



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ESTUDOS DA TRADUÇÃO

WILLIAN HENRIQUE CÂNDIDO MOURA

**A TRADUÇÃO DE TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS NA LEGENDAGEM E NA
DUBLAGEM DO FILME *TUDO SOBRE MI MADRE*, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Florianópolis
2020

WILLIAN HENRIQUE CÂNDIDO MOURA

**A TRADUÇÃO DE TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS NA LEGENDAGEM E NA
DUBLAGEM DO FILME *TODO SOBRE MI MADRE*, DE PEDRO ALMODÓVAR**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Dra. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão

Coorientadora: Dra. Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Moura, Willian Henrique Cândido

A tradução de tabus linguísticos morais na legendagem e na dublagem do filme Todo sobre mi madre, de Pedro Almodóvar / Willian Henrique Cândido Moura ; orientadora, Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, coorientadora, Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado, 2020.

143 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da Tradução Audiovisual. 3. Tabus Linguísticos Morais. 4. Legendagem. 5. Dublagem. I. Durão, Adja Balbino de Amorim Barbieri. II. Orgado, Gisele Tyba Mayrink Redondo. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Willian Henrique Cândido Moura

A tradução de tabus linguísticos morais na legendagem e na dublagem do filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Claudia Cristina Ferreira, Dra.
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Marcio Markendorf, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Ronaldo Lima, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, Dra.
Orientadora

Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado, Dra.
Coorientadora

Florianópolis, 2020.

A mi abuela, madre de mi madre.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por entender minha ausência e ficar feliz com as minhas conquistas mesmo sem compreender ao certo o que eu faço. Eu amo vocês!

À minha orientadora, Profa. Dra. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão, a qual me gabo ao contar para os amigos que foi tradutora de dublagem da Herbert Richers, obrigado pela sabedoria e por ter aceitado orientar este trabalho. Seus ensinamentos me fizeram progredir, e serão reflexos por toda minha vida pessoal e profissional. Minha imensa admiração.

À minha coorientadora, Profa. Dra. Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado, quem já me fascinava, mesmo antes de conhecê-la pessoalmente, por sua pesquisa sobre a legendagem de *A Viagem de Chihiro*. Agradeço por me acalmar e me motivar a seguir os rumos da pesquisa, principalmente quando a insegurança surgia.

Ao Gian Ricardo Zuffo, por tudo o que representa em minha vida. Independente das proporções que nosso amor tomou, sou imensamente grato pelo que aprendi (e aprendo) com você. Este é o momento em que as palavras se tornam incapazes e insuficientes de traduzir o tamanho da sua importância para mim e para este trabalho.

À Luciana lost Vinhas, por ser *mi primera madre académica*. Luvinhas, com você aprendi a escrever. Agradeço por todo o carinho e doçura que compartilha comigo ao longo desses anos de amizade. Ao Emerson Martins, por ser a *Lola de mi vida académica*. Sou grato por sermos amigos desde sua primeira semana na UFFS e pela tese que sou eu. A ambos por terem me motivado no Cinedebate. Vocês dois são minha tradução de inspiração.

Às amigas Fernanda Christmann, Morgana Aparecida de Matos e Elisângela Dagostini, pelo alicerce. Obrigado por me levantarem quando tudo pareceu estar sem chão. Agradeço por me permitirem uma amizade sincera que transpõe os muros da vida acadêmica e as barreiras da tradução.

À Ray, pelas tristezas repartidas e por ser tão amanhecida quanto eu. Ao Mauro Maciel, pelas pautas e conversas de uma vida inteira, muitas vezes, resumidas noite adentro. Aos dois pelas noites de Santana, que fizeram eu me (des)equilibrar ao longo desta jornada tradutória.

Aos professores que participaram de meu exame de qualificação, Profa. Dra. Claudia Cristina Ferreira e Prof. Dr. Marcio Markendorf, pela leitura atenta e pelas

valiosas considerações para com a minha formação e a consolidação deste trabalho e mais ainda por terem aceitado o desafio de avaliar uma “dissertação-tabu”.

Aos melhores amigos que eu poderia ter desde sempre, Lorena Neris Barboza e Maykon Reberte Rossi, por tudo o que são e representam em minha vida. Obrigado pelas consultas virtuais, pelas receitas e por seguirem me aguentando por décadas. Eu amo vocês e amo compartilhar nossos momentos, principalmente nossos momentos-tabu.

Ao Matheus Ragievicz, por me permitir questionar meus próprios *tabus* e por não me abandonar nos momentos de angústia (e urgência). Ao Adrián Barreto, por falar abertamente comigo sobre tabus e suavizar minhas dúvidas de tradução.

Agradeço aos colegas e amigos que a tradução me proporcionou: Barbara Florez, Cássia Paiva, Diogo Berns, Duda Kretzer, Emily Arcego, Giorgio Buonsante, Ingrid Bignardi, Mairla Pires, Márcia Monteiro Carvalho, Mary Anne Warken, Rosangela Eleutério, Sheila Cristina Santos, Virginia Castro Boggio e Vitória Tassara. Que a nossa vida continue se entrecruzando pelos (des)caminhos da tradução.

Aos colegas e amigos ‘adjacentes’, Daniella Domingos, Giselle Ribeiro, Ivan Souza, Marcia Goretti, Maria Cândida Moura, Otávio Andrade, Paulo Kloeppel (*in memoriam*), Rafaela Marques e Rejane Bueno, por compartilharem comigo nossa orientadora e as coisas de orientação, incluindo as paçoquitas.

A todos os meus amigos que me possibilitaram, desde o começo de nossa amizade, ter uma relação neutralizada com os tabus linguísticos, em especial aos que me acompanharam com mais afinco nesta jornada, Denise Felicetti Ma, Eline Barboza, Jéssica Pauletti, Mayza Lora, Michelle, Analu e Rosalve, Dedéia, tias Julia e Cássio, Alda, Claudia Nenning e Dalila Kurpel, Charline Barboza, Rafael Carneiro, Luh Souza, Jezebel Lopes, Tay Schmidt, Jhonas Krug, Johnny Agnes, Jeraldi Hiroki, e Priscila Dario, por tornarem possível toda esta loucura de estudar tabus.

Por último, agradeço à PGET por me propiciar a formação e o título que eu almejo desde longa data. O sonho de ser Mestre em Tradução, finalmente, chegou. Agradecimento especial à UFSC, ao CNPq e às políticas públicas de formação e permanência, sem as quais não teria tido condições de desenvolver esta pesquisa.

tradução

– Traga, disse o duque, uma solução

Assassinaram-no.

Não deixa de ser uma solução.

Não deixa de ser uma frase,

Na qual um truque enorme se delineia.

– Enganei, o poeta falou, os leitores obtusos.

Sem comentários.

(Ana Cristina Cesar)

RESUMO

Esta pesquisa objetivou analisar os procedimentos de tradução audiovisual de tabus linguísticos morais utilizados no filme *Todo sobre mi madre* (1999), em português brasileiro, *Tudo sobre minha mãe*, do diretor Pedro Almodóvar, do espanhol ao português brasileiro. Para tanto, apresenta-se uma classificação de tabus linguísticos morais assim como a proposta de análise de termos ofensivos e tabus de Ávila-Cabrera (2015). Identificaram-se as estratégias tradutórias empregadas, verificando o nível de intensidade da tradução do tabu linguístico moral mediante a carga ofensiva estabelecida no ato tradutório, analisando, assim, se houve manipulação ideológica, conforme Diaz Cintas (2018). Como referencial teórico para o desenvolvimento desta pesquisa, acerca dos Estudos da Tradução Audiovisual, fez-se uso de trabalhos de Chaume (2004a), Díaz Cintas (2001a) e Izard Martínez (2001). Para os Estudos da Legendagem, Díaz Cintas (2010) e Georgakopoulou (2009) e para os Estudos da Dublagem, Agost (1999) e Machado (2016). No que tange aos tabus linguísticos, utilizaram-se os trabalhos de Ávila-Cabrera (2014), Preti (1983) e Silva (2016). Além do referencial teórico, como metodologia para uma análise lexicográfica, optou-se pelo uso de dicionários gerais e específicos, bilíngues e monolíngues de português e espanhol. Como resultados, a classificação de tabus linguísticos morais referentes aos somatismos foi a que apresentou maior quantidade em nosso *corpus*. A “substituição” foi a estratégia de tradução com maior ocorrência na legendagem e na dublagem e a respeito do nível de intensidade da tradução do tabu, a categoria “mantido” obteve maior incidência em ambas as modalidades de tradução audiovisual. No filme, a manipulação ideológica foi identificada na dublagem no concernente aos tabus linguísticos morais referentes a drogas e vícios. A partir das análises aqui desenvolvidas, verificou-se que alguns tabus linguísticos morais perderam a sua conotação ofensiva/tabu, tendo em vista o contexto da cena em que foram proferidos, confirmando o fenômeno da banalização lexical discutido por Preti (1983). Dessa forma, conclui-se que, no geral, a tradução dos tabus linguísticos morais no filme foi mantida, sendo resguardados alguns momentos em que a omissão não pôde ser justificada mediante as restrições técnicas cabíveis a ambas as modalidades de tradução audiovisual.

Palavras-chave: Tradução Audiovisual. Tabus Linguísticos Morais. Manipulação Ideológica. Pedro Almodóvar.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the most frequent procedures in the audiovisual translation of moral linguistic taboos in the movie *Todo sobre mi madre* (1999), in English, *All about my mother*, directed by Pedro Almodóvar, from the Spanish language to Brazilian Portuguese. For this purpose, a classification of moral linguistic taboos was presented, as well as a proposal to analyze offensive terms and taboos according to Ávila-Cabrera (2015). The translation strategies used were identified by checking the level of intensity of the translation of the moral linguistic taboos through the offensive load established in the translation act. Thus, it was analyzed whether there was ideological manipulation or not, based on Diaz Cintas (2018). The theoretical framework for the development of this research used various authors. Works by Chaume (2004a), Díaz Cintas (2001a) and Izard Martínez (2001) were used for Audiovisual Translation Studies. Díaz Cintas (2010) and Georgakopoulou (2009), for Subtitling Studies. For Dubbing Studies, Agost (1999) and Machado (2016). Concerning linguistic taboos, the works of Ávila-Cabrera (2014), Preti (1983) and Silva (2016) were employed. Besides the theoretical framework, as a methodology for the lexicographical analysis, it was privileged the use of general and specialized dictionaries, those being Portuguese - Spanish bilingual and monolingual dictionaries. As a result, the classification of moral linguistic taboos referring to somatisms was the one that presented the greatest amount in our corpus. The “substitution” category was the translation strategy with the highest occurrence in subtitling and dubbing. As for the level of intensity of the translation of the taboo, the category “maintained” had a greater incidence in both types of audiovisual translation. In the movie, the ideological manipulation was identified in the dubbing, when regarding moral linguistic taboos related to drugs and addictions. From the analyses developed here, it was found that some moral linguistic taboos lost their offensive/taboo connotation in the translation considering the context of the scene in which they were uttered. This confirms the phenomenon of lexical trivialization discussed by Preti (1983). Thus, it is concluded that, in general, the translation of the moral linguistic taboos in the movie was maintained, safeguarding some moments in which the omission could not be justified by the technical restrictions applied to both types of audiovisual translation.

Keywords: Audiovisual Translation. Moral Linguistic Taboos. Ideological Manipulation. Pedro Almodóvar.

RESUMEN

Esta investigación tuvo como objetivo analizar los procedimientos de traducción audiovisual de tabúes lingüísticos morales utilizados en la película *Todo sobre mi madre* (1999), del director Pedro Almodóvar, del español al portugués brasileño. Para esto se presenta una clasificación de tabúes lingüísticos morales, bien como una propuesta de análisis de términos ofensivos y tabúes de Ávila-Cabrera (2015). Se identificaron las estrategias de traducción empleadas, verificándose el nivel de intensidad de la traducción del tabú lingüístico moral por medio de una carga ofensiva establecida en el acto de la traducción, observándose de esa manera si hubo manipulación ideológica, según Díaz Cintas (2018). Como marco teórico para el desarrollo de esta investigación, respecto a los Estudios de la Traducción Audiovisual, se consultaron trabajos de Chaume (2004a), Díaz Cintas (2001a) e Izard Martínez (2001); para los Estudios de Subtitulación, Díaz Cintas (2010) y Georgakopoulou (2009); para los Estudios del Doblaje, Agost (1999) y Machado (2016). En lo que respecta a los tabúes lingüísticos, se consultaron los trabajos de Ávila-Cabrera (2014), Preti (1983) y Silva (2016). Además del marco teórico, como metodología para un análisis lexicográfico, se eligió el uso de diccionarios generales y específicos, bilingües y monolingües de portugués y español. Como resultado, la clasificación de tabúes lingüísticos morales referentes a los somatismos fue la que se presentó en mayor cantidad en nuestro *corpus*. La “sustitución” fue la estrategia más usada en la subtitulación y en el doblaje; en relación al nivel de intensidad de traducción del tabú, la categoría “mantenido” obtuvo mayor incidencia en ambas modalidades de traducción audiovisual. En la película, la manipulación ideológica fue identificada en el doblaje a lo que concierne con los tabúes lingüísticos morales referentes a drogas y vicios. A partir de los análisis desarrollados en este trabajo, se verificó que algunos tabúes lingüísticos morales perdieron su connotación ofensiva/tabú teniendo en cuenta el contexto de la escena en la que fueron proferidos, confirmando el fenómeno de la banalización lexical discutido por Preti (1983). De esa forma, se concluyó que, de manera general, la traducción de los tabúes lingüísticos morales en la película fue mantenida, habiéndose resguardado algunos momentos en los que la omisión no pudo ser justificada según las restricciones técnicas posibles para ambas modalidades de traducción audiovisual.

Palabras clave: Traducción Audiovisual. Tabúes Lingüísticos Morales. Manipulación Ideológica. Pedro Almodóvar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Um dos intertítulos do filme <i>Uncle Tom's Cabin</i> (1903).	33
Figura 2: Verbetes do <i>Diccionario del Guión Audiovisual</i>	69
Figura 3: Poltronas espaçosas e reclináveis da Sala Gold.	71
Figura 4: Vista das poltronas para a telona e da telona para as poltronas.....	71
Figura 5: Cartaz do filme <i>Todo sobre mi madre</i>	73
Figura 6: Ocorrências dos Tabus linguísticos morais presentes no filme <i>Todo sobre mi madre</i>	77
Figura 7: Estratégias de Tradução dos Tabus Linguísticos Morais – Legendagem.	119
Figura 8: Estratégias de Tradução dos Tabus Linguísticos Morais - Dublagem.	119
Figura 9: Carga Ofensiva dos Tabus Linguísticos Morais Traduzidos na Legendagem.	121
Figura 10: Carga Ofensiva dos Tabus Linguísticos Morais Traduzidos na Dublagem.	121

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Classificação da Linguagem Ofensiva e Tabu.	54
Quadro 2: Tabus Linguísticos Morais.....	60
Quadro 3: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Injúrias.....	82
Quadro 4: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Injúrias.	82
Quadro 5: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Insultos Sutis.....	88
Quadro 6: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Insultos Sutis.	89
Quadro 7: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais – Excreções.....	93
Quadro 8: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Excreções.	93
Quadro 9: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Somatismos.	95
Quadro 10: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Somatismos.....	96
Quadro 11: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Relações Sexuais.	101
Quadro 12: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Relações Sexuais.	101
Quadro 13: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Libertinagem.	104
Quadro 14: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais – Libertinagem.	104
Quadro 15: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Drogas e Vícios.....	106
Quadro 16: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Drogas e Vícios.	107
Quadro 17: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Gênero e Orientação Sexual.	111
Quadro 18: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Gênero e Orientação Sexual.	112
Quadro 19: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Zoônimos.	115
Quadro 20: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Zoônimos.....	116
Quadro 21: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Condição Física / Psicológica.	116
Quadro 22: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Condição Física / Psicológica.	117

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ATOPE – A tope: Dicionário de Gírias Espanhol-Português

AULETE – Dicionário Aulete Digital

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

DICAR – Diccionario de Argot

DIPAL – Dicionário do Palavrão e Termos Afins

DRAEO – Diccionario de la Real Academia Española Online

JAM – Diccionario de Jergas, Argot y Modismos

JHH – Diccionario de Jergas de Habla Hispana

PGET – Pós-Graduação em Estudos da Tradução

TAV – Tradução Audiovisual

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

WR – Dicionário Word Reference

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	MOTIVAÇÃO	18
1.2	OBJETIVOS	20
1.2.1	Objetivo Geral	20
1.2.2	Objetivos Específicos	20
1.3	PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA	21
2	REFERENCIAL TEÓRICO	24
2.1	ESTUDOS DA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL	24
2.1.1	Tradução para Legendagem	31
2.1.1.1	<i>Panorama da Legendagem no Cinema</i>	31
2.1.1.2	<i>Características da Legendagem</i>	36
2.1.2	Tradução para Dublagem	39
2.1.2.1	<i>Panorama da Dublagem no Cinema</i>	39
2.1.2.2	<i>Características da Dublagem</i>	43
2.2	TABUS LINGUÍSTICOS	49
2.2.1	Classificação dos Tabus Linguísticos Morais	56
2.3	ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO	60
2.3.1	Proposta para a Análise de Linguagem Ofensiva e Tabu na Tradução Audiovisual	62
3	METODOLOGIA	66
3.1	SELEÇÃO DO OBJETO DE ESTUDOS	66
3.1.1	O Cinema de Pedro Almodóvar	67
3.1.2	<i>Todo sobre mi madre</i>	72
3.1.3	<i>Corpus</i>	76
3.2	PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> SELECIONADO	77
4	ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	81

4.1	ANÁLISES INDIVIDUAIS DOS TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS.....	81
4.1.1	Injúrias.....	81
4.1.2	Insultos Sutis.....	88
4.1.3	Blasfêmias.....	93
4.1.4	Excreções.....	93
4.1.5	Somatismos.....	95
4.1.6	Relações Sexuais.....	101
4.1.7	Libertinagem.....	104
4.1.8	Drogas e Vícios.....	106
4.1.9	Étnico-Raciais.....	111
4.1.10	Gênero e Orientação Sexual.....	111
4.1.11	Zoônimos.....	115
4.1.12	Condição Física / Psicológica.....	116
4.2	ANÁLISES GERAIS DOS TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS.....	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
	REFERÊNCIAS.....	127
	APÊNDICES.....	133
	ANEXOS.....	140

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se insere no âmbito dos Estudos da Tradução Audiovisual e pretende contribuir com essa área por meio de uma análise descritiva das estratégias empregadas na tradução para dublagem e para legendagem de tabus linguísticos morais presentes no filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, questionando quais as razões ideológicas, técnicas e linguísticas que, em nossa opinião, estão implicadas nas escolhas tradutórias desse filme ao português brasileiro.

