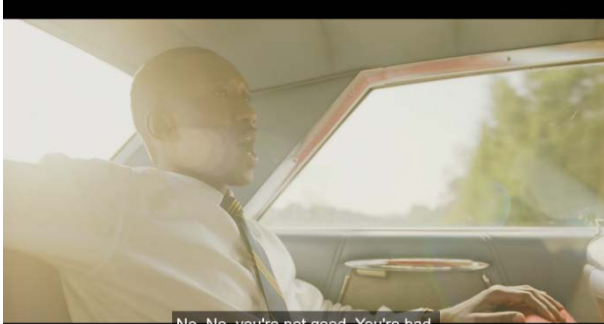
### **Objetivos específicos**

1. Observar como um objeto, neste caso, um balde de frango frito, é utilizado para marcar os estratos sociais de Tony Lip e Dr. Don Shirley.
2. Observar como objetos de uso pessoal caracterizam o personagem Dr. Don Shirley de acordo com seu pertencimento pessoal – piano *Steinway* e presas de marfim na decoração de sua casa.



Tarefa 1: Objetos: balde de frango frito











-That's how you're supposed to.  
-I can't do that.



Eat it. Come on. Take it. I gotta drive.  
10:00 and 2:00 on the wheel.



-Come on. Take it, take it.  
-Tony...



There you go.



I... I can't do this, Tony.



Eat the goddamn thing!



What, no good?

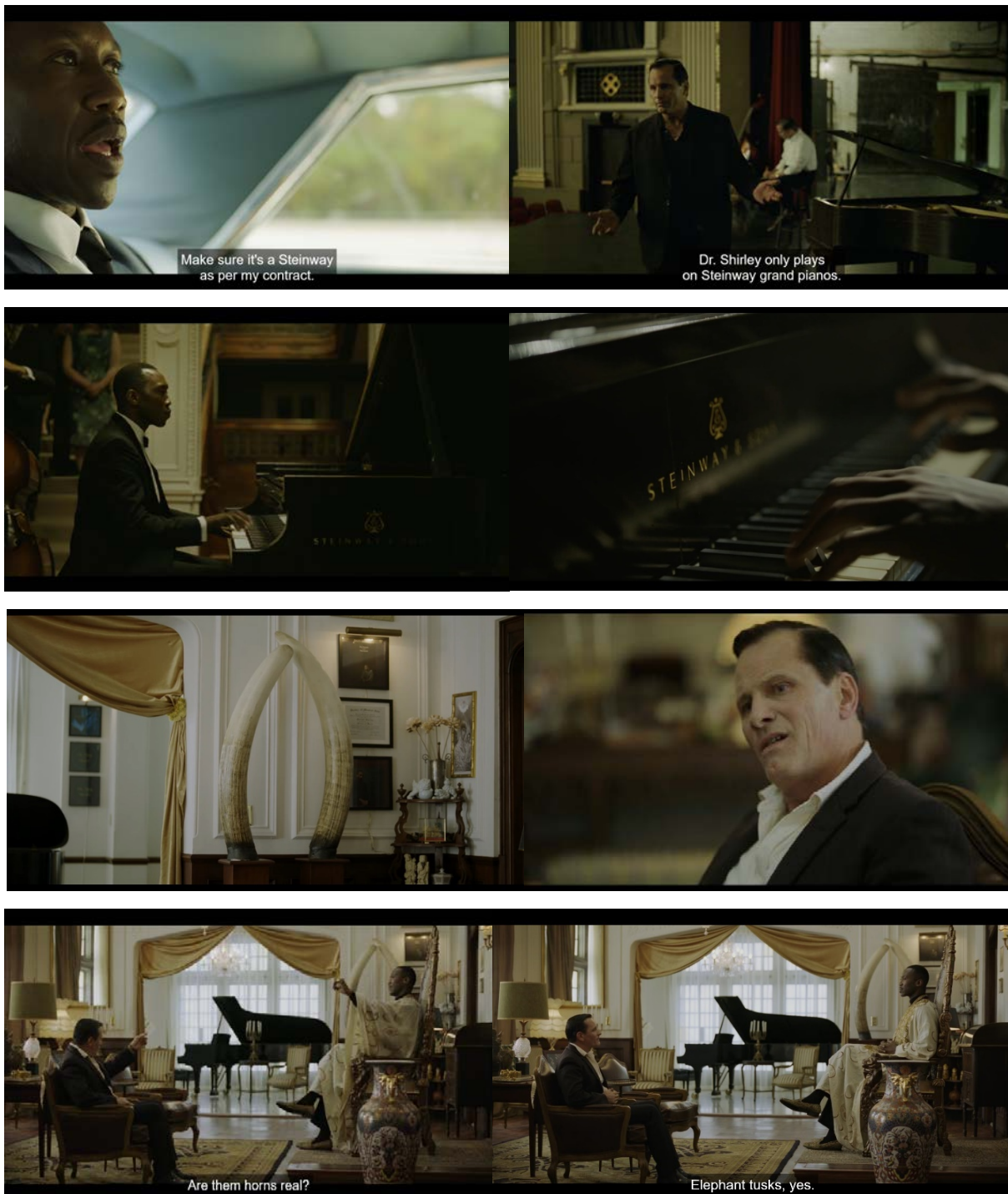


A cena em que Tony Lip compra um balde de frango frito é importante para que o aprendiz compreenda como vai sendo construída a relação entre os personagens Tony Lip e Dr. Don Shirley, no decorrer da narrativa. No início, Shirley se recusa a experimentar a comida gordurosa, porém, após insistência de Tony, o pianista resolve saboreá-la. Após comer o frango frito e sem utilizar talheres, Dr. Don Shirley segue os ensinamentos de Tony e descarta os ossos da refeição pela janela do carro. Esse gesto destaca o elo e a construção de amizade entre os personagens, sendo, aliás, a primeira vez que os personagens se divertem na companhia um do outro, como é possível observar através dos sorrisos. Outro ponto importante para análise é o modo como os personagens se dirigem um ao outro. Nesta cena, Tony utiliza a abreviação *doc* (*doctor*) para se referir a Don Shirley e, por sua vez, é chamado de “Tony” pelo pianista. Não coincidentemente, a maneira mais íntima desse tratamento ocorre na sequência de cena em que os personagens compartilham uma refeição informal e trocam sorrisos. Ao final da cena, a música animada que toca no rádio do carro se relaciona



com a harmonia entre os dois personagens. A seguir, apresentamos a segunda tarefa, relativa a objetos de uso pessoal de Dr. Don Shirley.

Tarefa 2: objetos de uso pessoal de Dr. Don Shirley



Através da análise das cenas, o aprendiz deve entender que, ao exigir que todos os pianos sejam da marca *Steinway*, Dr. Don Shirley reforça seu prestígio profissional, que utiliza apenas instrumentos sofisticados em sua turnê. Além disso, e não por acaso, os *frames* da cena em que Dr. Don Shirley e Tony Lip se conhecem enquadram com ênfase as presas de marfim, provavelmente extraídas de elefantes africanos, e que são expostas em um local de destaque na sala do pianista. Sugere-se que esse objeto faça menção a elementos de culturas de origem africana, ou seja, representa a ancestralidade de Dr. Don Shirley, posta, com valor semiótico, em evidência, junto ao traje diferenciado de Shirley. Na mesma cena, outros elementos reforçam semioticamente a personalidade do músico, como o seu imponente instrumento musical no centro da sala. Portanto, esses elementos visuais são recursos utilizados no filme para destacar o estrato social de Dr. Don Shirley. Se observados isoladamente, talvez não teriam uma função no filme. Porém, durante toda a narrativa, fica evidente que esses objetos cumprem a função de sinalizar ao espectador o estrato social do personagem e como ele se percebe na sociedade norte-americana retratada no filme.

### Unidade didática 3: discriminação em foco

#### **Objetivo geral**

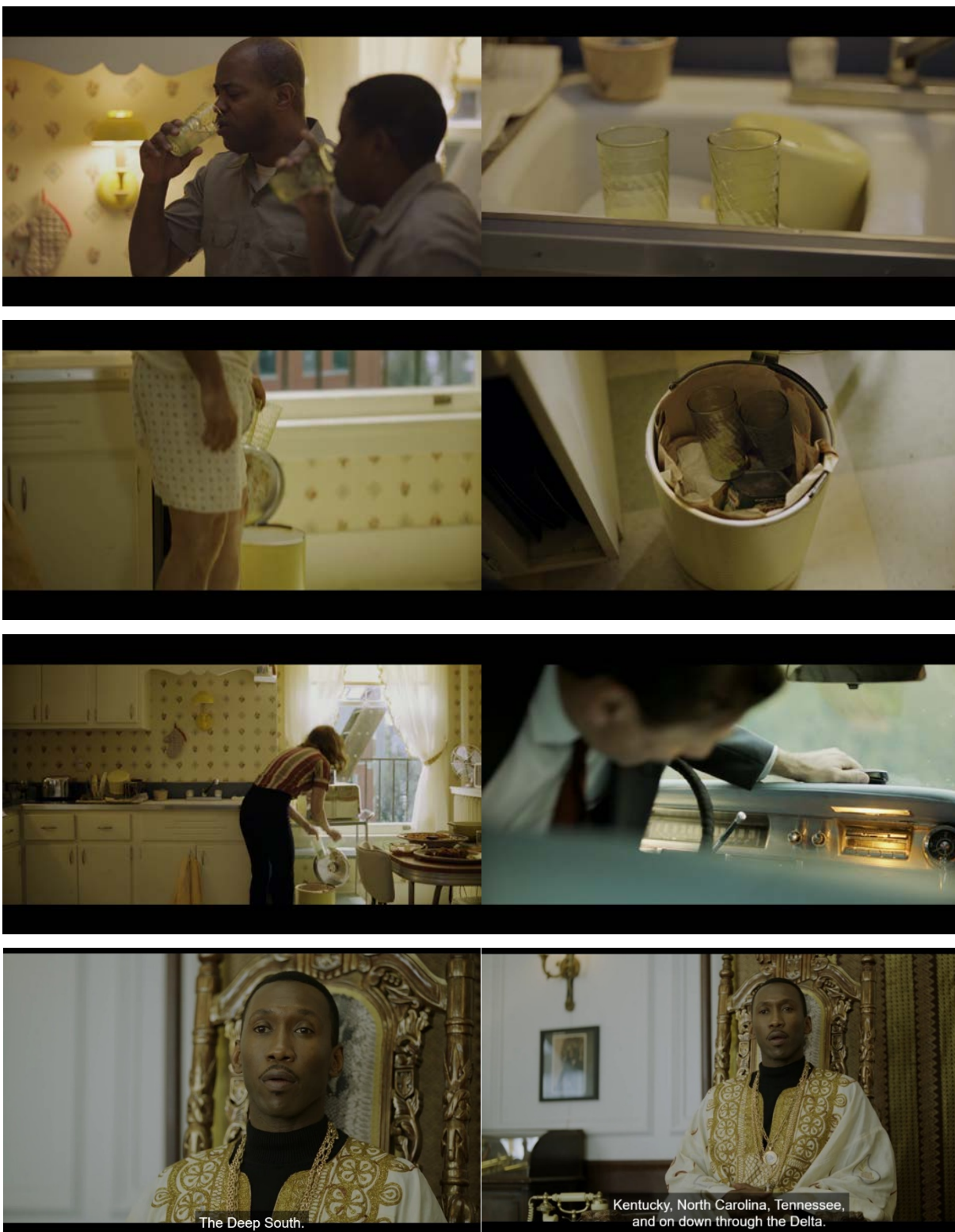
O objetivo geral da terceira unidade didática é mostrar a visão que os personagens do filme têm sobre afrodescendentes e homossexuais. Os objetivos específicos auxiliarão o aluno a alcançar o objetivo geral.

#### **Objetivos específicos**

1. Apresentar, por meio de elementos visuais, a visão racista dos personagens sobre os afrodescendentes.
2. Estudar excertos do diálogo entre Tony Lip e Dr. Don Shirley que indicam os conflitos de identidade com os quais Shirley tem de lidar.

## Estrutura da unidade

### Tarefa 1: objetos



Nesta tarefa, apresenta-se uma das cenas iniciais do filme, em que os trabalhadores afrodescendentes realizam um serviço de conserto na casa de Tony e de sua esposa Dolores.

Os personagens bebem água e depositam os copos vazios na pia da cozinha. Logo após, Tony os descarta na lixeira, tornando evidente seu caráter racista. Inclusive, na cena em que Tony se apresenta a Shirley, para argumentar que não é racista e que, portanto, não vê problemas em trabalhar para o pianista, Tony Lip conta a seu interlocutor que recebera, em sua casa, duas pessoas afrodescendentes. Ao dizer “pessoas de cor” (*colored guys*) e perceber a reação incômoda de Dr. Don Shirley, o personagem acrescenta: “para beber” (*for drinks*). As pessoas às quais Tony se refere são, na verdade, os trabalhadores afrodescendentes que realizaram um concerto em sua casa e que beberam água nos copos de Tony, sendo, por essa razão, descartados na lixeira.

Mais adiante no filme, quando Tony torna-se motorista de Dr. Don Shirley, o personagem estaciona o carro no acostamento, para urinar, e retorna ao veículo para buscar sua carteira – último *frame*. Essa atitude de Tony sinaliza sua postura racista, ao explicitar a ideia de que Shirley poderia roubá-lo, embora sua posição econômica seja inferior à de seu patrão.

Por fim, os últimos *frames* se referem à cena em que Tony e Shirley se conhecem. Não por acaso, o pianista explica a Tony que precisará de um profissional que desempenhe muitas funções, entre elas motorista, assistente social e segurança, ao acompanhá-lo em sua turnê por vários estados localizados no extremo sul dos Estados Unidos. Ao listar os estados sulistas, Dr. Don Shirley enfatiza o contexto que envolve segregação racial no país no tempo-espaço da narrativa, reforçando a importância do cargo que Tony deverá ocupar ao conduzir o músico em estados onde ainda há resquícios da cultura escravocrata e, portanto, forte presença de discriminação racial. A seguir, a próxima tarefa contempla o conflito de identidade vivido por Dr. Don Shirley.

### Tarefa 2: o conflito de identidade de Shirley

Nesta tarefa, é apresentado ao tradutor para dublagem em formação um excerto correspondente à cena em que Tony Lip e Dr. Don Shirley estão discutindo, no meio da estrada e na chuva – aliás, esse fenômeno da natureza é frequentemente utilizado no meio audiovisual como um recurso semiótico para expressar um momento de tensão na narrativa. Nesta tarefa, é solicitado que o aluno leia o excerto abaixo e assista ao trecho correspondente no filme.



Leia o excerto das falas abaixo e, em seguida, assista aos trechos do filme:

*DR. SHIRLEY*

*Yes, I live in a castle! Alone. And rich white folks let me play piano for them, because it makes them feel cultured. But when I walk off that stage I go right back to being another nigger to them--because that is their true culture. And I suffer that slight alone, because I'm not accepted by my own people, because I'm not like them either! So if I'm not black enough, and I'm not white enough, and I'm not man enough, what am I?!*



Após analisar o excerto e assistir à cena, escreva, de modo geral, o que você compreendeu sobre a obra e os personagens.