O anseio por desenvolver esta temática de investigação surgiu ainda na graduação em Letras: Português e Espanhol, concluída pelo autor, em 2017, na Universidade Federal da Fronteira Sul. No decorrer da elaboração de seu trabalho de conclusão de curso, unindo assuntos que despertavam seu interesse, descobriu os Estudos da Tradução Audiovisual e a complexidade de processos que envolvem suas modalidades. Durante o tempo que durou o desenvolvimento dessa pesquisa, a partir da leitura do trabalho de Mello (2005), ao se deparar com uma análise feita por essa autora acerca da contradição existente entre a neutralidade do tradutor e a amenização de palavrões na legendagem é que esta dissertação passou a ser almejada. Não obstante, este projeto só pôde ser realmente lapidado a partir dos encontros tidos com a orientadora e com a coorientadora deste trabalho, as quais têm a Tradução Audiovisual como uma de suas áreas de investigação.

Destacamos que no processo de Tradução Audiovisual, como indicam Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 182-184) e Bernal Merino (2002, p. 44), fatores como a influência do mercado e, particularmente, questões técnicas específicas de cada uma das modalidades de tradução audiovisual, devem ser levadas em consideração a fim de obter, conforme esclarecem Alarcón e Hincapié (2008, p. 110-111), uma tradução adequada em seu contexto de chegada.

Com base nessa relação contextual, partimos da premissa de que a língua é um lugar de “encontro” de pessoas, de situações comunicativas e de sentidos atribuídos em cada caso. Desse modo, a legendagem e a dublagem, como formas de traduzir, também se apresentam como espaço de aporte dos sujeitos que podem movimentar as línguas em questão em cada caso, em diferentes direções, mesmo que dentro de um número limitado de possibilidades.

Acrescentamos a esses processos de tradução, o discutido por Díaz Cintas (2018) acerca da manipulação ideológica presente desde o início da tradução audiovisual. O que começou como uma forma de censura imposta por regimes ditatoriais nazistas, a fim de reafirmar a hegemonia linguística, atualmente, pode ser vista mediante a forma de proibições na tradução, dessa vez, perante a ideologia das empresas e dos estúdios que gerem a tradução audiovisual.

A maioria dos casos em que podemos encontrar o que Díaz Cintas (2018) considera terem sido recursos de manipulação ideológica/censura na tradução audiovisual, diz respeito ao que denominamos, nesta pesquisa, tabus linguísticos morais, os quais, segundo nossa proposta, são palavras e expressões que, em determinados contextos e para certo público, podem ser consideradas imorais ou ocasionar desconforto e mal-estar, como discute Monteiro (2002). Por isso, somos categóricos ao defender a relevância de nossa pesquisa para a época e para a área, pois há registros de episódios frequentes na história da humanidade de manipulações ideológicas e censura em materiais audiovisuais, ocorridos por meio da tradução audiovisual. Ao longo dos anos, graças às evoluções sociais, surgem momentos de contestação e de (r)evolução para com aquilo que é considerado uma verdade absoluta, transpondo as barreiras linguísticas e culturais, sendo necessário refletir sobre a língua, a partir de uma perspectiva social, e reajustar-se a novos valores e ideologias a fim de renovar conceitos ultrapassados a partir do contexto e da sociedade em que nos encontramos. Esta dissertação é um desses “momentos”.

1.1 MOTIVAÇÃO

Desde que adentrei¹ à cinefilia, em meados de 2010, na época cursando a graduação em Ciências Naturais, recorde-me que os filmes de Pedro Almodóvar sempre chamaram a minha atenção devido às peculiaridades de seus roteiros, principalmente no que tange à construção dos personagens e às narrativas em *mise en abyme*, que se entrelaçam na trama e, muitas vezes, perpassam filmes diferentes. O primeiro filme que assisti desse diretor, *La Ley del Deseo* (1987) no

¹ Para explicar os motivos que me levaram a chegar ao objeto de estudos desta pesquisa, peço licença para me colocar aqui em primeira pessoa do singular. Terminada esta seção explicativa, retorno à primeira do plural, retomando as formalidades acadêmicas.

² Em português brasileiro, os títulos dos filmes são, respectivamente, *A Máscara do Zorro* e *Pequenos Espiões*.

³ “[...] desde perspectivas más pluralistas, innovadoras e interdisciplinares, lo que en consecuencia conduce a resultados más variados y fructíferos y otorga una mayor visibilidad a esta práctica

Brasil, *A Lei do Desejo*, deixou-me atônito frente a Antonio Banderas interpretando um personagem gay. A ideia que eu tinha, até então, construída por meio da imposição dos padrões do cinema comercial, de um Antonio Banderas, ator de Hollywood, protagonista de blockbusters como *The Mask of Zorro* (1998) e *Spy Kids* (2001)², “agora” protagonizando um filme de Almodóvar, em língua espanhola, e participando de um enredo que beira ao absurdo, fez com que eu passasse a desconstruir minha visão de filmes com narrativas “simples” e passasse a admirar o cinema autoral do diretor.

Percebo como é intrigante o fato dos filmes de Almodóvar protagonizados por Banderas serem muito anteriores aos filmes hollywoodianos pelos quais eu conheci o ator, e como essa “inversão temporal” que esteve presente em meu processo de descobrimento do cinema, influenciou nas escolhas que fiz para esta dissertação.

Minha paixão por Almodóvar foi tão avassaladora que em pouco mais de dois anos após ter descoberto o cineasta por meio de *La ley del deseo*, já havia assistido a todos os filmes do diretor estreados até então e participava ativamente como um dos administradores de uma comunidade na rede social Facebook chamada *As cores de Almodóvar*, dedicada ao compartilhamento de imagens e pequenas críticas/comentários sobre os filmes do diretor.

Nesta mesma época, passei a integrar um projeto de extensão sobre Língua e Cultura Hispânicas, o que exerceu um papel importante para que eu migrasse para a graduação em Letras: Português e Espanhol. No projeto, pude conhecer um pouco da história e das questões sociais que perpassam muitos filmes do diretor, em especial os relacionados à Movidia Madrileña, sob a qual teço alguns comentários na seção 3.1.1 *O Cinema de Pedro Almodóvar*.

Diante do meu deslumbre para com as obras do diretor, pretendi dar continuidade a essa admiração de forma acadêmica. Infelizmente, por motivos diversos, não utilizei um filme do diretor como objeto de estudos de meu trabalho de conclusão de curso. Confesso que os filmes de Almodóvar foram as primeiras obras que averigui a fim de encontrar algo que pudesse ser analisado para a pesquisa, mas devido à pouca leitura acerca dos Estudos da Tradução e dos Estudos da

² Em português brasileiro, os títulos dos filmes são, respectivamente, *A Máscara do Zorro* e *Pequenos Espiões*.

Tradução Audiovisual que tive acesso durante meus anos na graduação em Letras, essa opção não se tornou possível à época.

Em 2014, tive conhecimento da Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET). Na época ainda estava desenvolvendo meu projeto para o trabalho de conclusão de curso. Anos depois, somado às ganas de estudar Tradução Audiovisual, resolvi prestar o processo seletivo da PGET, e tive a sorte de encontrar uma orientadora que tem a Tradução Audiovisual como uma de suas áreas de investigação e que aceitou caminhar comigo durante meu processo de mestrado, além de me apresentar minha coorientadora, a qual eu já “conhecia” por meio de sua dissertação sobre legendagem.

Desta forma, esta dissertação se tornou a realização de um anseio pessoal que esteve presente em minha vida acadêmica durante muitos anos e que até então não havia tido a oportunidade de concretizar: pesquisar Pedro Almodóvar.

1.2 OBJETIVOS

A seguir, delimitamos os objetivos que nortearam esta pesquisa.

1.2.1 Objetivo Geral

O objetivo geral desta pesquisa é compreender como ocorreu a tradução dos tabus linguísticos morais no filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, realizando, para isso, uma análise descritiva das estratégias de tradução utilizadas tanto em sua versão oficial legendada, quanto em sua versão oficial dublada para o português brasileiro.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Realizar um levantamento bibliográfico sobre a temática dos Estudos da Tradução Audiovisual, Dublagem e Legendagem.
- Propor uma classificação para os tabus linguísticos morais.
- Selecionar, de acordo com a classificação proposta, os tabus linguísticos morais presentes no filme *Todo sobre mi madre* e categorizá-los mediante a classificação por nós estabelecida.

- Fazer uma análise descritiva lexicográfica (qualitativa e quantitativa) das traduções dos tabus linguísticos morais, por meio de dicionários, e das estratégias tradutórias utilizadas.
- Analisar a carga ofensiva contida na tradução do tabu linguístico moral e identificar se houve manipulação ideológica ao longo do filme.

1.3 PROBLEMÁTICA E JUSTIFICATIVA

Ao pensarmos na tradução de tabus linguísticos morais, evidenciamos a existência de restrições ou orientações impostas pelo mercado da Tradução Audiovisual, como apontam Alarcón e Hincapié (2008, p. 110), as quais objetivam a ampliação da classificação indicativa de cada filme, assim como da expansão de contingentes mercadológicos, como um maior número de países que possa assistir a um filme traduzido para um idioma, por exemplo. Compreendemos que essas restrições podem ser classificadas mediante o exposto por Díaz Cintas (2018) acerca da manipulação técnica e da manipulação ideológica. Para o autor, a primeira diz respeito às mudanças necessárias na tradução audiovisual em decorrência das necessidades técnicas, e a segunda concerne à censura, omissões e neutralizações que não podem ser justificadas devido às características técnicas exigidas na tradução audiovisual.

Segundo Mello (2005, p. 56-57), os manuais de Tradução Audiovisual propõem que os tradutores amenizem palavras/expressões consideradas vulgares por serem desprestigiadas/agressivas socialmente – o que é relativo, ao refletirmos sobre o julgamento de vulgaridade, tendo em vista o contexto identitário, social, histórico e ideológico de cada tradutor, ou, ainda, o do público a que se destina o produto audiovisual traduzido. Julgamos o exemplo apresentado pela autora como uma forma de manipulação ideológica, pois não é possível identificar motivações técnicas para justificar tal amenização.

Compreendemos que o mercado da Tradução Audiovisual visa maximizar os lucros, o que acarreta problemas para a tradução, tais como os discutidos por Bernal Merino (2002, p. 44-45), como o curto período de tempo para que o tradutor realize a tradução, e o fato de os tradutores nem sempre serem pessoas que possuem formação adequada ou conhecimento linguístico suficiente para traduzir

estrangeirismos.

Destarte, as influências exercidas sobre o trabalho do tradutor na relação com os demais participantes envolvidos no processo tradutório, ou seja, as agências de tradução e as próprias distribuidoras dos filmes, fazem com que problematizemos as seguintes questões: 1. A partir da análise descritiva das estratégias tradutórias utilizadas na tradução audiovisual de tabus linguísticos morais na dublagem e na legendagem, é possível identificar se houve manipulação ideológica na tradução audiovisual, mediante a carga ofensiva contida nas escolhas tradutórias? 2. Qual estratégia tradutória e que tipo de tabu linguístico moral obtiveram maior incidência? 3. É possível estabelecer as causas dessa escolha? 4. Essas causas têm relação com a classificação do tabu linguístico moral analisado?

Sendo assim, justificamos a nossa pesquisa nos Estudos da Legendagem a partir de Mello (2005, p. 59), que apresenta que, por vezes, a “impressão que o público tem ao assistir um filme em língua estrangeira conhecida é que a tradução ‘distorce’ o que está sendo falado”. Corroborando com isso, Moura e Moreira (2018, p. 50) discutem que, muitas vezes, o público que está assistindo a um filme legendado espera uma literalidade na tradução, não tendo conhecimento de todo o processo que há por trás da tradução audiovisual.

Em tempo, anote-se que no caso das orientações para dublagem, percebe-se, segundo Chaume (2017, p. X), que há menor visibilidade do tradutor no extenso processo em torno da dublagem, principalmente se comparada com outras modalidades de tradução. O autor ainda propõe que esse apagamento também ocorre por haver menos acadêmicos com experiência profissional de tradução para a dublagem e, conseqüentemente, menos pesquisas de cunho científico. Esse hiato nas pesquisas de tradução para dublagem nos compele a dedicar nossa atenção, enquanto pesquisadores de Tradução Audiovisual, para pesquisas acerca dos Estudos da Dublagem.

Parte de nossa escolha por um filme de Almodóvar ocorreu devido ao fato de os filmes desse diretor estarem fora do circuito comercial. Certamente, seus filmes pretendem alcançar um público específico, interessado em sua obra, sendo adquiridos e consumidos por esse público. Pesa ainda sobre a filmografia desse diretor, suas temáticas voltadas para o cotidiano, sexualidade, família e religião, apresentando, em meio a esses temas, fatores relacionados à (i)moralidade. Esses fatores (i)morais podem apresentar ideologias, intenções, (pre)conceitos e interesses

que, muitas vezes, são impostos objetivamente, vindo ao encontro do que é discutido por Mello (2005, p. 51-69) e Alarcón e Hincapié (2008, p. 110-111), a respeito dos motivos que influenciam no resultado da tradução.

É importante enfatizar a falta, e, a partir disso, a necessidade e a relevância de mais pesquisas voltadas à tradução de legendas e de dublagem, em especial às de Português x Espanhol/Espanhol x Português. Os trabalhos da área de Tradução, no Brasil, geralmente se centram em textos literários, canônicos, sendo, de modo geral, menosprezadas questões de tradução audiovisual. Além do mais, as poucas pesquisas brasileiras que encontramos sobre tradução audiovisual são voltadas, em sua maioria, para traduções Português x Inglês, deixando a tradução Português x Espanhol de lado, talvez pelo fato de serem línguas de grande proximidade e semelhança tipológica, como abordado por Fanjul (2017).

Na sequência, apresentamos no Capítulo 2. *Referencial Teórico*, o levantamento bibliográfico que fizemos acerca dos Estudos da Tradução Audiovisual, da Legendagem e da Dublagem. Apresentamos nosso estudo sobre os tabus e a linguagem-tabu até chegar a nossa proposta de classificação dos tabus linguísticos morais. Concluindo o referencial teórico, mostramos algumas das propostas de investigação utilizadas para a descrição nos Estudos da Tradução e Estudos da Tradução Audiovisual, bem como a proposta de análise descritiva das estratégias de tradução por nós adotada para concretizar as análises.

No Capítulo 3. *Metodologia*, discorreremos acerca do cinema de Pedro Almodóvar e do filme *Todo sobre mi madre*, para a delimitação de nosso objeto de estudos e de nosso *corpus*. Também explicitamos o procedimento empregado para realizar as análises qualitativas e quantitativas dos tabus linguísticos morais, as quais estão dispostas no Capítulo 4. *Análise do corpus selecionado*.

No Capítulo 5. *Considerações Finais*, oferecemos um fechamento a partir das conclusões que pudemos estabelecer com nossas análises, além de destacar quais foram os dados que obtivemos como resultado final das análises descritivas. Salienciamos também a necessidade de se desenvolverem novas pesquisas tendo esta temática como foco e de tentarmos desconstruir, cada vez mais, o tabu de falarmos sobre tabus no meio acadêmico. Finalizada essa parte, seguem as *Referências* utilizadas, os *Anexos* e os *Apêndices* da dissertação.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo, apresentamos a síntese da leitura de referências selecionadas para esta pesquisa. Situamos em *2.1 Estudos da Tradução Audiovisual*, o lugar da Tradução Audiovisual dentro dos Estudos da Tradução, além de apresentar um panorama histórico da pesquisa em Tradução Audiovisual, demarcando as modalidades relevantes para a presente pesquisa. Em *2.1.1 Tradução para Legendagem* e em *2.1.2 Tradução para Dublagem*, contextualizamos o surgimento de ambas as modalidades no cinema e dispomos as características intrínsecas desses processos de tradução audiovisual.