No excerto apresentado na tarefa 2, Dr. Shirley se questiona, desesperadamente: “Sim, eu moro em um castelo! Sozinho. E os brancos permitem que eu toque piano para eles porque isso faz com que eles se sintam cultos. Mas quando eu saio do palco, volto a ser apenas mais um negro para eles – porque isso é a verdadeira cultura deles. E eu sofro isso sozinho, porque não sou aceito pelo meu próprio povo, pois também não sou como eles! Então se eu não sou negro o bastante, não sou branco o bastante e não sou homem o bastante, o que eu sou?!<sup>25</sup>”. Aqui, fica evidente o conflito de identidade de Dr. Shirley, por não se sentir pertencente a grupo algum, por completo.

O objetivo de apresentar o excerto do diálogo é auxiliar o tradutor para dublagem em formação a identificar pistas que indiquem ao espectador o modo como o personagem se percebe, individualmente e em interação com a sociedade representada no filme. Embora visualmente o personagem Dr. Don Shirley se exponha aos demais personagens como se ocupasse uma posição de prestígio social, na cena do excerto fica evidente o conflito de identidade vivido por ele, pelo fato de não se sentir pertencente e aceito tanto pela comunidade afrodescendente nos Estados Unidos quanto por sua orientação sexual.

A seguir, trataremos dos índices linguísticos presentes em *Green Book* e de suas respectivas unidades didáticas e tarefas de tradução.

<sup>25</sup> Yes, I live in a castle! Alone. And rich white folks let me play piano for them, because it makes them feel cultured. But when I walk off that stage I go right back to being another nigger to them—because that is their true culture. And I suffer that slight alone, because I'm not accepted by my own people, because I'm not like them either! So if I'm not black enough, and I'm not white enough, and I'm not man enough, what am I?!



## II – Índices linguísticos

A seguir, são apresentadas as unidades didáticas referentes aos índices linguísticos da cultura norte-americana, presentes no filme *Green Book* (FARRELLY, 2019), que visam a construir e a identificar, através das falas dos personagens, o modo como se expressam linguisticamente.

### Unidade didática 1: o repertório linguístico dos personagens

#### **Objetivo geral**

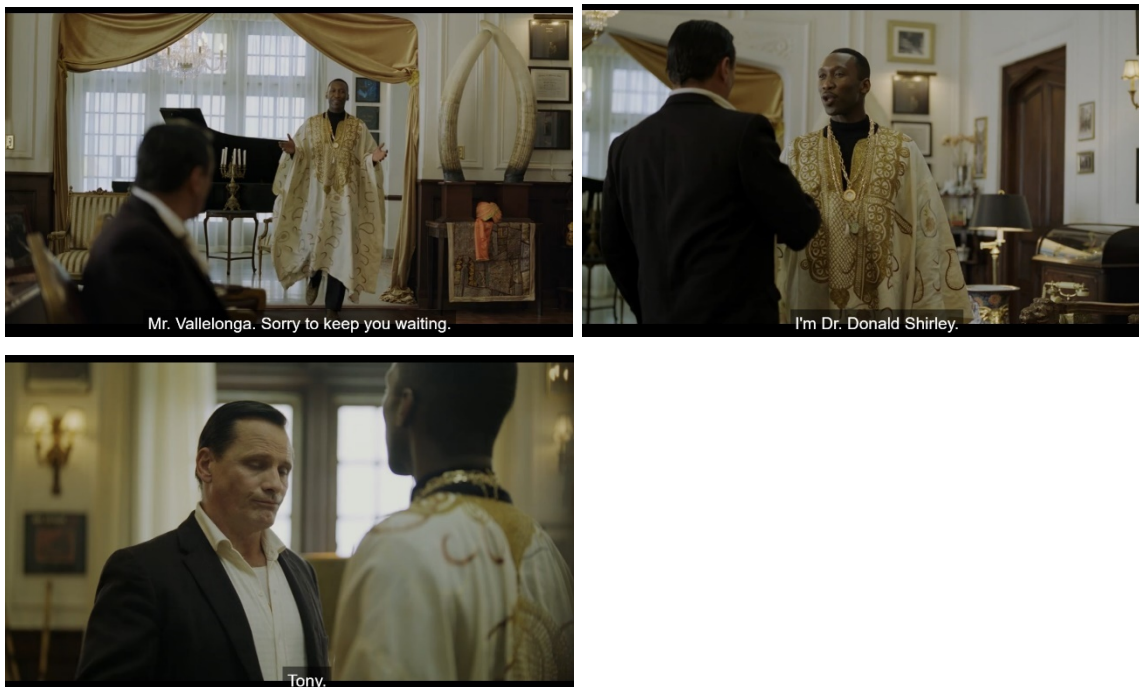
O objetivo geral da primeira unidade didática é conduzir o tradutor para dublagem em formação a compreender os elementos que caracterizam o repertório linguístico dos personagens. Os objetivos específicos auxiliarão o aluno a alcançar o objetivo geral.

#### **Objetivos específicos**

1. Analisar o modo como os personagens Tony Lip e Dr. Don Shirley se dirigem um ao outro;
2. Identificar especificamente a variedade, no repertório linguístico dos personagens Tony Lip e Dr. Don Shirley, que evidencia o contraste entre os estratos sociais dos personagens;
3. Observar como diferentes estilos em uma mesma língua podem ser observados através das cartas escritas pelo personagem Tony Lip à sua esposa Dolores;
4. Apresentar um material de apoio que auxilie o aluno a compreender os subsistemas da língua.

## Estrutura da unidade

### Tarefa 1: o tratamento nominal



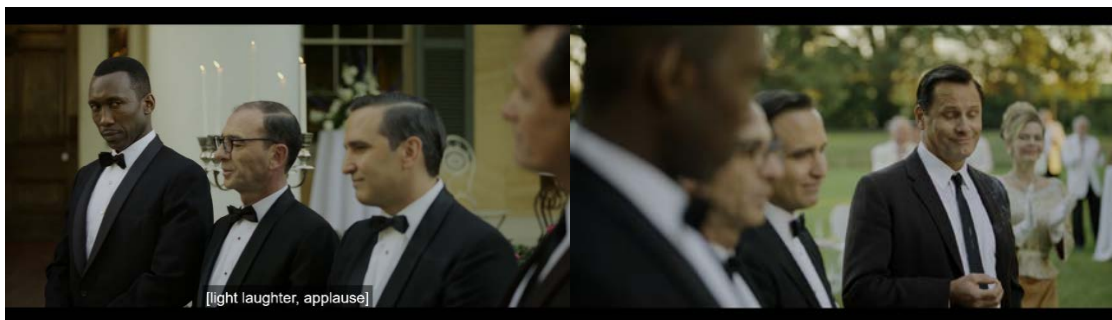
Na cena ilustrada na primeira tarefa, os personagens se apresentam pela primeira vez. Dr. Don Shirley utiliza a abreviatura do vocativo “Doutor”, seguido de seu nome e sobrenome, para se apresentar. Shirley refere-se a Tony como “Sr. Vallelonga” (Mr. Vallelonga), escolha formal de tratamento.