Dando continuidade à síntese das leituras feitas por nós, abordamos em *2.2 Tabus Linguísticos*, os conceitos, origens e definições do tabu e das palavras-tabu, e algumas das classificações dos tipos de tabus linguísticos. Nesta seção, situamos nossa pesquisa acerca dessa temática nos Estudos da Tradução Audiovisual e sobre a relação existente entre os tabus linguísticos e a manipulação técnica e ideológica. No tópico subsequente, *2.2.1 Classificação dos Tabus Linguísticos Morais*, expomos a nossa proposta de classificação dos tabus linguísticos morais que norteou a análise do nosso *corpus*.

Para encerrar o referencial teórico, realizamos, em *2.3 Estratégias de Tradução*, um levantamento de trabalhos que apresentaram estratégias tradutórias utilizadas para fins de análises descritivas nos Estudos da Tradução e nos Estudos da Tradução Audiovisual. Elencamos o percurso desenvolvido até chegarmos à seção *2.3.1 Proposta para a análise de linguagem ofensiva e tabu na Tradução Audiovisual*, na qual dispomos das estratégias que serão utilizadas como critérios de análise no Capítulo 4, pautados nas estratégias elencadas por Ávila-Cabrera (2015).

2.1 ESTUDOS DA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

O grande interesse em assistir a filmes e séries, dublados e legendados, vem crescendo com a popularização das novas tecnologias. Orrego Carmona (2013, p. 299) pontua que o rápido crescimento da produção audiovisual, sua distribuição e seu consumo são fatores que causaram impactos significativos no panorama da Tradução Audiovisual (TAV).

Por sua vez, no âmbito acadêmico, como resultado dos avanços dos meios de comunicação e da internet, algumas áreas em diversas disciplinas científicas passaram a atender aspectos que emergiram devido à força com que a tecnologia adentrou na sociedade. Dentre as áreas que surgiram e que passaram a ganhar independência e autonomia nos Estudos da Tradução, destacamos os Estudos da Tradução Audiovisual.

Apesar disso, Chaume (2004a, p. 113-114) alega que apesar do grande número de traduções audiovisuais já feitas e da evolução que a TAV alcançou durante o século XX, o número de pesquisas acadêmicas destinadas a esse tipo de tradução não é grande. Esse autor aponta fatores que contribuíram para a falta de pesquisas em TAV no período, tais como o fato de os Estudos da Tradução serem uma disciplina recente, de o trabalho do tradutor ter ganhado pouca notoriedade nas pesquisas em geral, e de a tradução audiovisual ser considerada uma atividade pouco prestigiada dentro dos Estudos da Tradução. Além do mais, a falta de pesquisas somada à rapidez do processo de TAV e à necessidade de que essa forma de tradução atinja benefícios econômicos em curto prazo justificam a pouca visibilidade da tradução audiovisual como uma atividade profissional sistemática, sendo relacionada com uma produção em massa.

Mayoral Asensio (2001) e Chaume (2004a, 2004c) apresentam razões pelas quais a TAV pode e deve ser considerada como uma área inserida nos Estudos da Tradução. Os autores estabeleceram uma classificação metodológica da pesquisa em TAV, especificando os enfoques teóricos propostos para essa área, divididos, primeiramente, em enfoque sobre o processo e enfoque sobre o produto. O enfoque sobre o **processo** subdivide-se em duas categorias: a primeira diz respeito ao texto audiovisual como um gênero/tipo textual a ser traduzido; e a segunda, à especificidade do texto conforme a sua configuração semiótica e a sua modalidade discursiva. Por sua vez, os autores defendem que o enfoque sobre o **produto** versa sobre outras duas subcategorias: 1. a TAV como adaptação da literatura para o cinema e o lugar dos textos audiovisuais na cultura-alvo (características e a geração de novos tipos textuais) e 2. as adaptações necessárias para que isso ocorra.

Aos poucos, como discute Díaz Cintas (2001a), o cenário das pesquisas em Tradução Audiovisual começa a adotar “perspectivas mais plurais, inovadoras e interdisciplinares, que, como consequência, conduzem a resultados mais variados e

frutíferos, outorgando maior visibilidade a essa prática tradutória”. (DÍAZ CINTAS, 2001a, p. 93, tradução nossa³). No Brasil, pesquisas que versem sobre TAV são ainda mais escassas que em países europeus, por exemplo. Desse modo, apresentamos como uma das dificuldades encontradas para a elaboração desta pesquisa, a carência de materiais teóricos sobre TAV em língua portuguesa, o que veio a ser solucionado com a leitura de textos em língua espanhola e em língua inglesa.

A TAV, naturalmente, é essencial no processo de popularização e ampliação de produtos audiovisuais. Podemos considerá-la como forma de inclusão midiática, pois as várias modalidades de TAV têm como finalidade fazer com que um maior número de pessoas tenha acesso a materiais audiovisuais, o que faz com que a Tradução Audiovisual venha sendo adaptada e expandida segundo as necessidades de novos públicos.

Para que a TAV seja possível, os tradutores devem ter informações precisas das características primordiais dos textos audiovisuais, sobretudo a relação existente entre linguagem verbal e linguagem não verbal, entendendo como essa relação implica no texto audiovisual. Chaume (2004b) aduz que além de imagem e palavra, no momento de executar o seu trabalho, o tradutor audiovisual deve levar em consideração “a interação existente entre os sistemas de significação dos textos audiovisuais, os quais se mostram, em termos de coesão e coerência, entre duas narrativas simultâneas, a visual e a verbal”. (p. 23, tradução nossa⁴).

Na TAV, o ato tradutório não está pautado apenas na tradução do código linguístico, mas na tradução de um conjunto de códigos que ultrapassa o linguístico e que, quando bem executado, faz com que o público compreenda o texto audiovisual em sua totalidade. Dessa forma, a busca do tradutor audiovisual por conhecimentos e especializações sobre a linguagem cinematográfica, torna-se um ponto passível de novas discussões dentro da academia, a fim de respaldar a importância da compreensão desse tipo de linguagem tanto para a formação do tradutor quanto para o desenvolvimento das traduções em ambas as modalidades de tradução audiovisual.

³ “[...] desde perspectivas más pluralistas, innovadoras e interdisciplinares, lo que en consecuencia conduce a resultados más variados y fructíferos y otorga una mayor visibilidad a esta práctica traductora”. (DÍAZ CINTAS, 2001a, p. 93).

⁴ “[...] the interplay of the signification systems of audiovisual texts, shows itself in terms of cohesion and coherence between the two simultaneous narratives, the visual and verbal”. (CHAUME, 2004b, p. 23).

Sobre a linguagem cinematográfica, Chaume (2004a) define que:

Um filme é composto por uma série de signos codificados e articulados segundo suas regras sintáticas. Sua tipologia, seu modo de organização e o significado que tudo isso comporta têm como resultado uma estrutura semântica que o espectador desconstrói para compreender o sentido do texto. (p. 19, tradução nossa⁵).

Justamente por isso, Chaume (2013, p. 20) explica que as traduções audiovisuais vão além do roteiro do filme que é utilizado como base, e que existem códigos de significação que compõem o resultado da tradução e restringem as possibilidades tradutórias. Destarte, elencamos a seguir esses códigos de significação que devem ser levados em consideração na Tradução Audiovisual, conforme Chaume (2004a, p. 17-27):

- **Código Linguístico:** é o texto traduzido. O código linguístico é feito para parecer oral e espontâneo, ou seja, ele é escrito para ser oralizado, como se não tivesse sido escrito. Caso essa característica não seja atendida na tradução, o texto audiovisual pode se tornar difícil de compreender para o espectador. (p. 19-20).
- **Códigos Paralinguísticos:** dizem respeito aos símbolos que são inseridos na tradução. Na tradução para dublagem, existem símbolos que servem de referência para os atores de voz, que são indicados pelo tradutor audiovisual, como, por exemplo (R), que indica risos, (/), que indica silêncio. No caso da legendagem, esse código é definido por meio de recursos ortográficos e estilísticos, tais como o uso de itálico ou de reticências. (p. 20-21).
- **Código Musical e Código de Efeitos Especiais:** costumam implicar na estrutura fílmica, como em um corte de *take*, na dublagem, ou na forma de apresentação de uma legenda, por exemplo. Na dublagem há um signo convencional que é indicado no momento de sua tradução entre parênteses. Já na legendagem pode ocorrer a mudança na

⁵ “Un filme se compone de una serie de signos codificados y articulados según unas reglas sintáticas. Su tipología, su modo de organización y el significado que todo ello comporta dan como resultado un entramado semántico que el espectador desconstruye para comprender el sentido del texto”. (CHAUME, 2004a, p. 19).

legenda por meio de itálico, ou ainda implicar na tradução, ou não, da letra da canção. (p. 21).

- **Código de Colocação de Som:** o tradutor deve identificar se a fala transcorrida é de um personagem que faz parte da história ou não, como nos casos dos narradores em *off*, e/ou ainda identificar se o personagem que fala está sendo exibido na cena. Cada um desses exemplos faz com que seja necessária a intervenção do tradutor de uma maneira diferente. (p. 21-22).
- **Códigos Iconográficos:** referem-se à descrição da representação visual de símbolos e imagens. Estes códigos não costumam ser traduzidos imageticamente, mas podem ser acompanhados por uma explicação verbal, caso essa explicação seja necessária para o desenrolar da narrativa. Nesse caso, o tradutor deve encontrar estratégias de tradução para representar linguisticamente o ícone em questão. (p. 22).
- **Códigos Fotográficos:** versão sobre questões técnicas como: 1. mudanças de perspectivas; 2. uso das cores; 3. mudanças na iluminação etc. Na dublagem, o tradutor deve assinalar quando um personagem está no escuro ou quando sua boca não está representada em cena, o que faz com que a dublagem seja mais simples, sem preocupação com os sincronismos. Na legendagem, o legendador deve prestar atenção ao uso da cor, principalmente quando esta cor representa um aspecto cultural, como as cores que representam o luto, que variam conforme o país. (p. 22-23).
- **Código de Planejamento:** é mais significativo na dublagem porque se um personagem aparece em primeiro ou primeiríssimo plano, o tradutor de dublagem deve produzir uma tradução que se ajuste adequadamente aos movimentos labiais de abertura e fechamento bucal, o que implicará em um bom resultado na tradução. Na legendagem, realizar a tradução de cartazes e letreiros que apareçam em primeiro plano, é essencial. (p. 23).
- **Códigos de Mobilidade:** referem-se à distância que existe entre os personagens e/ou entre os personagens e a câmera, a cinésica, que diz respeito aos movimentos corporais, por exemplo, o movimento de

negação ou afirmação com a cabeça e, também, a isocronia, a articulação entre o enunciado, a abertura e fechamento bucal e a duração que isso ocupa em tela. Essas características intrínsecas ao código de mobilidade interferem nas escolhas tradutórias, que, se mal-empregadas, podem ocasionar traduções de má qualidade. (p. 24-25).

- **Códigos Gráficos:** compreendem a linguagem escrita que surge em tela, seja na forma de letreiros, títulos, intertítulos, ou outra forma de linguagem verbal escrita. (p. 25).
- **Códigos Sintáticos:** referem-se a questões relativas à repetição e ao uso de algum símbolo que é manifestado na trama e a sua representação na tradução. Por exemplo, um pronome, a pontuação, um sinônimo, uma elipse, recursos que são utilizados para dar maior coerência ao texto audiovisual. (p. 25-26).

Como Chaume (2004a, p. 26) observa, a interação desses códigos produz um significado extra, que é o responsável pela compreensão do produto audiovisual por parte do espectador, por isso o tradutor deve levar em consideração que o código linguístico é somente um dentre outros inúmeros códigos, bem como conhecer a incidência dos demais códigos de significação no código linguístico, tendo em vista que este último é o único capaz de ser manipulado para fornecer uma melhor compreensão do produto audiovisual e, por consequência, uma tradução de melhor qualidade.

A respeito dos textos audiovisuais, Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 182) exemplificam que a sua estrutura é composta, basicamente, por dois códigos: o código linguístico, que pode ser oral e/ou escrito, e o código visual, que pode ser verbal e/ou iconográfico. Bernal Merino (2002) representa a composição dos textos audiovisuais sob a fórmula: "TEXTO + IMAGEM + SOM" (p. 44, tradução nossa⁶). Nessa fórmula, o TEXTO representa o código textual, a IMAGEM, o código visual e o SOM, o código acústico. Por último, Orrego Carmona (2013, p. 299) discorre que os produtos audiovisuais são compostos por dois canais: o visual e o acústico. Para o autor, ambos os canais são compostos por signos

⁶ "TEXTO + IMAGEN + SONIDO". (BERNAL MERINO, 2002, p. 44).

verbais e não verbais.

Dentre as três perspectivas expostas sobre o texto/produto audiovisual, apesar de sua proximidade e acreditando em sua relevância para os Estudos da Tradução Audiovisual, consideramos a abordagem de Orrego Carmona (2013) a mais completa, portanto ela será por nós adotada e, também, a que melhor se relaciona com o discutido por Chaume (2004a, p. 17-27) sobre os códigos de significação do texto audiovisual. Nessa perspectiva, o autor exemplifica que:

No canal visual, a iluminação e a cenografia formam parte dos elementos não verbais, enquanto o texto escrito em tela (nomes de ruas, jornais e revistas, legendas etc.) constitui parte dos elementos verbais. No que lhe diz respeito, o canal acústico conta com os diálogos dos personagens, que são exemplos dos elementos acústicos verbais, e conta também com os efeitos sonoros do filme e com a música instrumental, que correspondem aos elementos acústicos não verbais. (ORREGO CARMONA, 2013, p. 299, tradução nossa⁷).

A partir da conceitualização das características concernentes ao produto audiovisual, Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 183) enfatizam que na tradução audiovisual o código ou canal visual, costuma permanecer inalterado, enquanto o código linguístico (canal acústico) pode ser traduzido de diferentes maneiras. Frisamos que a forma como o canal acústico é traduzido é que faz com que as modalidades de tradução audiovisual sejam diferenciadas.

Orrego Carmona (2013, p. 301-305) divide as modalidades de TAV em dois grandes grupos, conforme as técnicas tradutórias utilizadas: o primeiro é o das “técnicas de tradução audiovisual que somam um código textual gráfico ao material audiovisual” (p. 301, tradução nossa⁸); o segundo, o das “técnicas que alteram o código linguístico no canal verbal” (p. 304, tradução nossa⁹). Mediante essa diferenciação, mencionamos a seguir algumas modalidades de TAV existentes nos dias de hoje.

Nas técnicas que somam um código textual gráfico ao material audiovisual, encontramos as modalidades de legendagem: legendas interlinguísticas,

⁷ “En el canal visual, la iluminación y la escenografía forman parte de los elementos no verbales, mientras que el texto escrito en pantalla (nombres de calles, periódicos y revistas, subtítulos etc.) forma parte de los elementos verbales. Por su parte, el canal acústico cuenta con los diálogos de los personajes, que son ejemplo de los elementos verbales acústicos, y cuenta también con los efectos sonoros de la película y la música instrumental, que corresponden a los elementos acústicos no verbales”. (ORREGO CARMONA, 2013, p. 299).

⁸ “Técnicas que agregan un código textual gráfico al material audiovisual”. (ORREGO CARMONA, 2013, p. 301).

⁹ “Técnicas que alteran el código lingüístico en el canal verbal”. (ORREGO CARMONA, 2013, p. 304).

intralinguísticas, interlinguísticas bilíngues, *closed caption*, legenda para surdos e ensurdecidos, legenda ao vivo, legenda eletrônica e *surtitling*. Por sua vez, as técnicas que alteram o código linguístico no canal verbal dizem respeito a modalidades como: dublagem, *voice-over*, audiodescrição, interpretação consecutiva, interpretação audiovisual simultânea e interpretação em língua de sinais¹⁰.

Nesta pesquisa, analisamos a legendagem interlinguística e a dublagem. As seções 2.1.1 *Tradução para Legendagem* e 2.1.2 *Tradução para Dublagem* tratam especificamente das traduções para legendagem e para dublagem, respectivamente. Frisamos que apesar de a dublagem e a legendagem se enquadrarem no âmbito da tradução audiovisual, os processos tradutórios demandados e exigidos para cada uma dessas modalidades têm as suas próprias especificidades, podendo, assim, ser caracterizadas como dois universos distintos dentro da TAV, ainda que o material audiovisual seja o ponto de partida de ambas.

2.1.1 Tradução para Legendagem

Nesta seção, apresentamos aspectos concernentes ao surgimento e às características da legendagem. Para tanto, partimos dos primórdios do cinema mudo com a utilização dos intertítulos, até chegarmos à legendagem como modalidade de tradução audiovisual que temos atualmente.

2.1.1.1 Panorama da Legendagem no Cinema

Com o surgimento do cinema no final do século XIX¹¹, os primeiros filmes, em pouco tempo, passaram de meras exibições de cenas do cotidiano a narrativas estruturadas. Orrego Carmona (2013, p. 298) explica que por meio da necessidade de desenvolver enredos mais completos e com a intenção de facilitar para o público

¹⁰ Para mais detalhes sobre os contextos de produção e de uso dessas modalidades, vide Chaume (2004a) e Orrego Carmona (2013).

¹¹ Como discorre Cousins (2013, p. 22-23) é complicado estabelecer uma data exata para o surgimento do cinema, tendo em vista que durante anos, muitos inventores da época (final do século XIX) exerceram um papel imprescindível até chegar ao resultado apresentado pelos irmãos Lumière em seu filme *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat* (1895), no Brasil, *A chegada de um trem à estação* a qual é considerada por muitos pesquisadores como a data de nascimento do cinema, tendo em vista que foi o primeiro filme exibido publicamente.

o que acontecia na tela, surgem, em 1903, os intertítulos, precursores das legendas nos filmes¹².