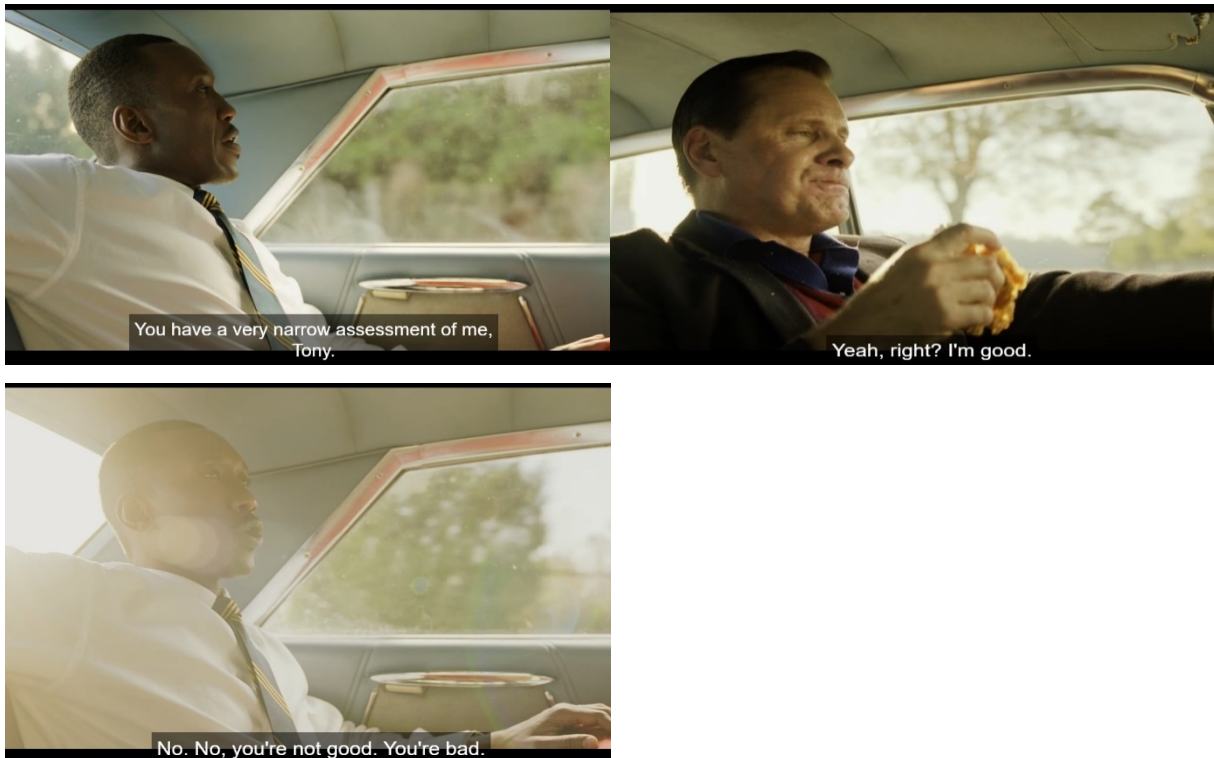


A partir da análise das imagens, propõem-se as seguintes perguntas:

1. Como Dr. Don Shirley sugere que Tony seja tratado nominalmente por outras pessoas?
2. Por que Shirley não aceita a sugestão de Tony para ser chamado de Tony Lip?

Esta é uma cena rica em significados. Primeiramente, os dois personagens aparecem vestindo roupas formais (paletó e gravata). Em seguida, o espectador (e conseqüentemente o tradutor) é convidado a perceber o tom formal da conversa, quando Shirley se refere a Tony como “Mr. Vallelonga” e sugere que Tony se apresente como “Tony Valle”, em vez de “Tony Lip” ou de “Vallelonga” (sobrenome italiano). Tony não entende por que não pode ser apresentado como Tony Lip ou Vallelonga, isto é, não compreende que o que está em jogo é a diferença de estratos sociais das pessoas que frequentam os eventos musicais e formais em que Shirley se apresenta. É pertinente apontar que a mudança de estratos sociais entre os personagens implica também a variação de registro de maior ou menor grau de formalidade. Em outras palavras, em contextos formais e urbanos nos quais Shirley é apresentado como convidado de honra – e Tony como seu acompanhante – para pessoas de estratos sociais que indicam maior grau de escolaridade, a linguagem também é um marcador de diastratia. Shirley entende que, por se tratar da alta sociedade, chamar seu acompanhante de Tony Lip não corresponde à sofisticação que o contexto exige. Por fim, Shirley tem sua tese corroborada no momento em que o anfitrião, que veste um paletó branco, faz as apresentações e encontra dificuldade ao pronunciar o nome de Tony, dizendo “Tony Vallelongia”.

Tarefa 2: Escolhas lexicais que representam a variedade diastrática

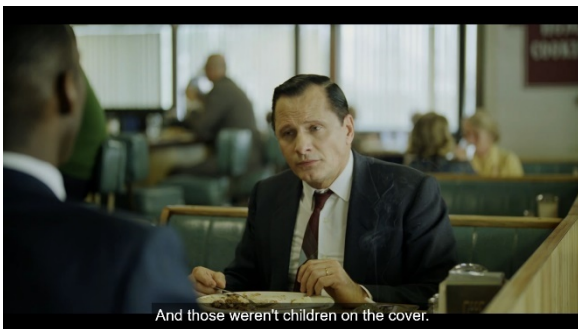
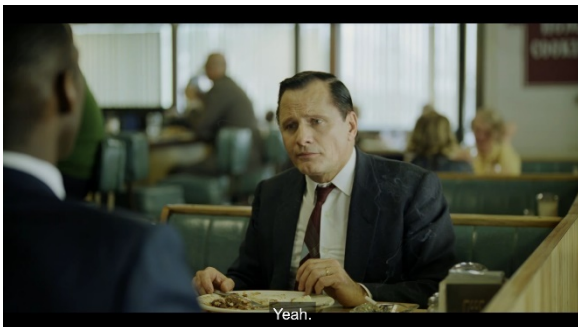
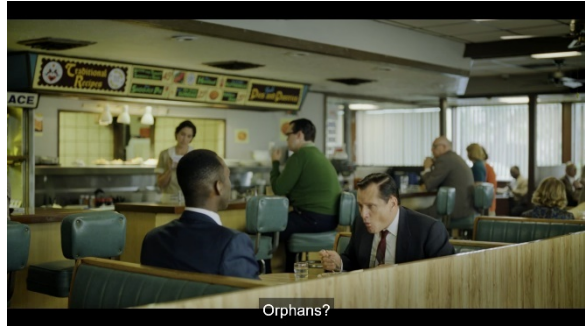


A partir da análise das falas da tarefa 2, propõem-se as seguintes perguntas:

1. Qual é o significado da palavra “*narrow*”, neste contexto, em inglês?
2. O que significa dizer “*you have a very narrow assessment of me, Tony.*”?
3. Que significado Tony atribui à frase dita por Dr. Don Shirley?

Quando o pianista diz “*you have a very narrow assessment of me, Tony*”, ele quer dizer que a visão que Tony tem sobre Shirley é muito restrita. Entretanto, no segundo *frame*, fica evidente que Tony desconhece o significado da palavra “*narrow*”, quando ele diz: “E não é? Sou bom nisso.”, ou seja, Tony entende que Shirley está fazendo um elogio à forma como ele enxerga o pianista. Esta cena é uma pista para que o tradutor perceba a diferença entre o repertório linguístico dos personagens. Algumas vezes, por não saber o significado de certas palavras, Tony não compreende o que Shirley quis dizer, o que aponta para a marcação e representação de diferentes estratos sociais, de maior e menor grau de escolaridade dos personagens.