Izard Martínez (2001, p. 189) problematiza o que ficou conhecido como “cinema mudo”. Para essa autora, o adjetivo “mudo” não correspondia à realidade do cinema, pois os primeiros filmes que possuíam narrativa apresentavam tanto linguagem iconográfica quanto linguagem verbal, complementando as imagens exibidas na tela¹³. “A linguagem iconográfica correspondia à utilização de desenhos ou outros recursos (como o tipo ou o tamanho da letra) como a ilustração dos intertítulos. A linguagem verbal era, especialmente, escrita”. (IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 189, tradução nossa¹⁴).

Chaume (2004a, p. 41) explica que desde o início do cinema mudo, os intertítulos já eram escritos na língua do filme e inseridos de modo a facilitar a compreensão do enredo. Izard Martínez (2001, p. 190, tradução nossa) apresenta as características dos intertítulos:

Os intertítulos consistiam em um texto curto, geralmente não mais de duas linhas, de narração ou diálogos. Estavam impressos em branco sobre preto. Esta é a versão definitiva que os intertítulos chegaram depois dos primeiros anos de experimentação, em que haviam sido exploradas outras possibilidades, como intertítulos impressos sobre o próprio filme, intertítulos decorados, ou intertítulos que continham publicidade do estúdio produtor¹⁵.

Chaume (2004a, p. 42-43) esclarece que os intertítulos não possuíam um padrão específico e variavam em questão de fonte e decoração. No que concerne ao conteúdo, os intertítulos costumavam ser frases simples que continham informações espaço-temporais, o que facilitava a compreensão do filme. Dessa forma, os intertítulos, intercalados entre as cenas do filme, tinham o objetivo de situar o público durante a exibição.

¹² O primeiro filme a usar intertítulos foi *Uncle Tom's Cabin* (1903), dirigido por Edwin Porter.

¹³ Além dos aspectos da linguagem verbal e iconográfica, Izard Martínez (2001, p. 190) alude que nessa época as sessões de cinema mudo contavam com ao menos um pianista (quando não uma orquestra) que realizava a trilha sonora do filme ao vivo. Ademais, algumas salas contratavam atores que improvisavam diálogos durante o filme ou performavam durante a leitura dos intertítulos.

¹⁴ “*El lenguaje icónico correspondía en la utilización de dibujos u otros recursos (como el tipo o el tamaño de la letra) como ilustración de los intertítulos. El lenguaje verbal era, sobre todo, escrito*”. (IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 189).

¹⁵ “*Los intertítulos consistían en un texto corto, generalmente no más de dos líneas, de narración o diálogos. Estaban impresos en blanco sobre negro. Esta es la versión definitiva a la que llegaron los intertítulos después de unos primeros años de experimentación, en que se habían explotado otras posibilidades, como intertítulos impresos sobre la propia película, intertítulos decorados, o intertítulos que contenían publicidad del estudio productor*”. (IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 190).

Figura 1: Um dos intertítulos do filme *Uncle Tom's Cabin* (1903)



The escape of Eliza / A fuga de Eliza (tradução nossa)

A Figura 1 é um exemplo de intertítulo utilizado no primeiro filme a aplicar essa técnica, *Uncle Tom's Cabin*. Ao analisarmos essa figura, vemos no canto superior esquerdo uma logomarca da *Thomas A. Edison Trade Mark*, empresa famosa nos primórdios do cinema e que foi a responsável por produzir os intertítulos deste filme. No canto inferior direito, observa-se a inscrição dos direitos autorais e o ano de produção do filme e dos intertítulos, *Copyright 1903*. Como elementos de decoração, percebemos que há enfeites como os riscos ao lado da palavra *of* e uma espécie de gota na letra *L* do nome *Eliza*. Outros aspectos são os formatos das letras, que não mantêm um padrão – a letra *E*, por exemplo, aparece grafada de três formas nitidamente distintas neste intertítulo. Além dessas questões estruturais, a mensagem do texto verbal buscou traduzir um acontecimento da cena, ou seja, situar o espectador do momento em que Eliza foge.

Os intertítulos se configuraram como uma ferramenta simples de ser traduzida. Chaume (2004a, p. 43) e Izard Martínez (2001, p. 190) estabelecem que existiam duas formas de tradução interlingual de intertítulos: a primeira consistia no corte/substituição e a segunda na contratação de um explicador. No que se refere à primeira, Chaume (2004a) comenta que a técnica consistia em cortar o trecho da fita

do filme em que estava disposto o intertítulo na língua-fonte e substituí-lo por um novo, traduzido para a língua-alvo.

De acordo com Chaume (2004a, p. 43-44) e Izard Martínez (2001, p. 190-191), a segunda técnica era norteadada pela contratação de um explicador que realizava a tradução simultânea dos intertítulos durante a exibição do filme, mas cabe dizer que os explicadores não se atinham somente à tradução dos intertítulos. Buñuel (1982, p. 46) relembra que “além de um pianista tradicional, cada sala tinha seu explicador, isto é, um homem que, de pé, ao lado da tela, explicava a ação em voz alta”. O explicador servia como um tradutor das imagens e dos intertítulos, pois como afirma o diretor, quando o cinema surgiu, o público tinha dificuldade para compreender a sua linguagem.

O cinema trazia uma nova forma de relato, tão nova, tão inabitual, que a imensa maioria do público tinha dificuldade em compreender o que ocorria na tela e de que maneira os acontecimentos se encadeavam de um cenário a outro. Daí a presença de um explicador. (BUÑUEL, 1982, p. 46-47).

Kemp (2011, p. 78) explana que “ao longo de toda a era do cinema mudo houve diversos experimentos que visavam trazer para as telas o som mecanicamente gravado”. O cinema foi evoluindo e, em meados da década de 1920, o som chegou às telas, “alterando de maneira radical a carreira de muitos atores da comédia muda”. (KEMP, 2011, p. 63). O cinema sonoro impactou na linguagem cinematográfica de inúmeras maneiras. Chaume (2004a) explana que os atores não estavam preparados para atuarem com o som, “posto que suas atuações haviam sido até aquele momento muito exageradas para compensar a falta dos diálogos”. (p. 44, tradução nossa¹⁶). Cousins (2013, p. 118-120) destaca que os cineastas tiveram dificuldades para gravar os primeiros filmes sonoros, pois os ruídos externos à filmagem atrapalhavam o resultado da gravação. Além disso, tiveram que se acostumar com o fato de que os diretores não podiam mais falar com os atores durante a tomada de gravação das cenas, como era a norma no cinema mudo.

Surge então o cinema falado, e com sua irrupção os intertítulos passaram a ser cada vez menos usuais. A atenção do público estava voltada às falas e às vozes dos atores em tela. Com a preferência do público pelos filmes de Hollywood, emergiram algumas problemáticas de Tradução Audiovisual para a comercialização

¹⁶ “[...] puesto que sus dramatizaciones habían sido hasta el momento muy exageradas para compensar la falta de diálogos”. (CHAUME, 2004a, p. 44).

de filmes em países que não possuíam o inglês como língua oficial, pois antes, com os filmes mudos e seus intertítulos, era simples e barato traduzi-los.

Os grandes estúdios estadunidenses resolveram legendar seus filmes para três línguas diferentes. De acordo com Chaume (2004a, p. 46-47) e Izard Martínez (2001, p. 196-197), as primeiras legendas foram feitas do idioma inglês para o alemão, espanhol e francês. O público que não dominava esses idiomas precisou se contentar em assistir aos filmes em uma dessas línguas. Alguns países mantiveram os intertítulos entre as cenas, contudo essa técnica não perdurou. Os autores destacam que a primeira exibição do filme *The Jazz Singer* (1927), na França, foi realizada em 1929 e contou com intertítulos em francês substituindo os originais em inglês. Além disso, para as cenas faladas, a sessão contou com legendas traduzidas ao francês que eram exibidas ao lado da tela.

Com o início da legendagem, os estúdios de cinema se depararam com um novo empecilho nessa modalidade de tradução audiovisual. Chaume (2004a, p. 47) e Izard Martínez (2001, p. 197) apontam que nas décadas de 1920/1930, milhões de pessoas não sabiam ler, o que impactava diretamente na recepção das obras traduzidas, pois o público não era capaz de acompanhar as falas dos atores em tela. Chaume (2004a, p. 47) salienta que poucos países tiveram êxito com a legendagem desde o começo. Holanda, em 1930, e Suécia, pouco tempo depois, por exemplo, consolidaram rapidamente este sistema de tradução que permanece até os dias atuais. O autor apresenta que a legendagem também se concretizou em países como Bélgica, Dinamarca, Grécia, Noruega e Portugal devido aos baixos custos de tradução. (p. 50).

Concomitante ao surgimento da legendagem e aos altos índices de analfabetismo nessa época, os primeiros intentos de sincronismo labial e dublagem também começaram a ser desenvolvidos, como veremos com mais detalhes na seção 2.1.2 *Tradução para Dublagem*. Contudo, essas técnicas exigiam custos financeiros mais altos em seu processo de tradução, o que fez com que os países com línguas minoritárias aderissem à técnica da legendagem. (IVARSSON, 1992, p. 16 *apud* CHAUME, 2004a, p. 47). Dessa forma, podemos considerar os fatores econômicos e históricos como os motivos que levaram alguns países a optarem pela legendagem ou pela dublagem, razões que incidem até os dias atuais nas escolhas dessas práticas tradutórias na maioria desses países.

2.1.1.2 Características da Legendagem

Conforme apresentado anteriormente, a legendagem é uma modalidade de TAV que soma um código textual gráfico a um material audiovisual. Agust Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 184) identificam os tipos de legendas utilizadas até o final dos anos 1990, que seriam: fotoquímica, óptica, eletrônica e a laser. Salvo as legendas eletrônicas, também conhecidas como legendas simultâneas, que até os dias atuais ainda são muito usadas em festivais de cinema, os demais formatos de produção de legendas acabaram tornando-se obsoletos devido aos avanços tecnológicos, portanto não nos voltaremos sobre seu processo de produção. Frisamos que os custos e o tempo demandados na produção desses tipos de legendas acabaram tornando o serviço inviável, tendo em vista a rapidez e a facilidade do novo formato digital.

Tal indicativo já havia sido presumido por Leboreiro Enríquez e Poza Yagüe (2001, p. 321-323). Esses autores aludem que apesar de o futuro dessa modalidade ser estável, os avanços tecnológicos acabaram transformando equipamentos que haviam ocasionado transformações significativas no processo de legendagem, os quais eram relativamente novos, em arcaicos. Esses autores indicam o surgimento da tecnologia digital, como o DVD, como um desses marcos na história da legendagem, e que os laboratórios deveriam se adequar a esse novo formato para que fosse possível continuar prestando um serviço de qualidade. E afirmam que a longo prazo, a tecnologia virtual acabaria por limitar o trabalho da legendagem a sua fase prévia, ou seja, a localização e a tradução, excluindo, assim, as demais fases do processo, que até esse momento se faziam necessárias¹⁷.

Com a concretização do que havia sido previsto por Leboreiro Enríquez e Poza Yagüe (2001, p. 321-323), é importante destacar o que é legenda e legendagem. Para Gorovitz (2006, p. 46), “a legendagem é a tradução de uma linguagem oral para uma mensagem escrita”. Por sua vez, a mensagem escrita é o que caracterizaremos, neste trabalho, como legenda. Orrego Carmona (2013, p.

¹⁷ Até então, Leboreiro Enríquez e Poza Yagüe (2001), em seu artigo, indicavam nove fases do processo de legendagem, a seguir: *telecinado, localización, traducción y adaptación, simulación, impresión con láser, lavado, visionado, expedición e archivo*.

301, tradução nossa¹⁸) destaca que “Os diálogos originais do canal de áudio se conservam tal qual aparecem no original, e a versão traduzida para a língua de chegada se apresenta no texto escrito sobreposto à imagem do produto original”.

Leboreiro Enríquez e Poza Yagüe (2001, p. 315) esclarecem que a finalidade das legendas é captar de forma sintética a mensagem original, neste caso, principalmente da linguagem verbal do canal acústico, e apresentá-la sob a forma de mensagem escrita. A dificuldade se configura pela impossibilidade de se ler na mesma velocidade com que se ouve. Por isso os autores enfatizam que é importante considerar “que as legendas não constituem, em todos os casos, uma transcrição fiel do diálogo original, mas uma adaptação que, em muitos casos, deve sacrificar parte da informação”. (LEBOREIRO ENRÍQUEZ; POZA YAGÜE, 2001, p. 315, tradução nossa¹⁹).

Sobre esse ponto, Georgakopoulou (2009, p. 24-25) analisa que estratégias como omissão e substituição são constantemente empregadas na legendagem. Kovačič (1991, p. 409, *apud* GEORGAKOPOULOU, 2009, p. 26) apresenta três níveis hierárquicos que devem ser pensados a fim de facilitar o processo de tradução da legenda. São eles: os elementos indispensáveis, que devem ser traduzidos; os elementos parcialmente dispensáveis, que podem ser condensados; e os elementos dispensáveis, que podem ser omitidos.

Destarte, como discute Mello (2005, p. 73), “legendar é adaptar” e, mais especificamente, como reflete Koglin (2008, p. 20), é necessário traduzir a linguagem oral para uma linguagem escrita que pareça oral e que não desrespeite as regras da escrita. Contudo, é necessário internalizar algumas características e restrições que são intrínsecas ao processo de legendagem.

Em nossa pesquisa, observamos que há consenso entre os pesquisadores de que uma legenda deve conter de uma a duas linhas exibidas na parte inferior da tela e sincronizadas com o áudio da cena. (CHAUME, 2004a; DÍAZ CINTAS, 2010; GEORGAKOPOULOU, 2009; LEBOREIRO ENRÍQUEZ; POZA YAGÜE, 2001; ORREGO CARMONA, 2013).

¹⁸ “*Los diálogos originales del canal de audio se conservan tal como está en el original y la versión traducida a la lengua de llegada se presenta en el texto escrito superpuesto a la imagen del producto original*”. (ORREGO CARMONA, 2013, p. 301).

¹⁹ “[...] *que los subtítulos no constituyen en todos los casos una transcripción fiel del diálogo original, sino una adaptación que, en muchos casos, debe sacrificar parte de la información*”. (LEBOREIRO ENRÍQUEZ; POZA YAGÜE, 2001, p. 315).

As legendas não podem conter mais que duas linhas, são dispostas horizontalmente - geralmente na parte inferior da tela [...] e surgem em sincronia com a imagem e com o diálogo em cena. O processo de sincronização é conhecido como *spotting*, *cueing*, *timing* ou *originating* e pode ser feito pelos próprios tradutores ou por técnicos que conhecem o programa de legendagem. (DÍAZ CINTAS, 2010, p. 344, tradução nossa²⁰).

A partir da citação de Díaz Cintas, podemos diferenciar as três restrições técnicas propostas por Georgakopoulou (2009, p. 22): espaço, tempo e apresentação. Neste viés, essa autora discute que o espaço seria o tamanho que a legenda ocupa na tela, o tempo, diz respeito à duração de uma legenda na tela, e a apresentação, concerne ao tamanho das letras e a dimensão que a legenda deve possuir com relação à tela em que está sendo exibida (se de cinema, televisão ou celular, por exemplo).

Ademais, Alarcón e Hincapié (2008, p. 108-109) indicam como características da legendagem a síntese, a sincronização, a brevidade e a clareza. Ao tradutor, síntese, brevidade e clareza são imprescindíveis e, como a legenda possui pouco espaço físico-temporal, é necessário fazer uma boa utilização da pontuação. As autoras dizem que o tamanho da letra deve ser adequado – nem muito grande, nem muito pequeno.

A sincronização é uma atividade que pode, ou não, recair sobre o legendador. Chaume (2004a, p. 82) menciona que alguns laboratórios de legendagem possuem técnicos de audiovisual responsáveis por esse trabalho. Contudo, em muitos casos, o trabalho de sincronização é do tradutor. Orrego Carmona (2013, p. 301) ressalta que o tempo e o ritmo das legendas variam conforme os diálogos, ou seja, com a duração do áudio, portanto é necessário estar atento para que uma legenda não fique muito ou pouco tempo em tela.

Orgado (2010, p. 57) traz à tona que os clientes que solicitam uma tradução para legendagem costumam entregar aos tradutores manuais com algumas “decisões técnicas sobre as quais os tradutores não têm qualquer influência e que, no entanto, afetam alguns dos parâmetros que precisam respeitar”. Para essa autora,

²⁰ “Subtitles do not contain more than two lines, are displayed horizontally - usually at the bottom of the screen [...] and appear in synchrony with the image and dialogue. The synchronisation process is known as *spotting*, *cueing*, *timing* or *originating* and it may be carried out by the translators themselves or by technicians who know the subtitling program”. (DÍAZ CINTAS, 2010, p. 344).

[...] questões como a cor e o tamanho da fonte utilizada na legenda, que a princípio podem parecer irrelevantes, mas que determinam, por exemplo, [...] o alinhamento das linhas da legenda, bem como sua altura; o intervalo entre cada legenda e o tempo mínimo e máximo de duração desta; e não menos importante, a sincronia de entrada e saída da legenda em relação ao texto oral, são apenas algumas das exigências às quais os legendistas não dispõem de autonomia para execução de seu trabalho. (ORGADO, 2010, p. 57).

Acrescentamos à lista apresentada por Orgado (2010) os códigos paralinguísticos e os códigos gráficos elencados por Chaume (2004a, p. 20-21; p. 25). Os primeiros dizem respeito aos recursos estilísticos e ortográficos como o uso de reticências, de maiúsculas e de itálico; os últimos, ao modo pelo qual a empresa/cliente solicitará a tradução de elementos gráficos que surgirem em tela, como letreiros, placas, cartazes etc.

Tudo isso impacta no resultado da tradução. Para que uma legenda seja considerada adequada, ela deve ser coesa e coerente. Diferentemente da tradução de textos literários, por exemplo, na legendagem, o texto escrito deve facilitar a compreensão da trama para o público. A imagem na tela e o texto escrito sob a forma de legenda não podem apresentar divergências e devem ser complementares entre si.

2.1.2 Tradução para Dublagem

Como discutido na seção anterior, com o cinema mudo os filmes passaram a ter uma narrativa estruturada por meio dos intertítulos que representavam os diálogos e as conversas dos personagens em tela, até a chegada do cinema falado e a necessidade de tradução para que a compreensão do filme fosse possível para públicos em diferentes países. Apresentamos a seguir aspectos relativos à tradução para dublagem, partindo de sua origem e consolidação até os processos e características dessa modalidade de tradução audiovisual.

2.1.2.1 Panorama da Dublagem no Cinema

Aos poucos, com as experimentações e com os avanços tecnológicos, o som começa a ser inserido no cinema. De acordo com Bergan (2007, p. 24) e Izard

Martínez (2001, p. 191-192) em 1926, o estúdio Warner apresentou um equipamento denominado *Vitaphone* como uma alternativa para reduzir os custos com as orquestras²¹ que acompanhavam as sessões de cinema. O *Vitaphone* sincronizava a trilha e os efeitos sonoros, gravados em disco, com o filme projetado, contudo, ainda não existiam falas. No mesmo ano, o primeiro longa-metragem a utilizar essa técnica foi *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland.

No ano seguinte, a Warner lançou o filme *The jazz singer*, também dirigido por Alan Crosland, considerada a primeira exibição de um filme falado. (AGOST, 1999, p. 42; BERGAN, 2007, p. 25; COUSINS, 2013, p. 118; IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 192; KEMP, 2011, p. 78). Izard Martínez (2001, p. 192) esclarece que se trata de um filme mudo com intertítulos, uma trilha sonora e alguns diálogos falados que, conforme Bergan (2007, p. 25), foram sobrepostos por meio de sincronia labial às falas do personagem.

A partir da estreia do primeiro filme falado, o cinema passou por mudanças e transformações que até então não haviam sido pensadas e/ou necessárias. Kemp (2011, p. 63) aduz que a “chegada do som alterou de forma radical a carreira de muitos atores do cinema mudo”. Esse autor cita como exemplo as cenas do filme dirigido por Gene Kelly e Stanley Donen, *Singin' in the Rain*, (1956), no Brasil, *Cantando na Chuva*, que retratavam câmeras pesadas e difíceis de manejar, dificuldades de gravação dos sons e das falas por meio de microfones, os sotaques impraticáveis e as vozes estridentes de alguns atores, como cenas que ilustraram muito bem alguns dos acontecimentos que advieram a partir da irrupção do cinema sonoro e falado.

Além dessas questões técnicas da gravação, o surgimento do cinema falado gerou dois resultados opostos no que tange ao conceito de língua e, por conseguinte, no mercado e no público consumidor. Agost (1999, p. 42) e Izard Martínez (2001, p. 194) chamaram este momento de “segunda torre de Babel”, pois de um lado existia a necessidade de traduzir os filmes falados a outros idiomas, ocasionando a internacionalização de uma língua/cultura e, por outro lado, a barreira criada pelas diferenças existentes entre as línguas/culturas, pois como afirma Izard

²¹ Izard Martínez (2001, p. 190) aborda que na era do cinema mudo, as sessões de cinema eram acompanhadas por orquestras que faziam a trilha sonora do filme ao vivo. Além das orquestras, algumas salas de cinema contavam com efeitos sonoros produzidos ao vivo por um especialista, como o som de passos, de vento e gritos. A autora expõe que outras salas contratavam atores para ler ou improvisar diálogos em sincronia com os atores em cena.

Martínez (2001, p. 195, tradução nossa), “o som havia desmascarado a existência de línguas e de culturas diferentes”²².

Desse modo, começam a surgir problemas relacionados à tradução dos filmes falados, pois antes, com os filmes mudos, a tradução ocorria de maneira simples e rápida, como o corte nos intertítulos para a substituição por um novo na língua traduzida, ou a contratação de um explicador para a sessão de cinema. Além do mais, esses problemas de tradução acarretavam questões mercadológicas, pois Hollywood estava perdendo a clientela dos países que não eram anglófonos. (IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 196).

Uma das iniciativas de Hollywood para tentar sanar esse problema foi o desenvolvimento de um novo sistema de produção de filmes, que ficou conhecido como “versões multilíngues”. De acordo com Izard Martínez (2001, p. 199, tradução nossa²³), “o sistema de versões multilíngues consistia em rodar um mesmo filme em diversas línguas simultaneamente, ou com muito pouca diferença de tempo entre uma e outra”. Nestas versões, mantinham-se o mesmo cenário e o mesmo enredo, porém os atores variavam conforme a língua em que o filme estava sendo gravado.

Todavia, as versões multilíngues não agradaram ao público. Chaume (2004a, p. 49) e Izard Martínez (2001, p. 206) explicam que os espectadores que não eram estadunidenses preferiam assistir a filmes com as estrelas de Hollywood, consideradas de primeira classe, em vez de atores de segunda, oriundos de seus respectivos países. Portanto, o público demonstrou preferência por filmes traduzidos a sua língua de origem, mas que mantivessem as estrelas hollywoodianas em tela.

Sendo assim, os estúdios passaram a dublar seus filmes, processo que foi facilitado graças aos investimentos realizados com a produção das versões multilíngues. Agost (1999, p. 43-44) destaca que no início da década de 1930, objetivando reduzir gastos na produção cinematográfica, Jakob Karol pensou em substituir o áudio original gravado por áudios traduzidos em outras línguas. A partir disso, Edwin Hopking desenvolveu a técnica de sincronia que, somada à preferência do público pelos atores de Hollywood, decretou o fim das versões multilíngues. O

²² “*El sonido había desenmascarado la existencia de lenguas y de culturas diferentes*”. (IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 195).

²³ “*El sistema de versiones multilingües consistía en rodar una misma película en diversas lenguas simultáneamente, o con muy poca diferencia de tiempo entre una y otra*”. (IZARD MARTÍNEZ, 2001, p. 199).

sucesso da técnica de dublagem foi absoluto e, já em meados da década de 1930, quase todos os filmes passaram a ser dublados²⁴.

Com a rápida aceitação dos filmes dublados, houve também uma preocupação por parte de alguns países com o conteúdo que estava sendo exibido em tela, razão pela qual adotaram uma política de proteção linguística como resultado do ressurgimento do nazismo. Agost (1999, p. 45-49) e Ávila (2011, p. 45-47) expõem que países como Alemanha, Espanha, França e Itália preferiram utilizar a dublagem em suas exibições, chegando a introduzir uma política de censura e intervenção em seus filmes, produzindo um cinema que refletia a identidade nacional e ideológica nazista. Esses autores discutem que tais países impuseram a dublagem com o objetivo de reafirmar sua língua como um símbolo da identidade nacionalista, mesmo que para isso o filme tivesse que ter sua trama modificada.

Esses países perceberam que o cinema se converteu em um instrumento ideológico que exercia tamanha influência sobre seu público. Destarte, optaram pela nacionalização do cinema, criando a ilusão de que um filme estrangeiro era produzido em âmbito nacional. Assim, muitas produções cinematográficas foram censuradas e muitos filmes modificados para refletirem a identidade e a ideologia nazista em suas narrativas, como atesta Agost (1999, p. 48-49)²⁵.

Portanto, concluímos que por trás da consolidação da dublagem como forma de tradução audiovisual mais recorrente nos países consumidores existem inúmeros fatores de natureza socio-histórica e ideológica, como os sistemas de governo ditatoriais, a economia e o analfabetismo da época, o que percebemos exercer um papel determinante na escolha dessa modalidade de tradução.

²⁴ Enfatizamos aqui que concomitante ao desenvolvimento e aprimoramento da dublagem, também houve avanços no processo de legendagem, como discutido na seção anterior. Contudo, fatores como analfabetismo, aspectos culturais e políticos, como a censura e as ditaduras, e também os gastos envolvidos na produção de ambas as modalidades, interferiram na escolha de uma ou de outra modalidade por parte dos países consumidores do material audiovisual.

²⁵ Para maiores detalhes sobre as formas de censura e de manipulação ideológica no cinema por meio da dublagem, consultar a obra de Agost (1999), na qual podemos encontrar exemplos de filmes e as formas pelas quais foram censurados de acordo com os ideais nacionalistas. Do mesmo modo, Ávila (2011, p. 45-47) traz os nomes de filmes censurados durante a ditadura espanhola, exemplificando cenas das narrativas que foram adulteradas.

2.1.2.2 Características da Dublagem

Diferentemente da legendagem, a dublagem não acrescenta outro código ao material audiovisual. Como apresentado anteriormente, a partir das observações de Orrego Carmona (2013, p. 304), esta técnica, como se sabe, altera o código linguístico do canal verbal, ou seja, ocorre uma substituição na qual os diálogos originais são trocados por outros diálogos, traduzidos para a língua-alvo.

Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 183), Alarcón e Hincapié (2008, p. 107-108), Chaume (2004a, p. 61-63) e Orrego Carmona (2013, p. 304) argumentam que a dublagem é um processo mais complexo que a legendagem, pois envolve muitos participantes, diferentemente da legendagem em que somente uma pessoa é capaz de realizar todas as etapas. De acordo com Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 183), na Espanha, os envolvidos no processo de dublagem são: o tradutor, o adaptador (ajustador), o diretor de dublagem, os técnicos de áudio, o assessor linguístico e os atores de voz (dubladores). No Brasil, de acordo com Durão (2019, p. 14), o tradutor de dublagem pode, ou não, executar também funções que, em princípio, caberiam aos ajustadores como, por exemplo, realizar os sincronismos de cada cena, mas isso depende da empresa de dublagem e do tipo de material que se traduza, ou seja, se o material em questão é traduzido para o cinema ou para a TV, por exemplo, haja vista que o investimento que normalmente se faz na tradução para a televisão é consideravelmente menor do que na tradução para o cinema.

Chaume (2013, p. 15) relata que, historicamente, as primeiras dublagens eram pobres no concernente às técnicas utilizadas, resultando em produtos audiovisuais que o público recebia com indiferença, contudo a interpretação dos atores com o passar do tempo foi recebendo cada vez mais atenção e a ser mais exigente. Ademais, os tradutores e adaptadores começaram a traduzir e adaptar os roteiros de modo a torná-los mais convincentes e o ajuste elevou-se como prioridade. Com isso, os roteiros passaram a ser ajustados a todos os tipos de sincronias (isocronia, sincronia cinética e sincronia labial) e, desse modo, começaram a emergir traduções que criavam a ilusão de se estar escutando diálogos reais, que faziam com que o público passasse a acreditar que tudo havia sido gravado em seu próprio idioma.

O tradutor para dublagem, mesmo quando trabalha com um texto escrito, o roteiro, “não trata somente da tradução das palavras, e sim das falas. É preciso englobar a fonética, o som, o discurso e os gestos do personagem, o cenário, enfim, tudo que está envolvido em uma determinada cena”. (MACHADO, 2016, p. 114). Bernal Merino (2002, p. 45) expõe que um tradutor audiovisual deve levar em consideração que a língua é viva e, devido a essa característica, está em constante transformação, portanto o tradutor deve estar preparado para lidar com novas palavras, estrangeirismos, gírias ou expressões, que venham a surgir no decorrer de seu trabalho, utilizando os recursos disponíveis, como internet e dicionários, para obter uma tradução de boa qualidade. Não obstante, concordamos com Zabalbeascoa (1997, p. 335) quando alude que a tradução das palavras é somente uma das etapas que compõem o processo de dublagem e que a tradução do roteiro faz parte da dimensão verbal da dublagem, mas, além disso, que existem questões técnicas, como a sincronia, por exemplo, que são essenciais para a concretização do processo.

Sobre os sincronismos, assim como Chaume (2013, p. 15), Orrego Carmona (2013, p. 304, tradução nossa²⁶) explana que “é necessário alcançar uma sincronia labial que permita ao público acreditar que o produto em questão foi gravado com o áudio traduzido, enquanto estão escutando um produto gravado originalmente em um idioma diferente do idioma de chegada”. Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999) chamam esse sincronismo de sincronismo fonético e complementam que a tradução deve se adequar aos movimentos da boca do ator em tela no momento em que estiver falando.

Ao se referir à isocronia, Agost Canós, Chaume Varela e Hurtado Albir (1999, p. 184) elucidam que esse tipo de sincronismo diz respeito à adequação temporal dos diálogos traduzidos com o enunciado do ator em tela. Para além da sincronia labial/fonética, na isocronia “a duração de cada frase, cada pausa, cada enunciado completo deve coincidir com o tempo empregado pelo ator em tela para pronunciar seu texto”. (p. 184, tradução nossa²⁷).

²⁶ “[...] es necesario alcanzar una sincronía labial que le permita a los espectadores desarrollar la suspensión de la incredulidad mientras están escuchando un producto grabado originalmente en un idioma diferente al idioma de llegada”. (ORREGO CARMONA, 2013, p. 304).

²⁷ “[...] cada frase, cada pausa, cada enunciado completo ha de coincidir en su duración con el tiempo empleado por el actor de pantalla para pronunciar su texto”. (AGOST CANÓS, CHAUME VARELA E HURTADO ALBIR, 1999, p. 184).

Por sua vez, o sincronismo cinético adequa a tradução aos movimentos corporais do ator da tela. “O significado dos seus gestos e seus comportamentos não verbais têm que ser coerentes com a proposta de tradução que, portanto, será complementar à intencionalidade dos gestos”. (AGOST CANÓS; CHAUME VARELA; HURTADO ALBIR, 1999, p. 184, tradução nossa²⁸).

Posto isso, somos categóricos ao defender que o tradutor de dublagem deve estar preocupado, desde o início de sua tradução, com as consequências que seu trabalho irá ter no processo que ocorre dentro do estúdio, ou seja, na gravação e na sincronização final da dublagem. É um processo que, para ser bem executado, deve ser planejado desde o começo, pois o tradutor é o primeiro responsável, embora não o único, por adequar as questões linguísticas e culturais às sincronias que o processo exige como um todo.

Machado (2016, p. 43-44) elenca detalhes do processo de dublagem na Europa. A autora apresenta onze etapas envolvidas no processo de tradução da dublagem europeia com base no exposto por Frederic Chaume, que concorda com as fases apresentadas por Agost (1999, p. 58-75) e Chaume (2004a, p. 61-80), as quais são descritas a seguir:

1. O estúdio de dublagem recebe a versão original do produto a ser dublado, geralmente acrescido de um roteiro para o tradutor.
2. O engenheiro de som faz cópias do vídeo com *time code*.
3. A empresa de dublagem seleciona o tradutor para fazer a tradução preliminar.
4. Em seguida, a empresa envia o produto para um adaptador, responsável por domesticar e sincronizar o texto, tornando-o o mais natural possível.
5. Um assistente de dublagem realiza a marcação do texto de acordo com as regras do país.
6. O diretor de dublagem faz a escalação do elenco de dubladores.
7. Gravação:

²⁸ “El significado de sus gestos y su comportamiento no verbal han de ser coherentes con la propuesta de traducción, que, por tanto, será subsidiaria a la intencionalidad de esos gestos”. (AGOST CANÓS, CHAUME VARELA E HURTADO ALBIR, 1999, p. 184).

- 7.1 O produto é projetado e o dublador assiste à cena;
- 7.2 O dublador realiza uma performance, lendo os diálogos em voz alta e interpretando a cena;
- 7.3 O diretor indica ao dublador o que é necessário melhorar antes da gravação;
- 7.4 O dublador grava o texto a partir das indicações do diretor. Neste momento é importante que o dublador já leve em consideração os sincronismos que perpassam a dublagem.
8. Mixagem e edição inicial.
9. Mixagem final.
10. Aprovação.
11. Transmissão ou reprodução.

Machado (2016, p. 45-46) salienta que o processo de tradução da dublagem brasileira é um pouco diferente da europeia, sendo composto, basicamente, por nove partes. Destarte, apresentamos a seguir o esquema do processo de tradução para a dublagem no Brasil a partir do que é exposto por essa autora:

1. O estúdio de dublagem recebe a versão original do produto a ser dublado, geralmente acrescido de um roteiro para o tradutor.
2. O engenheiro de som faz cópias do vídeo com *time code*.
3. A empresa de dublagem seleciona o tradutor para fazer a tradução, a adaptação, a sincronização e até mesmo realizar a marcação (dividir o texto em *loops* e inserir a minutagem). É importante destacar que nem todas as empresas solicitam que o tradutor desempenhe a marcação, mas é imprescindível conhecer e saber desenvolver essa função.
4. O diretor de dublagem faz a escalação do elenco de dubladores. Pode ser necessário realizar teste de atores para que o cliente escolha.
5. Gravação:
 - 5.1 O produto é projetado e o dublador assiste à cena;
 - 5.2 O dublador realiza uma performance, lendo os diálogos em voz alta e interpretando a cena;
 - 5.3 O diretor indica ao dublador o que é necessário melhorar antes da gravação;

- 5.4 O dublador grava o texto a partir das indicações do diretor. Neste momento é importante que o dublador já leve em consideração os sincronismos que perpassam a dublagem.
6. Mixagem e primeira edição.
7. Mixagem final.
8. Aprovação do cliente e ajustes, se necessário.
9. Transmissão ou reprodução.