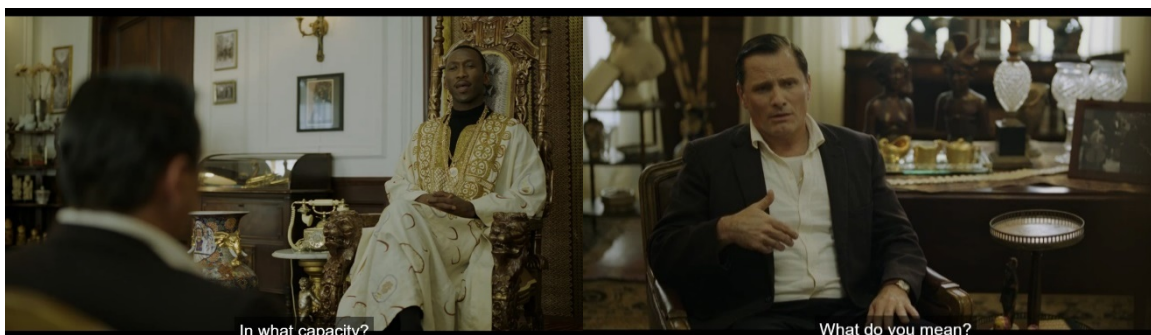




A partir das falas apresentas, considere as seguintes perguntas:

1. O que significam as palavras “*Orphans*” e “*Orpheus*”?
2. A que se refere “*Orpheus in the Underworld*” e qual é a interpretação de Tony?

Na cena, Tony diz a Dr. Don Shirley que sua esposa comprou um disco em que Shirley toca piano. O disco é inspirado em *Orpheus in the Underworld [em francês]*, uma ópera francesa, conforme explica o pianista. A questão relevante para análise aqui é que Tony tenta se aproximar de Shirley, ao dizer que tem em sua casa um disco seu, porém se distancia ainda mais de seu interlocutor ao confundir as palavras “Orfeu” e “órfãos”, pois a referência cultural sobre a ópera francesa não é compreendida por Tony. Inclusive, mesmo após a explicação de Dr. Don Shirley, Tony faz um comentário jocoso sobre os demônios que ilustram a capa do disco. O penúltimo *frame* ressalta a insatisfação de Shirley ao constatar o desinteresse e deboche de Tony.







As imagens mostram a cena em que Tony é entrevistado por Shirley, para ocupar o cargo de motorista. Quando o pianista pergunta *in what capacity?*, se referindo às funções que Tony desempenhava nos empregos anteriores, o personagem não compreende o significado de “*capacity*” e pede que Shirley explique o que quer dizer. À primeira vista, pode ser que o tradutor para dublagem em formação considere essa fala irrelevante para a compreensão da obra, porém quando reunimos esses fragmentos, passamos a enxergar as inúmeras pistas que o autor da obra vai oferecendo, para que o espectador compreenda melhor a hierarquia social representada no filme.





Na cena ilustrada, Shirley sugere que Tony faça exercícios para melhorar sua dicção. Inclusive, é importante observar que Tony não compreende o significado da palavra “dicção”; isso fica evidente quando o personagem pergunta: “dicção? Mas em que sentido?”, seguido da resposta direta de Shirley: “no único sentido que essa palavra tem”. Após a explicação, Tony rejeita a proposta de Shirley, utilizando a expressão de baixo calão: “quem não gostar que vá cagar no mato”, marca linguística que reforça a variedade diastrática do personagem, que frequentemente se expressa com linguagem chula. Finalmente, Shirley enfatiza que, em contextos formais, xingamentos também podem ser vistos como um problema, por não estarem adequados à norma imposta socialmente. A próxima tarefa apresenta uma cena em que a variedade diafásica pode ser observada no filme; o estilo de linguagem que Tony utiliza nas cartas que escreve à sua esposa é cada vez mais sofisticado, influência da interação do personagem com Dr. Don Shirley.

### Tarefa 3: variedade diafásica





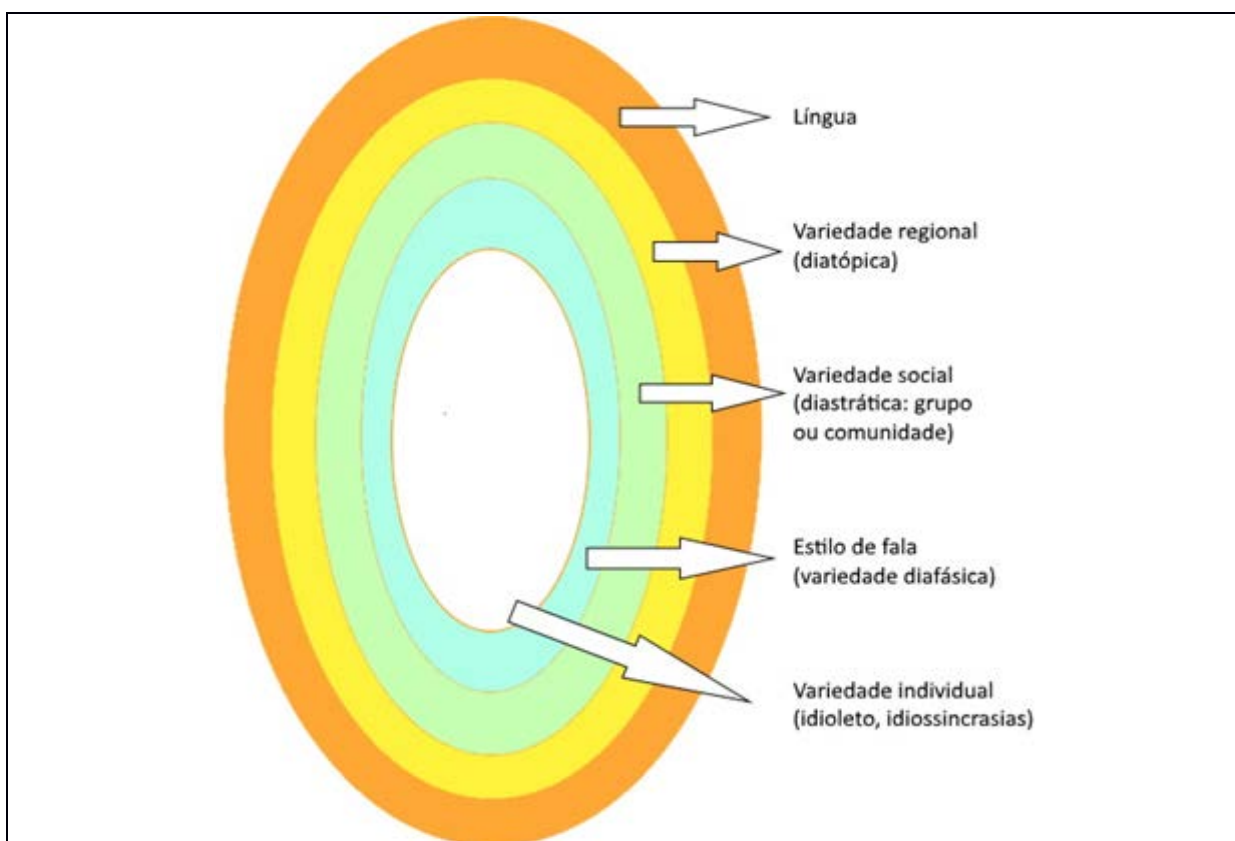


Na tarefa 3, a sequência de planos é um fator semiótico que merece atenção: a câmera vai se aproximando do rosto de Dolores, que lê em voz alta – para si e para seus filhos – a carta escrita por Tony. É como se o *close*, que enquadra lentamente Dolores, funcionasse como uma lente de aumento não apenas na reação da personagem, que lê surpresa as palavras de seu marido, mas também na aproximação da interlocutora à personalidade de Don Shirley. Em outras palavras, o *zoom* é utilizado nesta cena como um recurso semiótico, a fim de sinalizar a construção de intimidade entre os personagens. A seguir, apresentaremos a quarta tarefa, que auxiliará o aprendiz a compreender o subsistema da língua.

#### Tarefa 4: leitura sobre o subsistema da língua

A quarta tarefa contém uma ilustração do subsistema da língua, elaborado a partir do modelo de Coseriu (1982). O objetivo da leitura é proporcionar um material que promova a reflexão sobre os diferentes níveis da língua.

Observe o esquema abaixo, que apresenta o subsistema da língua.