Como podemos perceber, apesar de parecidos, os processos europeu e brasileiro de dublagem diferem em alguns pontos. Por exemplo, na Europa, além do tradutor, há também o adaptador, cuja função é domesticar e adequar a tradução para uma linguagem mais natural. Existe também um assistente de dublagem, que faz a marcação e a segmentação da tradução a ser dublada. Por sua vez, no Brasil, todas essas etapas são realizadas pelo tradutor de dublagem.

Durão (2019, p. 14) explica que as tarefas que são desempenhadas pelos tradutores de dublagem dependem do estúdio de dublagem e do tipo de material que estão traduzindo. Muitas vezes, os tradutores de dublagem acabam desempenhando a função de ajustadores, sendo, assim, responsáveis pelos sincronismos, porém isso não é regra e depende se a tradução é para o cinema ou para a televisão, por exemplo. Essa autora chama a atenção para a diferença existente entre a tradução de dublagem para o cinema e a tradução de dublagem para a televisão, lembrando, com base em sua experiência como tradutora de dublagem de telenovelas mexicanas para a televisão brasileira, que a cobrança por parte dos estúdios de dublagem é maior quando o trabalho é feito para a tela de cinema que para a tela da TV. Uma das razões para essa diferença no nível de exigência é o fato de, no cinema, devido ao tamanho grande da tela, mesmo os olhos dos espectadores mais sem treinamento técnico para isso acabam percebendo alguns detalhes/imperfeições de sincronia, sem muito esforço.

Outra diferença, conforme Machado (2016, p. 46), está no fato de que no Brasil, dependendo do produto a ser dublado, ocorre um teste de vozes para os personagens principais. “Geralmente três dubladores fazem teste para cada personagem, e os áudios podem ser enviados para o cliente que irá realizar a escolha e a aprovação”. (p. 46).

Apresentadas as diferenças no processo da dublagem europeia e brasileira, ressaltamos que nossa pesquisa está baseada nas etapas da dublagem que ocorrem no Brasil, em especial devido ao fato de que em nosso país o tradutor pode ser o responsável por realizar a função do que ficaria a cargo de três participantes no processo europeu.²⁹ No entanto, ressaltamos a falta de obras e pesquisas que reflitam sobre os processos de tradução na dublagem brasileira, tendo em vista que as etapas do processo são diferentes das de outros países como Espanha e Itália, por exemplo.

Atentamos, agora, ao que importa para o tradutor audiovisual no processo de tradução para a dublagem, que, como abordado anteriormente, não é um processo isolado e para que a dublagem seja bem sucedida, no momento de sua tradução, o tradutor de dublagem deve planejar alguns detalhes do processo de gravação pelos dubladores e, também, como explica Durão (2019, p. 13), na compreensão da tradução por parte do público, pois uma tradução para dublagem “nunca deve ser centrada na tentativa de trocar palavras de uma língua pelas de outra, mas sim construir textos que sejam plenamente entendidos pelos telespectadores”.

Um fator que impacta diretamente no resultado da dublagem é a escolha de registro utilizada na tradução audiovisual, se formal ou informal. Como é explicado por Machado (2016, p. 35), de modo diferente do legendador, “um tradutor para dublagem deve preocupar-se com o registro porque ele gera um texto que será falado, e não lido como na legenda”. Além do mais, diferentemente da tradução de textos escritos em que o tradutor deve prezar pela norma culta da língua, na tradução audiovisual para dublagem, o tradutor deve ser norteado pelas marcas de oralidade, pelas palavras e expressões que transmitam ao público a sensação de naturalidade. Dito isso, essa autora ainda problematiza como “a natureza pré-fabricada do diálogo [traduzido] pode causar impacto na naturalidade do diálogo dublado”. (p. 37). Sendo assim, o que diferencia o código linguístico nos textos audiovisuais é que, “em filmes, séries, desenhos, comerciais etc., estamos diante de um texto escrito (*script*) que precisa ser transformado em oral e espontâneo, sendo difícil alcançar um equilíbrio ao fazer essa transformação”. (MACHADO, 2016, p. 83). Portanto, o tradutor deve considerar:

²⁹ Para mais informações sobre o processo de dublagem na Europa, consultar as obras de Agost (1999), Ávila (2011), Chaume (2004a) e Del Águila e Rodero Antón (2005).

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 *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 de costas ou 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).

Além das considerações feitas por Machado (2016, p. 84), reiteramos a importância e a necessidade de o tradutor audiovisual de dublagem também ter em mente os códigos de significação apresentados por Chaume (2004a, p. 17-27), e por nós explanados na seção 2.1 *Estudos da Tradução Audiovisual*.

Para além das diferenças técnicas, históricas ou mesmo de apresentação no produto final — em especial em termos de sincronia, a simultaneidade do texto oral original, no caso da legendagem e a substituição do texto oral original, na dublagem, para marcar a principal diferença —, tanto a legendagem quanto a dublagem, em termos de tradução, podem ser tomadas como adaptação. Além disso, é importante frisar que o resultado da tradução audiovisual depende intrinsecamente do trabalho do tradutor, tendo em vista as especificidades referentes a cada modalidade, e também a necessidade de manter a coesão e a coerência entre a imagem e o texto verbal em tela, seja ele escrito ou oral.

2.2 TABUS LINGUÍSTICOS

“As palavras atingem as pessoas, como a lança atinge a caça, ou como os raios de sol atingem a terra”. (ULLMANN, 1964).

Ullmann (1964, p. 425), Guérios (1979, p. 2; p. 9) e Arango (1991, p. 9) expõem que a palavra *tabu* teve sua origem na Polinésia, mais especificamente em Tonga, e, por meio do navegador inglês James Cook, adentrou à língua inglesa, passando a ter utilidade e reconhecimento nas línguas ocidentais. Em sua concepção, *tabu* significa sagrado-proibido ou proibido-sagrado e

Vem a ser qualquer abstenção ou proibição de pegar, matar, comer, ver, dizer qualquer coisa sagrada ou temida. Cometendo-se tais atos, ficam sujeitos a desgraças a coletividade, a família ou o indivíduo. Assim, existem

objetos-tabu, que não devem ser tocados; lugares-tabu, que não devem ser pisados ou apenas de que se não deve avizinhar; ações-tabu, que não devem ser praticadas; e palavras-tabus, que não devem ser proferidas. Além disto, há pessoas-tabus e situações ou estados-tabus. (GUÉRIOS, 1979, p. 1).

Acerca dos tabus linguísticos, Guérios (1979, p. 5) apresenta uma classificação que se divide em dois tipos: os tabus linguísticos próprios e os tabus linguísticos impróprios. Os tabus linguísticos próprios incidem na “proibição de dizer certo nome ou certa palavra, aos quais se atribui poder sobrenatural, e cuja infração causa infelicidade ou desgraça”. (p. 5). Por sua vez, os tabus linguísticos impróprios incidem na “proibição de dizer qualquer expressão imoral ou grosseira”. (p. 5). Com base nessa definição, esse autor destaca que sua pesquisa versa sobre os tabus linguísticos próprios³⁰, ou seja, aqueles tabus de superstição, e classifica-os da seguinte forma:

1. Tabus em nomes de pessoas;
2. Tabus em nomes de parentes;
3. Tabus em nomes de autoridades;
4. Tabus em nomes religiosos;
5. Tabus em nomes de mortos;
6. Tabus em nomes de animais;
7. Tabus em nomes dos membros do corpo humano;
8. Tabus em nomes de lugares e circunstâncias;
9. Tabus em nomes de doenças e defeitos físicos;
10. Tabus em nomes de alimentos;
11. Tabus em nomes vários.

A partir dessa classificação, Guérios (1979) faz uma descrição detalhada dos tabus linguísticos próprios e utiliza exemplos de cada uma de suas aplicações, partindo das mais variadas línguas e culturas, os meios linguísticos utilizados para substituir o tabu e como este deve ser proferido (ou não) socialmente.

³⁰ Guérios (1979, p. 6) indica o trabalho *O Eufemismo e o Disfemismo na Língua e na Literatura Portuguesa*, de João da Silva Correia, publicado no Arquivo da Universidade de Lisboa, em 1927, como dedicado majoritariamente aos tabus impróprios ou morais. Contudo, não obtivemos acesso ao trabalho.

Por sua vez, Ullmann (1964, p. 427-434) propõe uma classificação para os tabus da linguagem em três grandes grupos, de acordo com a motivação psicológica que está por trás deles:

1. **Tabus de Medo:** envolvem os pavores tidos dos seres sobrenaturais, nomes de espíritos diabólicos, nomes de criaturas e coisas vulgares dotadas de qualidades sobrenaturais. Proibições acerca de nomes de animais e de nomes de objetos inanimados tornam-se tabus da mesma maneira, pois fazem com que sejam impostas interdições tabus frequentes sobre os seus nomes. (p. 427-429).
2. **Tabus de Delicadeza:** diz respeito aos assuntos desagradáveis, tais como as doenças e a morte, as deficiências físicas e mentais e as ações criminosas, como trapacear, roubar e matar. Em geral, é uma tendência humana evitar falar diretamente sobre esses assuntos, sendo tratados, em muitos casos, por meio de eufemismos. (p. 429-432).
3. **Tabus de Decência:** implicam três esferas que são mais diretamente afetadas por este tipo de tabu, o sexo, certas partes e funções do corpo e os juramentos. O sentido de decência e pudor vem sendo, através dos tempos³¹, uma ampla fonte de tabus e eufemismos. (p. 432-434).

Outro autor que discorre sobre a temática, é Preti (1983, 1984). Em seu estudo, **denomina como linguagem proibida os tabus linguísticos morais**, tais como os vocábulos obscenos, a linguagem erótica, os palavrões, as gírias, as blasfêmias e o discurso malicioso, pois “se apresentam como formas linguísticas estigmatizadas e de baixo prestígio, condenadas pelos padrões culturais, o que as transformou, com poucas exceções, em tabus linguísticos” (PRETI, 1983, p. 3), pois

³¹ Acrescentamos que esta evolução do uso e do sentido dos tabus linguísticos pode ser comprovada a partir de uma perspectiva diacrônica e semântica, como os exemplos expostos por Ullmann (1964); sob a ótica sociocultural da Sociolinguística, como elenca Preti (1983, 1984); a partir de estudos da Psicanálise, como o exposto por Arango (1991) e baixo o prisma da Morfologia, (ancorada pela Sintaxe, Semântica e Fonologia) como apresentado no trabalho de Guedelha (2011).

estão atrelados a “**toda uma ideologia moral de uma época**”. (PRETI, 1984, p. 39, grifos nosso).

Partindo dessa designação, Preti (1983, p. 83) estabeleceu critérios para delimitar o que considera como pertencente à linguagem grosseira ou obscena, justificando que tais critérios não são dogmáticos, pois há termos que não se encaixam na classificação, ou se encaixam em mais de um item, como algumas gírias, por exemplo. A seguir, elencamos os critérios de Preti (1983, p. 83):

1. Vocábulo que expressam ofensa (injúria ou blasfêmia), comumente conhecidos como “palavrões”.
2. Vocábulo que representam tabus sexuais ou escatológicos de forma mais direta, através de termos e expressões de uso popular ou imagens de fácil compreensão.
3. Vocábulo que aludem às partes pudendas, aos órgãos sexuais, aos atos e coisas tidos como grosseiros.
4. Vocábulo que se referem diretamente ao ato sexual nos seus aspectos mais degradantes, particularmente aos vícios ou comportamentos sexuais de exceção.
5. Vocábulo que pressupõem também, quase sempre, contextos ou situações igualmente grosseiros ou obscenos.

Ressalvamos ainda o que Preti (1983, p. 64, grifos nosso) declara sobre **o vulgar e o obsceno serem delimitados pela época em que nos encontramos**, o que acaba por tornar a classificação dos tabus, um problema linguístico. Portanto, palavras e expressões consideradas tabus em épocas passadas, atualmente podem ou não possuir tal conotação. Citamos o exemplo da palavra *homossexual*, apresentada por Preti (1984, p. 36) como sendo um vocábulo da linguagem erótica que perdeu muito de sua conotação moral negativa com o passar dos anos, em função das transformações sociais. Logo, “o fenômeno da *banalização* lexical dos vocábulos técnicos referentes ao sexo, o uso abusivo do ‘palavrão’ e dos termos obscenos constituem eloquentes indícios das transformações sociais e morais de nossa época”. (PRETI, 1984, p. 30, grifos do autor).

Não obstante, no meio audiovisual, Preti (1984) chama a atenção para o fato de uma maior aceitação dos tabus linguísticos na legendagem.

Nos filmes estrangeiros, a supressão definitiva das reticências nas legendas, para substituir os vocábulos obscenos traduzidos, mostra-nos a diminuição do tabu, até mesmo em relação à expressão visual desses vocábulos, ou seja, à linguagem escrita³². (PRETI, 1984, p. 30).

Discutindo a tradução de tabus linguísticos no campo da Tradução Audiovisual, a partir do proposto por Preti (1983), Silva (2016) analisou a tradução de palavras e expressões-tabu na legendagem de três filmes hispânicos para o português brasileiro. A autora observou que todo o *corpus* selecionado para a análise se encaixava nos critérios 1 e 5, pois diziam respeito a uma expressão ou vocábulo com ideia ofensiva e também estavam imbricados em contextos grosseiros ou obscenos. Destarte, Silva (2016, p. 65-66) selecionou, classificou e analisou os tabus linguísticos de seu *corpus* que fossem referentes à:

1. **Escatologia:** os que se referem a excrementos.
2. **Relações Sexuais:** os que remetem às diversas práticas relacionadas ao ato sexual em si ou à masturbação.
3. **Órgãos Sexuais:** os que trazem a nomenclatura chula dada a algum dos órgãos sexuais.
4. **Injúria:** os que visam ofender diretamente o interlocutor.
5. **Blasfêmias:** as expressões que advêm de palavras relacionadas à religião e que são usadas como insulto.
6. **Outras:** as expressões que não são relacionadas com categorias de palavras que normalmente geram expressões-tabu, mas que, na língua, foram convencionadas como ofensivas por algum motivo.

Outro autor que também estabeleceu uma taxonomia para esse tipo de linguagem chula na legendagem foi Ávila-Cabrera (2015). Esse autor divide sua classificação em dois grandes grupos: **as ofensas**, que dizem respeito aos palavrões e vulgarismos, os quais possuem uma conotação pejorativa e insultante na língua; e **os tabus**, que remetem a termos inapropriados ou inaceitáveis de

³² Alguns autores como Arango (1991, p. 11), Ávila-Cabrera (2015, p. 17), Luyken *et al.* (1991) e Reid (1978) *apud* Díaz Cintas (2001b, p. 51) abordam que costumeiramente há uma diferença no impacto entre a oralidade/escuta e a leitura de tabus, palavrões e outros termos da linguagem chula. Os autores afirmam que o texto escrito causa um estranhamento muito maior no público (leitor/telespectador) do que quando esse texto é proferido oralmente, por exemplo.

acordo com o contexto, com a cultura, com a língua e/ou com o meio no qual estão sendo proferidos. A seguir apresentamos nossa tradução da classificação proposta por Ávila-Cabrera (2015, p. 18):

Quadro 1: Classificação da Linguagem Ofensiva e Tabu

CLASSIFICAÇÃO DA LINGUAGEM OFENSIVA E TABU		
Categoria	Subcategoria	Tipos
1. Ofensa	1.1. Impropérios	1.1.1. Maldição
		1.1.2. Tom depreciativo
		1.1.3. Insulto
		1.1.4. Juramento
	1.2. Insultos Vulgares	Palavrões / Frases Exclamativas
	1.3. Insultos Amenos	Palavras Sutis
2. Tabu	2.1. Nomes de Animais	
	2.2. Morte / Assassinato	
	2.3. Drogas / Consumo Excessivo de Álcool	
	2.4. Difamações Étnicas / Raciais / de Gênero	
	2.5. Sujeira / Imundície	
	2.6. Profano / Blasfêmia	
	2.7. Condição Física / Psicológica	
	2.8. Referência Sexual / Partes do corpo	
	2.9. Urina / Escatologia	
	2.10. Violência	

Fonte: Ávila-Cabrera (2015, p. 18, tradução nossa)

Partindo desse levantamento bibliográfico, enfatizamos a existência de inúmeras possibilidades de classificação no concernente aos tabus linguísticos, sejam eles próprios ou impróprios. Pelo viés dos Estudos da Tradução, reiteramos

as dificuldades existentes na tradução de elementos culturais de uma língua/cultura para outra, e do quão complexo ou desafiador se dá o trabalho do tradutor em relação a isso.

Nessa perspectiva, consideramos os tabus linguísticos como elementos culturais constitutivos das línguas/culturas em geral e, por isso, merecem uma atenção extra durante o ato tradutório, pois nem sempre possuem um equivalente cristalizado da língua-fonte para a língua-alvo e/ou, muitas vezes, por motivos de manipulação ideológica ou técnica acabam sendo omitidos, amenizados ou intensificados na tradução audiovisual.

Distinguindo a manipulação técnica da manipulação ideológica na Tradução Audiovisual, Díaz Cintas (2018, p. 92) apresenta alguns exemplos do que pode ser considerado como uma ou outra forma de manipulação. Estratégias como a condensação na legendagem devido às restrições espaço-temporais e a mudança do texto-fonte visando uma sincronia labial mais eficaz na dublagem são exemplos de **manipulação técnica**, pois são justificadas mediante as necessidades de ambas as modalidades de TAV, “que não devem implicar em uma mudança significativa e deliberada do sentido, que contradiria a natureza do texto de partida”. (DÍAZ CINTAS, 2018, p. 92).

Por sua vez, recai sobre os tabus na Tradução Audiovisual o discutido por Díaz Cintas (2018) acerca da **manipulação ideológica**. As restrições visuais e espaço-temporais “não deveriam servir como desculpas para amenizar ou omitir elementos controversos ou sensíveis presentes no diálogo original, tais como palavrões, blasfêmias, referências sexuais ou comentários políticos”. (DÍAZ CINTAS, 2018, p. 93). Todavia, muitas vezes essas limitações e necessidades técnicas próprias de cada modalidade de TAV “podem ser frequentemente mal interpretadas e aproveitadas abertamente para justificar algumas soluções desagradáveis, como tem sido o caso em regimes de censura, tanto no passado, como no presente”. (DÍAZ CINTAS, 2018, p. 93). É então que ocorre a manipulação ideológica.

Seguindo este raciocínio, Chaume (2013, p. 22) apresenta um levantamento histórico, realizado acerca da ideologia e de suas representações na dublagem, tendo como parâmetro o papel exercido integralmente pela censura desde os regimes fascistas e totalitários, os quais moldaram os parâmetros da tradução para a dublagem. Esse autor destacou ainda que a censura como uma prática ideológica

acarretou em si aspectos que se difundiram na dublagem por meio das representações: de gênero em diferentes culturas; de como ocorre a tradução de humor de uma cultura à outra; de como são dublados os aspectos linguístico-culturais minoritários para culturas hegemônicas; e das preferências linguísticas utilizadas por emissoras de TV.

Díaz Cintas (2018, p. 103) discorre que, por vezes, o uso de símbolos e sinais gráficos vem sendo utilizado como uma forma de censura na legendagem, além de alterações sonoras no canal acústico da trilha sonora do material audiovisual,

Xingar e falar palavrões foi sempre visto com maus olhos, **recorrer a asteriscos para substituir termos obscenos é comum [...]. O uso de *grawlixes* ou *obscenicons*, ou seja, a série de símbolos tipográficos, como @#*\$!, tradicionalmente usados em desenhos animados e quadrinhos para representar palavrões de uma maneira elíptica, também tem sido adotado por muitos anos.** Ambas as abordagens entraram no campo da TAV, particularmente na legendagem e legendagem para surdos e ensurdecidos, em que o uso da linguagem imprópria sempre foi de grande preocupação. **Outra solução possível é, com certeza, a censura com um ‘bip’ na trilha sonora original.** (DÍAZ CINTAS, 2018, p. 103, grifos nossos).

Por analogia, com base nessa contextualização, observamos conexões intrínsecas entre a influência ideológica de um padrão cultural e uma moralidade bastante vinculada a atos de censura que, historicamente, refletem-se na tradução audiovisual de tabus linguísticos. Os exemplos apresentados ilustram que a linguagem e o uso que os tradutores fazem dela podem ser utilizados como formas de censura e de manipulação ideológica. Nessa perspectiva, esta pesquisa pretende contribuir com a descrição e análise das estratégias tradutórias empregadas na tradução dos tabus linguísticos morais na dublagem e na legendagem do filme *Todo sobre mi madre*, questionando, por meio da consulta em dicionários, quais as razões ideológicas, técnicas e linguísticas que, em nossa opinião, estão implicadas nas escolhas tradutórias.

2.2.1 Classificação dos Tabus Linguísticos Morais

Mediante o levantamento das classificações de tabus apresentadas anteriormente nesta seção, resolvemos propor nossa própria categorização sob a alcunha geral de tabus linguísticos morais, porque compreendemos que tais

palavras/expressões podem ofender a moral de determinadas pessoas em determinados contextos e situações. Tal iniciativa levou em consideração a proposição de uma sistemática mais completa e atual em português brasileiro, a fim de levantar os principais elementos constitutivos dos tabus linguísticos morais, que serviram como análise de nosso *corpus* na tradução audiovisual. Desse modo, definimos os tabus linguísticos morais da seguinte forma:

- **Tabus Linguísticos Morais:** palavras e/ou expressões que, em determinados contextos, podem apresentar uma carga de significado considerada grosseira, chula, vulgar ou obscena, usada com vistas a ofender alguém. Tais palavras/expressões podem, ainda, ser tidas como imorais devido a sua conotação rude, e serem chamadas de palavrões ou palavras de baixo calão. Por vezes, podem causar desconforto tanto para quem profere quanto para quem as ouve/lê. Os tabus linguísticos, graças às constantes evoluções socioculturais e de liberdade de expressão, não são/estão estagnados, o que permite afirmar que uma palavra ou expressão pode ser considerada tabu nos dias de hoje e não mais nas épocas vindouras, assim como aconteceu (e acontece) com palavras-tabu de épocas anteriores.

Partindo dessa premissa, elencamos a seguir doze tipos de tabus linguísticos morais que podem ser classificados de forma individual, mas também vir a se apresentar de forma híbrida, ou seja, compor, simultaneamente, mais de uma categoria, a depender do contexto em que são utilizados. Classificamos os tabus linguísticos morais da seguinte forma:

1. **Injúrias:** são os insultos vulgares, as palavras/expressões que visam ofender alguém ríspidamente em determinados contextos. São ofensas com caráter de baixo calão, tais como *filho da puta*, *viado* e *vagabunda*.
2. **Insultos Sutis:** são insultos proferidos por meio de palavras amenas, que não possuem uma significação tão densa no contexto quanto os insultos injuriosos, não carregando consigo uma carga malsonante. São exemplos de insultos sutis: *bobo*, *estúpido* e *tonto*.

3. **Blasfêmias:** são palavras e/ou expressões-tabu relacionadas à religião, ao sagrado e ao profano. Podem apresentar uma carga preconceituosa ou ofensiva para com uma pessoa, religião ou entidade religiosa no contexto em que são proferidas. Alguns exemplos de tabus linguísticos morais relativos a blasfêmias: *joguei pedra na cruz, o pão que o diabo amassou e macumba* (quando utilizada com caráter preconceituoso).
4. **Excreções:** dizem respeito às matérias expelidas pelo corpo, como esperma, flatulências, menstruação e vômito, além dos escatológicos, urina e fezes. Englobamos, ainda, nesta categoria outras secreções e fluídos corporais que costumeiramente não são empregadas como tabus, mas que, porventura, podem vir a adquirir tal conotação em certos contextos, tais como coriza, leite, pus, saliva, sangue, suor, entre outros. Exemplos de tabus linguísticos morais referentes a excreções: *que merda!, porra! e se mijou de medo*.
5. **Somatismos:** concernem às partes do corpo, tais como o pênis e a vagina, palavras que mesmo em sua definição biológica já são consideradas tabus linguísticos morais em determinados contextos. Outras partes do corpo que mediante a situação de análise venham a adquirir essa conotação, também se encaixam nesta categoria, como seios, nádegas e pelos pubianos. Exemplos de tabus linguísticos somáticos: *buceta, cu e piroca*.
6. **Relações Sexuais:** são as palavras e/ou expressões condizentes aos atos sexuais, ao gozo e à masturbação. Consideramos aqui, as relações sexuais de todas as formas, em todas as suas vertentes, e praticadas por pessoas de todos os gêneros e orientações sexuais. Exemplos de tabus linguísticos morais que se encaixam nesta definição: *chupar um pau, foder e tocar uma siririca*.
7. **Libertinagem:** palavras e/ou expressões referentes às condutas libertinas, ou seja, às pessoas que possuem um estilo de vida sexualmente devasso, muitas vezes considerado imoral/vulgar perante a sociedade e para determinados contextos/ambientes. São exemplos desta categoria: *cafetão, prostituta e puta*.
8. **Drogas e vícios:** dizem respeito a esta categoria os tabus linguísticos

morais que fazem referência ao consumo de drogas ilícitas, como cocaína, heroína e crack; e o consumo excessivo de drogas lícitas, como álcool, medicamentos e cigarros. Outros vícios que não estejam relacionados a substâncias entorpecentes também podem ser designados mediante esta classificação. Exemplos de tabus linguísticos morais de drogas e vícios: *cheirar pó, encher a cara e fumar um baseado*.

9. **Étnico-raciais:** referências linguísticas ligadas à etnia e à raça utilizadas de forma pejorativa e/ou ofensiva no contexto de análise. São exemplos de tabus linguísticos morais étnico-raciais: *branquela, neguinho e orientais são todos iguais*.
10. **Gênero e Orientação Sexual:** engloba a utilização de palavras e/ou expressões que remetem às questões de gênero e orientação sexual utilizadas de forma chula, ofensiva ou preconceituosa. São exemplos de tabus linguísticos morais de gênero e orientação sexual: *bicha!, coisa de mulherzinha e homem não chora*.
11. **Zoônimos:** quando uma palavra e/ou expressão com nome de animal é utilizada de forma grosseira, vulgar, ofensiva ou com vistas a eufemizar alguma ação-tabu, ela é considerada um tabu linguístico moral. Exemplo de tabus linguísticos morais com nomes de animais: *ele é um galinha, ela é muito porca e que piranha!*.
12. **Condição Física / Psicológica:** palavras e/ou expressões que carregam em si o uso pejorativo atrelado às características físicas e psicológicas, como deficiências físicas, deficiências mentais, distúrbios comportamentais, problemas psicológicos e limitações cognitivas. Questões estéticas e de aparência física, ou ainda que envolvam doenças, quando conotadas de carga de sentido ofensiva ou usadas de forma chula ou grosseira, também se encaixam nesta categoria. São exemplos desta categoria: *aleijadinho, dentuço e doido varrido*.

A seguir, esquematizamos nossa proposta de classificação dos tabus linguísticos morais em um quadro, a fim de visualizar as categorias elencadas de forma didática. Reiteramos a natureza individual ou híbrida que os tabus linguísticos

podem apresentar mediante nossa categorização.

Quadro 2: Tabus Linguísticos Morais

CLASSIFICAÇÃO DOS TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS	
Tabus Linguísticos Morais	1. Injúrias
	2. Insultos Sutis
	3. Blasfêmias
	4. Excreções
	5. Somatismos
	6. Relações Sexuais
	7. Libertinagem
	8. Drogas e Vícios
	9. Étnico-Raciais
	10. Gênero e Orientação Sexual
	11. Zoônimos
	12. Condição Física / Psicológica

Fonte: O autor (2020)

Nossa proposta de classificação dos tabus linguísticos morais serviu como aporte para a análise do *corpus* que selecionamos a partir do roteiro do longa-metragem *Todo sobre mi madre*, ou seja, os tabus linguísticos morais presentes na legendagem e na dublagem desse filme ao português brasileiro, a qual pode ser encontrada no Capítulo 4. *Análise do Corpus*.

2.3 ESTRATÉGIAS DE TRADUÇÃO

Ao serem traduzidos, os tabus linguísticos morais, como expressões da língua(gem), inscrevem-se nas legendas e na tradução para dublagem como processos que podem não ter sido pensados nem pelo roteirista e nem pelo diretor do filme. Pretendemos expor e analisar no Capítulo 4. *Análise do Corpus*, de forma

quantitativa e qualitativa, por meio da pesquisa em dicionários, os procedimentos utilizados na tradução das palavras e expressões-tabu na legendagem e na dublagem do filme *Todo sobre mi madre*.

Para findar a base teórica deste trabalho, além da teoria da Tradução Audiovisual e da classificação dos tabus linguísticos apresentadas anteriormente, foi necessário realizar leituras e um levantamento bibliográfico de algumas das teorias que, costumeiramente, são utilizadas como fundamento de análises descritivas de processos de tradução. Por essa razão, apresentamos a seguir o percurso realizado até chegarmos ao modelo de análise proposto por Ávila-Cabrera (2015), o qual tomamos como base desta pesquisa.

Inicialmente, recorreremos às estratégias propostas, em 1958, por Vinay e Darbelnet (2004) para a tradução literária e a seus desdobramentos, como são, por exemplo, as estratégias reformuladas por Aubert (1998). Também consideramos os processos tradutórios de domesticação e estrangeirização trazidos por Venuti (1995), e, ainda, adentramos no campo dos estudos dos referentes culturais na tradução, como a proposta de análise de itens culturais específicos de Franco Aixelá (2013), a proposta de análise cultural de Igareda (2011) e a de tradução de culturemas (GIRACCA; OYARZABAL, 2018; NORD, 1997; PAMIES, 2017). Enfatizamos que todas essas teorias foram propostas tendo como planos de fundo as estratégias empregadas na tradução literária, sendo assim, após considerar sua aplicabilidade em nosso estudo, optamos por localizar estratégias aplicadas à Tradução Audiovisual, mesmo que modificadas a partir de teorias da tradução literária.

Na busca por estratégias descritivas nos Estudos da Tradução Audiovisual, e tentando nos aproximar do escopo desta pesquisa, encontramos os trabalhos de Díaz Cintas (2002), que apresenta uma proposta metodológica de tradução de expressões idiomáticas para a legendagem, e a de Oliveira (2019) sobre a análise da tradução de unidades fraseológicas somáticas na dublagem da telenovela *Esmeralda* (1997), do espanhol mexicano para o português brasileiro, tendo como aporte teórico a teoria da tradução funcionalista, de Katharina Reiss, Hans Vermeer e Christiane Nord. Além desses, destacamos também o trabalho de Ramière (2019) cuja análise parte da aplicabilidade da teoria proposta por Lawrence Venuti e da teoria de Javier Franco Aixelá acerca dos itens culturais presentes na legendagem e

na dublagem de três filmes franceses para o inglês.

Aproximando-nos ainda mais de nosso *corpus*, Lerma Sanchis (2017, 2020) analisa a tradução de itens culturais na legendagem de filmes de Pedro Almodóvar para o português europeu. No primeiro trabalho, faz um apanhado de teorias de tradução audiovisual para analisar a transferência intercultural por meio das normas linguístico-textuais de tradução propostas por Gideon Toury, as quais regem a seleção do material linguístico-textual que será utilizado na tradução do texto-alvo. No segundo, a autora parte de uma perspectiva de análise da tradução de culturemas baseada na teoria funcionalista dos culturemas de Christiane Nord, de 1997. García Luque (2016) analisou a tradução das gírias e dos coloquialismos do francês ao espanhol, na legendagem e na dublagem do filme *Entre les murs* (2008), no Brasil, *Entre os muros da escola*, do diretor Laurent Cantet, usando como aporte teórico as características linguísticas da oralidade pré-fabricada propostas por Frederic Chaume.

Mais especificamente, encontramos os trabalhos de Ávila-Cabrera (2015; 2016) que versam sobre a tradução da linguagem ofensiva e tabu na legendagem. Em seu artigo de 2015, o autor apresenta um modelo como proposta para a análise descritiva das estratégias de tradução utilizadas nesse tipo de linguagem. No trabalho de 2016, demonstra a aplicabilidade da proposta por meio da análise dos termos ofensivos e tabus na legendagem do filme *Reservoir Dogs* (1992), em português brasileiro, *Cães de Aluguel*, do diretor Quentin Tarantino, do inglês ao espanhol. Pela sua utilidade, apresentamos a seguir a proposta de Ávila-Cabrera (2015), a qual serviu como aporte para nossas análises descritivas.

2.3.1 Proposta para a Análise de Linguagem Ofensiva e Tabu na Tradução Audiovisual

Ávila-Cabrera (2014) em sua tese de doutorado analisou, a partir dos Estudos Descritivos da Tradução, como ocorre o processo de legendagem de termos ofensivos e tabus do inglês ao espanhol. Esse autor utilizou como *corpus* três filmes do diretor Quentin Tarantino e desenvolveu uma classificação taxonômica da linguagem ofensiva e tabu, a qual pode ser visualizada na seção 2.2 *Tabus Linguísticos*.

Mantendo a mesma perspectiva defendida em sua tese, Ávila-Cabrera

(2015) publicou um artigo em que propõe uma metodologia de análise descritiva das estratégias de tradução utilizadas na legendagem de palavras ofensivas e tabu. A proposta do autor discorre acerca das restrições técnicas espaço-temporais da legendagem e o impacto que as estratégias de tradução exercem sobre o público. Sendo assim, por meio de análise qualitativa e quantitativa, o autor verificou a (não)necessidade do emprego de certas estratégias, como a omissão, por exemplo, e sua relação com as restrições da legendagem e a manipulação ideológica por meio da Tradução Audiovisual.