A ilustração representa os vários níveis que compõem a língua, denominados subsistemas. Coseriu (1982) explica que nenhum falante é capaz de falar todo o inglês, todo o português etc, pois cada indivíduo domina, em menor ou em maior grau, um conjunto de variedades de uma língua. Desta forma, o falante poderá utilizar os vários níveis de uma língua conforme o contexto no qual estiver inserido. Por exemplo, em uma entrevista de emprego, certamente seria melhor utilizar um registro mais formal da língua, evitando o uso de gírias, palavras de baixo calão etc – dimensão que compreende o estilo de fala adotado pelo falante, isto é, sua variedade diafásica.

As diferenças advindas de diferentes espaços geográficos estão inseridas no nível diatópico da língua. Isto é, um falante da cidade de São Paulo poderá utilizar a palavra *mexirica* enquanto outro falante da cidade de Porto Alegre poderá usar o significante *bergamota* para designar o mesmo significado.

A variedade utilizada em um grupo ou comunidade de fala, por exemplo, entre amigos, refere-se à dimensão diastrática (uma conversa entre colegas de faculdade).

Já o idioleto refere-se à variedade individual do falante, com seus traços idiossincráticos. Aqui podemos pensar em personagens que são reconhecidos pelo seu modo de falar. Por exemplo, o personagem Gru, do filme *Meu Malvado Favorito*, o Pato Donald, entre outros.

A partir da leitura, o aluno deverá responder às atividades abaixo, que o auxiliarão a pensar em como traduzir as falas dos personagens.

 A partir do reconhecimento de que a variação linguística está presente e é vista como aspecto relevante na construção de um personagem/obra, responda as seguintes questões, individualmente:

1. A trama é desenvolvida em apenas uma localidade (qual região/cidade/estado/país)?
2. Como o protagonista é caracterizado linguisticamente e extralinguisticamente?
3. Como o antagonista ou coadjuvante é caracterizado linguisticamente e extralinguisticamente?
4. Como os demais personagens são caracterizados?
5. Algum personagem utiliza diferentes variedades de fala na interação com outros personagens?
6. A variedade de fala desse(s) personagem(s) influencia o modo como ele(s) é reconhecido, visto por outros?
7. Os traços morfossintáticos, fonológicos ou distúrbios de fala são relevantes para a construção do personagem e/ou para o entendimento da obra como um todo?

Com vistas a promover a troca de ideias entre os alunos, os tradutores em formação deverão responder às seguintes perguntas em duplas ou em pequenos grupos.

Em duplas, compare suas respostas com o/a colega ao lado e, em seguida discuta com outra dupla as seguintes questões:

1. A variedade de fala do protagonista é semelhante à dos demais personagens?
2. É possível identificar mais de uma comunidade de fala na narrativa?
3. De que forma o personagem cuja variedade de fala difere daquela utilizada pela comunidade dominante se relaciona com os demais?
4. Os traços linguísticos que constituem a variedade de fala do personagem diferem no plano fonológico, lexical, sintático ou semântico?

Ressalta-se aqui que o tradutor para dublagem deve atentar ao fato de que não necessariamente encontrará registro da variedade *Black English* em produtos audiovisuais em que os personagens sejam afrodescendentes. No caso de *Green Book*, quem utiliza marcas linguísticas características dessa variedade é o personagem ítalo-americano, Tony, e não Dr. Don Shirley – que utiliza, em seu repertório, marcas linguísticas conforme a norma da língua inglesa. A seguir, apresentaremos a segunda unidade didática, que contempla como a temática da discriminação é representada linguisticamente na obra.

## Unidade didática 2: discriminação em cena

### **Objetivo geral**

O objetivo desta unidade é mostrar ao tradutor para dublagem em formação que há, nos diálogos dos personagens, pistas linguísticas que evidenciam a visão que os personagens têm sobre si e sobre o outro – incluindo ideias racistas e homofóbicas – e que auxiliarão o profissional em formação a traduzir as falas dos personagens.

### **Objetivos específicos**

1. Analisar o diálogo entre o policial estadunidense e Tony Lip, para compreender como a visão racista do personagem é manifestada;
2. Propor um exercício de tradução do diálogo entre Tony Lip e Dr. Don Shirley.

### Tarefa 1: a fala do policial

Leia o excerto abaixo.

***Excerto 1***  
*PATROLMAN #1*  
*What's this last name say?*

*LIP*  
*Vallelonga.*

*PATROLMAN #1*  
*'Hell kind of name is that?*

*LIP*  
*Italian.*

*PATROLMAN #1*  
*Oh, now I get it. That's why you*  
*driving this boy around... you half*  
*a nigger yourself.*

O diálogo entre o policial e Lip evidencia os estratos sociais dos personagens, bem como a localidade que os representa linguisticamente, isto é, conforme as dimensões diastrática e diatópica. O policial questiona sobre o significado e origem do sobrenome de Lip, e, quando ele responde, o policial demonstra estranhamento e comprova seu preconceito racial ao constatar por que Lip é motorista de um afrodescendente – devido à sua

descendência latina, ou seja, não se trata de um sujeito estadunidense caucasiano. Este excerto é uma boa pista para que o tradutor para dublagem em formação perceba os índices linguístico e extralinguístico que caracterizam as diferenças sociais existentes entre os personagens. No que se refere à análise fílmica, elementos visuais, como as placas nas estradas e a paisagem, sinalizam o percurso, predominantemente rural, que os personagens fazem durante a viagem pelos estados da região sul dos Estados Unidos, que, conforme apresentado nesta Tese, representa uma localidade em que há segregação racial. Em relação aos índices extralinguísticos, o sobrenome de Lip – Vallelonga – caracteriza-o como um sujeito estrangeiro, não-americano, portanto, um indivíduo desviante à norma. Aqui é pertinente observar que o repertório linguístico do policial apresenta elementos de registro informal e que fazem parte, inclusive, das marcas linguísticas do *Black English*, como a ausência do verbo *to be*, como em “why you driving”, em vez de “why are you driving”, e em “you half a nigger yourself”, no lugar de “you are half a nigger yourself”. É, por isso, importante ressaltar que, embora o policial apresente, em seu repertório linguístico, elementos característicos do *Black English*, ele não se reconhece como afrodescendente, pelo fato de ser branco. Além disso, o tradutor em formação pode atentar para o uso da palavra *nigger*, considerada um insulto a indivíduos afrodescendentes, principalmente quando proferida por um falante branco. Deste modo, fica evidente que a narrativa do filme apresenta sinais para que o espectador – inclusive o tradutor para dublagem – compreenda as dinâmicas das relações entre personagens de diferentes localidades e estratos sociais.

### Tarefa 2: exercício de tradução

Leia o excerto abaixo.

***Excerto 2***

***DR. SHIRLEY (CONT'D)***

*You shouldn't have hit him!*

***LIP***

*I didn't like the way he was  
treating you, making you stand out  
in the rain.*

***DR. SHIRLEY***

*Please. You hit him because of what  
he called you. I've had to listen  
to that kind of talk my entire  
life, you should be able to take it  
for one night.*

***LIP***



*What, I can't get mad when he says  
that stuff 'cause I'm not black?*

***Christ, I'm blacker than you.***

*Shirley REACTS to this.*

***DR. SHIRLEY***

*You're blacker than me?*

***LIP***

*You don't know shit about your own  
people! What they eat, how they  
talk, how they live--you don't even  
know who Lil' Richard is!*

***DR. SHIRLEY***

*So knowing who Little Richard is  
makes you blacker than me? I wish  
you could hear yourself sometimes,  
Tony--you wouldn't talk as much.*

***LIP***

*Bullshit! I know exactly who I am.  
I'm the guy who's lived on the same  
block in the same Bronx my entire  
life, with my mother and father and  
my brother, and now my wife and  
kids. That's it--that's who I am.  
I'm the asshole who's gotta hustle  
every goddamn day to put food on my  
table. You? Mr. Big Shot? You  
travel around the world and live on  
top of a castle and do concerts for  
rich people! I live on the streets,  
you sit on a throne--so yeah, my  
world is way more blacker than  
yours!*

*(...)*

A partir da leitura do excerto apresentado, o tradutor para dublagem em formação deverá responder às seguintes atividades:



Individualmente, responda às perguntas a seguir.

1. Que reflexões podem ser feitas a partir do primeiro excerto?
2. Por que o personagem Lip é visto como *half a nigger* pelo policial, mesmo sendo caucasiano?
3. Observe os nomes dos personagens: Lip e Dr. Shirley. O que podemos depreender a partir desse tratamento?
4. Que conflitos ocorrem no excerto 2 e por quê?
5. Por que Lip diz para Dr. Shirley *I'm blacker than you*?

Em duplas, veja se seu/sua colega observou algum fenômeno que você não havia percebido. Compartilhe a experiência com a turma.

Considerando que a aplicabilidade da presente proposta didática foi pensada para um contexto de sala de aula com um número plural de alunos, entendemos ser importante a troca de conhecimento e de percepções entre os tradutores para dublagem em formação.

O próximo capítulo reúne as conclusões desta Tese e discute possíveis perspectivas para futuros trabalhos acadêmicos no âmbito da didática da tradução para dublagem.

## 6. PERSPECTIVAS E AVANÇOS

Nesta Tese, buscou-se, primeiramente, aproximar e compreender os pressupostos teóricos que tangem o texto audiovisual, a tradução para dublagem, a sociolinguística e a didática da tradução. Naturalmente, reunir e propor relações entre essas áreas é um exercício complexo, porém necessário, para o avanço de pesquisas no âmbito da didática da tradução para dublagem que tenham como escopo a variação linguística.

Ao longo deste trabalho, especialmente no capítulo destinado à elaboração de nossa proposta didática, foi possível responder à nossa pergunta de pesquisa: que aspectos observar no desenvolvimento de uma proposta didática de formação de tradutores para dublagem que considere a variação linguística? Em relação ao filme *A cor púrpura*, as leituras sobre *Black English*, junto às atividades, iniciaram uma reflexão acerca dessa variedade linguística com a qual o tradutor terá de lidar, uma vez que não há equivalentes para ela no português brasileiro. Nesse sentido, em nossa proposta didática elaboramos possíveis soluções tradutórias, na tentativa de representá-la na tradução para dublagem. Partindo da premissa de que os tradutores para dublagem têm perfis heterogêneos, isto é, nem todos têm formação na área de Letras, entendemos ser fundamental conduzir o aluno para compreender de que modo os sentidos são construídos em um produto audiovisual, através de índices linguísticos e extralinguísticos. Para tal, considerando que o filme é um texto audiovisual, em nossa proposta didática, fornecemos ao aluno recursos semióticos, como *screenshots*, isto é, imagens de algumas cenas dos filmes *A cor púrpura* e *Green Book* que possibilitam compreender o papel que as imagens desempenham na construção dos personagens e do contexto da obra.

Entendemos que esta Tese cumpriu seus objetivos de pesquisa ao apresentar uma proposta didática que visa a sensibilizar o tradutor para a variação linguística na tradução para dublagem de obras fílmicas. É importante destacar que esta Tese foi produzida durante o período de pandemia do Covid-19 e, devido aos impactos sofridos durante esse período, não foi possível aplicar a proposta didática em turmas do bacharelado em tradução da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como inicialmente se pretendia. Contudo, esperamos que esta Tese tenha contribuído, mesmo que de modo conciso, porém valioso, para a expansão da bibliografia no âmbito do tratamento da variação linguística na didática da tradução para dublagem, visto que até o momento em que esta Tese foi publicada, eram exíguos os trabalhos acadêmicos na área. A motivação que fomentou este estudo parte da constatação de que, ao assistir a filmes dublados no português brasileiro, como *Bastardos*

*Inglórios, Django Livre, A cor púrpura, Green Book*, entre outros, as falas dos personagens que, de algum modo, representam uma variedade desviante à norma padrão da língua de partida são traduzidas para o áudio dublado sem que haja marcas linguísticas que reproduzam um efeito semelhante ao áudio original. Por outro lado, nos últimos anos, por meio de consultas a pesquisas brasileiras desenvolvidas no âmbito da tradução para dublagem e da participação em eventos acadêmicos, no Brasil e na Europa, percebe-se um pequeno avanço na ampliação de trabalhos realizados nessa área.

Além de pesquisas que têm como tema central as modalidades de tradução audiovisual já existentes, há também estudos que objetivam criar uma forma de traduzir obras cinematográficas para diferentes públicos, como o infanto-juvenil, de uma forma irreverente, utilizando, por exemplo, a linguagem de quadrinhos para enunciar as falas dos personagens do filme. Cineastas também vêm se dedicando a elaborar um produto audiovisual que seja mais acessível ao público que depende de legendas para compreender a obra (levando em consideração, por exemplo, que a compreensão de uma cena pode ser comprometida quando as legendas cobrem elementos visuais que são tidos como essenciais para a construção do sentido).

Paralelamente no atual contexto brasileiro, observa-se – através de mídias sociais e da criação e transmissão de novos formatos de produtos audiovisuais – a ampliação de perspectivas que avançam a fim de repensar estigmas sociais que antes eram aceitos sem que fossem questionados, como preconceito racial e linguístico. Sabemos que, no Brasil, o preconceito linguístico está intrinsicamente atrelado ao preconceito social, de classe, de etnia, de populações menos privilegiadas em contextos socioeconômicos. Indubitavelmente, por experiencarmos a língua em sociedade, as variedades linguísticas de maior prestígio social são as que ocupam mais espaço na mídia, na escola, em ambientes profissionais e, naturalmente, na tradução audiovisual, visto que é a mesma sociedade que a consome. Em uma perspectiva macro, esta Tese visa a contribuir para a desconstrução do preconceito linguístico existente também na tradução para dublagem. Percebe-se, através de filmes dublados, que mesmo quando o repertório linguístico do personagem protagonista é diferente em relação aos demais personagens – isto é, quando há presença de variação linguística na obra – os elementos que caracterizam tal variedade são “neutralizados”, isto é, são dublados em uma variedade de prestígio da língua portuguesa no Brasil. Destaca-se que a palavra “neutralizados” é escrita entre aspas pois não existe neutralidade no que se refere a variedades linguísticas. O que ocorre é que algumas variedades são socialmente mais aceitas em detrimento a outras – neste

trabalho citamos como exemplo a linguagem predominante em telejornais brasileiros – e são essas as variedades que tendem a ganhar espaço nas dublagens brasileiras.

É importante ressaltar que a tradução para dublagem muitas vezes desempenha o papel de tornar as obras cinematográficas acessíveis para espectadores cegos, pois muitas vezes o produto audiovisual não é disponibilizado com a opção de audiodescrição para esse público. Desta forma, torna-se duplamente imprescindível que tradutores para dublagem busquem soluções tradutórias que considerem, incluam e apresentem a seu público espectador, em língua portuguesa, marcas que representem a variação linguística na obra cinematográfica traduzida, a fim de que o espectador cego também consiga reconhecer a pluralidade linguística da qual ele também faz parte. Atualmente, mais do que em qualquer período anterior, o público consumidor de produtos audiovisuais é heterogêneo, e o acesso à sétima arte e às plataformas de *streaming* – através das quais filmes, documentários, desenhos etc. são disponibilizados – está mais democrático, ainda que para uma parcela da população brasileira. Se é papel da tradução tornar produtos audiovisuais acessíveis, da língua de partida para os falantes da língua de chegada, cabe também a esses profissionais repensar, tensionar e modificar escolhas tradutórias. Isto é, em sociedades que perpetuam o engessamento de determinadas culturas e variedades linguísticas, considerando seu *status* de prestígio social, o papel do tradutor enquanto agente transformador é inquestionável.

## REFERÊNCIAS

- ALKMIM, Tania. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do (Org.). **História social da língua nacional**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 247-264. Disponível em: <http://www.coresmarcasefalas.pro.br/adm/anexos/11122008002308.pdf>. Acesso em: 04 de jul. de 2019.
- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. São Paulo: Parábola editorial, 2015.
- BAGNO, Marcos; CASSEB-GALVÃO, Vânia; REZENDE, Tânia Ferreira [Orgs.]. **Dinâmicas funcionais da mudança linguística**. São Paulo: Parábola editorial, 2017.
- BARTOLL, Eduard. **Introducción a la traducción audiovisual**. Barcelona: Editorial UOC, 2015.
- BASTOS, Fernanda. **As políticas da tradução do “Black English” em solo brasileiro**. In: Revista Parêntese, n. 94. <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/traducao/as-politicas-da-traducao-do-black-english-em-solo-brasileiro/>. Acesso em 10 de outubro de 2021.
- BOOK, Green. Direção: Peter Farrelly. Produção: Jim Burke; Charles B. Wessler; Brian Hayes Currie; Peter Farrelly; Nick Vallelonga. Intérpretes: Viggo Mortensen; Mahershala Ali; Linda Cardellini. Roteiro: Nick Vallelonga; Brian Hayes Currie; Peter Farrelly. Música: Kris Bowers. Distribuição: Universal Pictures, 2019.
- CHIARO, Delia. Dialect Translation. In J. Munday (ed.) **The Routledge Companion to Translation Studies (Glossary of Key Terms)**. London: Routledge, 181, 2009.
- COELHO, Izete Lehmkuhl [et al.]. **Para conhecer sociolinguística**. São Paulo: Contexto, 2015.
- COLLET, Thaís. **O mercado de tradução audiovisual no Brasil: formação e demanda**. Tese de doutorado em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Brasil, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/78554228.pdf>. Acesso em: 09 de dez. de 2019.
- COSERIU, Eugenio. **Lições de Linguística Geral**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1980.
- COSERIU, Eugenio. **O homem e sua linguagem**. Trad. Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. Coleção Linguagem. Rio de Janeiro/São Paulo: Presença/Edusp, 1982.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguística histórica**. São Paulo: Parábola editorial, 2017.
- FARIAS, Raquel Rocha. **Tradução para dublagem e variação linguística: um estudo de caso no filme *Bastardos Inglórios***. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos do Léxico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114447>. Acesso em: 10 de jun. de 2019.

FARIAS, Raquel Rocha. **A representação linguística dos personagens cariocas de classe baixa na dublagem brasileira do filme *Rio***. Revista Translatio. ISSN eletrônico: 2236-4013, número 19, 2020.

GALAN-MAÑAS, Anabel. **La enseñanza de la traducción en La modalidad semipresencial**. Tese de doutorado em Tradução e Interpretação do Departament de Traducció i d'Interpretació da Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Espanha, 2009. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2009/tdx-0416110-163024/aha1de2.pdf>. Acesso em: 10 de jul. de 2019.

GREEN, Lisa J. **African American English: a linguistic introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Aprender a Traducir del francés al español**. Competencias y tareas para la iniciación a la traducción. Série Aprender a Traducir 6. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Madrid: Edelsa, D.L. 2015.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Enseñar a Traducir: Metodologías en la formación de traductores e intérpretes**. Col. Investigación didáctica. Madrid: Edelsa, 1999.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Enseñar a Traducir: Metodologías en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas**. 2ª reimpressão. Madri: Edelsa, 2007.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.

JORDAN, June. **Somente Nossos Corações Vão Debater Bravamente**. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2020.

KOCH, Peter & OESTERREICHER, Wulf. Linguagem da imediatez - linguagem da distância: oralidade e escrituralidade entre a teoria da linguagem e a história da língua / Language of immediacy - language of distance: orality and literacy from the perspective of language theory and linguistic history. In: **Linha d'Água**. Trad. Hudinilson Urbano e Raoni Caldas. n. 26 (1), 2013, p. 153-174.

LABOV, William; COHEN, ROBINS, P. C. and LEWIS, J. 1968. **A study of the non-standard English of Negro and Puerto Rican Speakers in New York City**. Cooperative Research Report 3288. Vols I and II. Philadelphia: U.S. Regional Survey (Linguistics Laboratory, U. of Pa.).

LAGARES, Xoán Carlos; BAGNO, Marcos, [orgs]. **Políticas da norma e conflitos linguísticos**. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

LIBERATTI, Elisângela. **Traduzindo histórias em quadrinhos: proposta de unidades didáticas com enfoque funcionalista e com base em tarefas de tradução**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/181611>. Acesso em: 2 de nov. de 2019.

MACHADO, Dilma. **O processo da tradução para a dublagem brasileira: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Transitiva, 2016.

MONTEAGUDO, Henrique. Variação e norma linguística: Subsídios para uma (re)visão. In: BAGNO, Marcos; LAGARES, Xoan C. (Org.). **Políticas da norma e conflitos linguísticos**. São Paulo: Parábola, 2011. p. 43.

NORD, Christiane. **El funcionalismo en la enseñanza de traducción**. Mutatis Mutandis, v. 2, n. 2, 2009. p. 209-243.

NORD, Christiane. **Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis**. Translated by Christiane Nord and Penelope Sparrow. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991.

OLIVEIRA, Alana Ariadne dos Santos. **O inglês vernacular afro-americano na tradução do livro *Push* para o português brasileiro**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras). Instituto Superior Anísio Teixeira, São Gonçalo, 2018. Disponível em: [http://www.revistadoisat.com.br/numero10/5%20Ingles\\_Alana.pdf](http://www.revistadoisat.com.br/numero10/5%20Ingles_Alana.pdf). Acesso em: 15 de jul. de 2019.

PACTE 2005. **Investigating Translation Competence: Conceptual and Methodological Issues**. Meta Vol. 50. n. 2. Processus et cheminements en traduction et interprétation.

PAIVA, M. C.; DUARTE, M. E. L. (Orgs.). **Mudança Linguística em Tempo Real**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2003.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis (Editor). **The Routledge Handbook of Audiovisual Translation**. Routledge, 1 edition, 2018.

PÚRPURA, A cor. Direção: Steven Spielberg. Produção: Quincy Jones; Kathleen Kennedy; Frank Marshall; Steven Spielberg. Intérpretes: Danny Glover; Whoopi Goldberg; Margaret Avery; Oprah Winfrey; Willard E. Pugh. Roteiro: Menno Meyjes. Música: Quincy Jones. Distribuição: Warner Bros. Pictures, 1985.

ROZENCHAN, Nancy. Traduzir o hebraico da periferia – missão possível? Cadernos de Língua e Literatura Hebraica. **Portal de revistas da USP**, 2016. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cilh/article/view/125029/122061>. Acesso em: 04 de jul. de 2019.

THUN, Harald. La geolinguística como linguística variacional general (com ejemplos del Atlas lingüístico Diatópico y Diastrático del Uruguay). In: International Congress of Romance Linguistics and Philology (21.: 1995: Palermo). **Attidel XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza**. Org. Giovanni Ruffino. Tübingen: Niemeyer, v. 5, 1998. p. 701-729.

VANOYE, Francis; GOLIÓT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papyrus, 2016.

YAU, Wai-Ping. **Sociolinguistics and linguistic variation in audiovisual translation**. In The Routledge Handbook of Audiovisual Translation, 2018.