A partir das estratégias de tradução elencadas por Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet e por Jorge Díaz Cintas e Aline Remael, a proposta de Ávila-Cabrera (2015, p. 12-15) apresenta dez estratégias tradutórias, a seguir:

- 1. Tradução Literal:** também conhecida como 'tradução palavra por palavra', implica na tradução direta de um termo ou expressão da língua-fonte para a língua-alvo, mantendo tanto a gramaticalidade quanto a idiomática na língua traduzida. Ex.: *shit*, traduzido como *mierda*. (p. 12).
- 2. Empréstimo:** utilização de um termo da língua-fonte na língua-alvo. Dependendo do termo utilizado, seu uso pode causar estranhamento ou se tratar de um empréstimo que já está generalizado na língua-alvo. Ex.: *kraut*, do alemão, traduzido por *boche*, do francês (p. 12).
- 3. Decalque:** tradução literal que no texto-alvo não soa muito idiomática. Ex.: *wetback*, traduzido como *espalda mojada*. (p. 12).
- 4. Explicitação:** ocorre quando um termo é especificado (explicitado) para que a cultura-alvo possa compreender seu significado de forma mais clara. Considera-se como explicitação, a utilização de hipônimos e hiperônimos. Ex.: *he was gonna blow you to hell [te iba a enviar al infierno]*, traduzido por *matar*. (p. 12-13).
- 5. Substituição:** tipo de explicitação muito comum na legendagem. Ávila-Cabrera (2014) verificou a recorrência desta estratégia na hora de traduzir insultos, dadas as diferenças que existem acerca das formas de insultar e falar sobre tabus em diferentes culturas. Ex.: *motherfucker [follador de madres]* traduzido como *hijo de puta*. (p. 13).

6. **Transposição:** tradução de um termo da língua fonte por um termo referente conhecido na língua-alvo. Ex.: *the Jap [la japo]*, por *chinita*. (p. 13).
7. **Recriação Léxica:** ocorre quando o personagem cria um neologismo na língua-fonte e o tradutor precisa agir de igual maneira na língua-alvo. Ex.: *doggy doc [veterinario de perritos]* traduzido por *curachuchos*. (p. 13).
8. **Compensação:** introdução de um termo em outro momento (além da cena), para sanar alguma perda tradutória. No caso dos termos ofensivos/tabus, a compensação pode ocorrer quando no diálogo não existe um termo ofensivo/tabu, mas o tradutor opta por colocá-lo a fim de compensar a carga emocional que a cena possa ter. Ex.: *stop bothering me [deja de molestarme]* traduzido por *deja de joderme*. (p. 13-14).
9. **Omissão:** é obrigatória na legendagem, tendo em vista as restrições espaço-temporais desta modalidade de tradução. Os legendadores podem/devem (não)omitir, dada a relevância do termo no contexto e a compreensão da mensagem. A omissão dos termos ofensivos/tabu pode ser, ou não, justificada pelas diretrizes técnicas da legendagem, ou ocorrer devido à manipulação ideológica para evitar ofender um tipo de espectador. Ex.: *I never fucking listen [nunca escucho, joder]*, por *nunca aprendo*. (p. 14).
10. **Reformulação:** quando uma palavra ou estrutura linguística é parafraseada. Permite que o espectador leia uma legenda de forma idiomática, proporcionando um efeito familiar à tradução. Ex.: *you shit in your pants and dive in and swim [te cagas en los pantalones, te tiras de cabeza y nadas]*, traduzido como *si te cagas de miedo, te comes la mierda*. (p. 14-15).

Na proposta desse autor, a partir da análise quantitativa e qualitativa das estratégias, é possível estabelecer a intensidade da tradução de tabus linguísticos no material legendado mediante a carga ofensiva empregada na tradução, sendo assim, possível identificar se houve ou não manipulação ideológica no filme em decorrência da tradução audiovisual realizada. De acordo com Ávila-Cabrera (2015,

p. 16), o impacto da tradução dos termos ofensivos e tabus para com o público pode ser:

- a) **Suavizado:** o tradutor faz um esforço para transmitir a carga ofensiva/tabu de forma amenizada. Ex.: *they should be fucking killed*, traduzido como *deberían ejecutarles*.
- b) **Mantido:** o efeito tabu/ofensivo do original é mantido no texto-alvo. Ex.: *what the fuck...?* traduzido como *¿qué coño...?*.
- c) **Intensificado:** o tradutor aumenta o grau ofensivo e tabu em questão. Ex.: *Jesus Christ!* [*¡Jesucristo!*] traduzido como *¡Hostia puta!*.
- d) **Neutralizado:** o termo utilizado neutraliza/anula a carga ofensiva/tabu contida no original. Ex.: *you cheap bastard* [*tú bastardo barato*], traduzido como *tacaño*.
- e) **Omitido:** quando o termo é omitido da tradução. Ex.: a omissão de palavras como *fuck!* [*¡joder!*], *shit!* [*¡mierda!*], *what the fuck!* [*¡qué coño!*].

Somos conscientes de que o método adotado por Ávila-Cabrera (2015) foi planejado visando à tradução das ofensas e tabus na legendagem. Mesmo assim, optamos por utilizá-lo na análise das estratégias empregadas na tradução para dublagem dos tabus linguísticos morais, tendo em vista o escopo pretendido na proposta metodológica e o *corpus* de nossa pesquisa. Destarte, pretendemos verificar a aplicabilidade deste método nas análises descritivas de estratégias tradutórias também na tradução para dublagem.

3 METODOLOGIA

Neste capítulo, descrevemos a metodologia desta pesquisa. Demonstramos na seção 3.1 *Seleção do objeto de estudos*, como identificamos nosso *corpus* de análise; e em 3.1.1 *O Cinema de Pedro Almodóvar*, elencamos algumas características peculiares à obra do cineasta espanhol. Em 3.1.2 *Todo sobre mi madre*, enfatizamos os aspectos fílmicos e também curiosidades sobre o longa-metragem utilizado nas análises, para, posteriormente, em 3.1.3 *Corpus*, expormos como o *corpus* de análise foi selecionado, bem como as categorias que utilizamos para sua seleção. Finalizando o capítulo, em 3.2 *Procedimentos de análise do corpus selecionado*, explicamos como a análise, distribuída no capítulo 4 *Análise do Corpus*, foi desenvolvida.

3.1 SELEÇÃO DO OBJETO DE ESTUDOS

Como exposto na seção 1.1 *Motivação*, decidimos que nosso objeto de estudos seria um filme do espanhol Pedro Almodóvar, diretor que alcançou notoriedade por dirigir filmes que abordam aspectos sociais voltados ao cotidiano, sexualidade, questões familiares e religiosas, apresentando, em meio a esses temas, fatores relacionados a questões normalmente consideradas (i)morais.

Destarte, definido o diretor, foi preciso escolher o filme que forneceria o *corpus* para a análise desta dissertação. *Todo sobre mi madre* foi selecionado como objeto de estudos por vários motivos, dentre os quais destacamos aspectos tais como a sua narratividade e a construção dos personagens. Por exemplo, o personagem Esteban, um jovem filho de Manuela, é morto atropelado ao tentar conseguir o autógrafo de uma atriz que tanto admirava. Seu pai, Lola, uma travesti, engravida a Irmã Rosa, uma freira, e transmite a ela o vírus do HIV, fato que desencadeia em sua morte.

O fator decisivo que nos levou à escolha desta obra cinematográfica como objeto de estudos foi o fato de termos adquirido o roteiro do filme (ALMODÓVAR, 1999), aquisição que foi determinante e facilitadora para a constituição do *corpus*, como pode ser melhor compreendido nas seções 3.1.3 *Corpus* e 3.2 *Procedimentos de análise do corpus selecionado*.

A aquisição do roteiro do filme foi um processo dificultoso, tendo em vista que o filme é espanhol e seu roteiro ainda não foi traduzido para o português brasileiro e publicado para fins comerciais nesse idioma. Desse modo, após muitas buscas em livrarias e até do contato feito com a produtora El Deseo, responsável pelos filmes do diretor, conseguimos adquirir os roteiros originais de dois filmes, *Volver* (2006) e *Todo sobre mi madre* (1999), este último selecionado para esta pesquisa. Concomitantemente ao processo de aquisição do roteiro da obra, também realizamos a compra do DVD³³ do filme, para que então pudesse ser coletado dele nosso *corpus* de análise.

Os roteiros cinematográficos têm uma circulação comercial muito mais restrita que, por exemplo, as peças de teatro, gênero literário próximo estruturalmente de um roteiro. Isso ocorre devido ao fato de que o público consumidor de cinema tende a procurar pelo resultado final do roteiro, ou seja, os filmes na tela. Além disso, muitos filmes/roteiros advêm de adaptações de textos literários, o que acaba por abarcar outro público consumidor, o de literatura, que quando interessado nas origens de um filme, recorre à obra literária a fim de conferir se o livro é melhor que o filme ou vice-versa, ignorando o fato de serem obras semioticamente diferentes. Dessa forma, o principal motivo para a publicação de um roteiro se dá devido ao sucesso do filme para com o público, principalmente quando o mesmo não é oriundo de textos de literatura.

3.1.1 O Cinema de Pedro Almodóvar³⁴

Pedro Almodóvar nasceu em 1951 em Calzada de Calatrava, um povoado da comunidade autônoma de Castilla-La Mancha, Espanha, onde passou sua infância junto de sua família de classe média baixa, cuja principal renda advinha de atividades rurais. Recordações de sua infância podem ser vistas em cenas de seus filmes nas quais aparecem algumas conversas de vizinhas, comadres, senhoras

³³ É importante mencionar que tanto na caixa do DVD quanto nos créditos do filme, não constam informações referentes ao estúdio de tradução audiovisual responsável pela legendagem ou pela dublagem do filme ao português brasileiros, bem como dados e nomes dos legendadores, tradutores de dublagem, dubladores e diretores de dublagem.

³⁴ Nesta seção trazemos superficialmente questões relacionadas à vida de Pedro Almodóvar. Para maiores informações, consultar as obras de Correa Ulloa (2005) e Holguín (2006), que apresentam um panorama sobre a vida e a carreira do diretor desde seu nascimento até o início dos anos 2000.

idosas, além de outros aspectos que retratam um mundo feminino, bucólico e *kitsch*. (HOLGUÍN, 2006, p. 25-28).

Pedro Almodóvar é produto da chamada “Movida Madrileña” (HOLGUÍN, 2006, p. 40), movimento cultural que revolucionou Madri nos anos de 1980 e foi o ponto de partida para sua carreira como diretor, fazendo com que, como discute Soler-Espiauba (2006, p. 193), surgisse o cineasta que revolucionaria os horizontes do cinema espanhol nos anos vindouros. De lá para cá, Almodóvar passou a ser conhecido em toda a Espanha e, também, conhecido internacionalmente, devido à exibição de seus filmes em festivais de cinema no mundo todo, e que lhe renderam inúmeros prêmios – como pode ser visto nos *Apêndices* e nos *Anexos* desta dissertação, por meio da premiação de *Todo sobre mi madre*.³⁵ (HOLGUÍN, 2006; SOLER-ESPIAUBA, 2006).

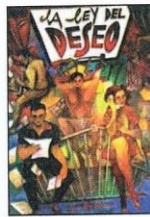
Soler-Espiauba (2006, p. 199) considera que Almodóvar é herdeiro da obra de Luis Buñuel e de Luis García Berlanga, diretores espanhóis consagrados mundialmente antes dele. Essa autora analisa que de Buñuel, Almodóvar herdou o surrealismo, porém menos nítido e inserido em uma estética *kitsch*. Por sua vez, suas obras apresentam o humor por meio de narrativas complexas, que, de acordo com a referida pesquisadora, surge sob a influência das obras de Berlanga. Dessa forma, Pedro Almodóvar começa a desenvolver sua própria estética durante a gravação de seus filmes.

No *Diccionario del Guión Audiovisual*, de Ramos e Marimón (2002), Almodóvar ganhou um verbete exclusivo para seu “estilo”, o que Holguín (2006, p. 149) opta por chamar de “almodovarismo”. A seguir apresentamos o verbete encontrado no dicionário:

³⁵ Para mais informações, consultar a obra de Holguín (2006, p. 375-394), que apresenta a lista completa de prêmios recebidos e indicados a Pedro Almodóvar, desde seu longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979) até *Volver* (2006).

Figura 2: Verbete do *Diccionario del Guión Audiovisual*³⁶

Almodóvar, estilo



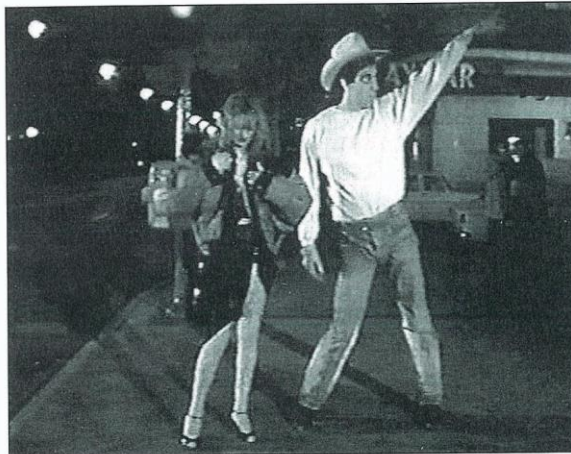
Almodóvar, estilo. Su visión personal del melodrama es uno de los rasgos característicos de su estilo.

Almodóvar, estilo

Tipo de estilo del cineasta español Pedro Almodóvar (1950), basado en la valorización de las mujeres y del mundo femenino a través de personajes como actrices, marujas, prostitutas, monjas y porteras de naturaleza colorista y espontánea, y en un registro en el que se mezclan la comedia y el melodrama (en su primera época predomina la comedia y a partir de finales de los ochenta el melodrama). Este panteísmo de la mujer se ve reflejado en la importancia concedida a la figura de la madre, a la amistad femenina, a diversos elementos cotidianos parodiados (telediarios cómicos o fatalistas, publicidad de detergente o de utensilios para las señoras, prensa del corazón, boleros, neurosis de limpieza). Se caracteriza también por la preocupación y el extremo detalle en la decoración y el vestuario, todo ello ayudado siempre por un sentido del humor que provoca la risa aún en los momentos más bajos de los personajes. Sus temas son el coraje y la lucha de la mujer, el amor pasional, el sexo, la cosmología homosexual, los tópicos y convenciones de los españoles mezclado con las aspiraciones de clase media en tratamiento irónico. La pasión y el deseo en todas las vertientes se-

xuales impregna su obra cuya concepción sonora está poblada de canciones desgarradas filtradas por un tamiz de ironía. Es uno de los creadores de personajes más conocidos junto a Federico Fellini. Sus guiones suelen ser de construcción clásica, conducidos por una heroína protagonista que consigue su objetivo (Sexilia en *Laberinto de pasiones*, Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* o Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*) y con un desenlace satisfactorio para el espectador. En *La ley del deseo* y *Hable con ella* las historias están centradas en protagonistas masculinos (Pablo Quintero y Marco, respectivamente) y el desenlace es más melodramático. Su cine contiene referencias al sainete y la fotonovela, a la estética americana de los años cincuenta y sesenta, con colores saturados al estilo de los títulos de crédito de filmes como *Las Girls* de George Cukor y también, especialmente en su primera época, al cine underground, en cortometrajes realizados en Súper 8 mm como *Dos putas o historia de amor que termina en boda* (1974), *Sexo va sexo viene* (1977) y largometrajes como *Folle... folle... follème, Tim* (1978), realizado también en Súper 8 mm, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982). Otros de sus filmes son *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), el mediometraje musical *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1984), *Matador* (1986), que coescribe con Jesús Ferrero, *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1994), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002).

→ GAY, CINE; *HABLE CON ELLA*; MELODRAMA; PERSONAJE; PINTURA; SEXO; UNDERGROUND.



Almodóvar, estilo. La creación de personajes cómico-grotescos, el deseo, una elaborada dirección artística y una banda sonora poblada de boleros y canciones desgarradas filtradas por un tamiz de parodia e ironía crean un universo propio que goza de considerable influencia en el cine español de los años ochenta. (Fotograma de *Tráiler para amantes de lo prohibido*, 1984.)

26

Fonte: Ramos e Marimón (2002, p. 26)

³⁶ A tradução do verbete encontra-se disponível no Apêndice A.

O estilo dos filmes de Almodóvar está baseado em narrativas que permeiam mulheres e o mundo feminino, como “atrizes, donas de casa, prostitutas, freiras e porteiras de natureza colorida e espontânea”. (RAMOS; MARIMÓN, 2002, p. 26, tradução nossa³⁷), e também personagens transgressoras, como “freiras viciadas em drogas, pais transexuais, mulheres toureiras, enfermeiros estupradores e avós traficantes de drogas”. (SOLER-ESPIAUBA, 2006, p. 202, tradução nossa³⁸). Personagens que, muitas vezes, fogem aos moldes sociais, trazendo à tona uma estética voltada ao surrealismo e a uma vida desregrada.

Outro aspecto sobre o cinema de Pedro Almodóvar é que, frequentemente, são sempre os mesmos atores que trabalham nos seus filmes. São os chamados “atores almodóvar” que, de acordo com Soler-Espiauba (2006, p. 202), sabem dar vida aos personagens tal e qual a imaginação do diretor.

Sobre o seu processo de criação audiovisual, Holguín (2006, p. 145-155), enfatiza a formação autodidata de Almodóvar que fez com que ele fosse construindo a sua própria maneira de gravar e dirigir filmes, que foge aos moldes ensinados nas escolas de cinema, desenvolvendo, assim, uma estética original. “Desse modo, o *travelling*, os primeiros planos e o plano picado compõem um rompimento do fio narrativo tradicional, terminando com a ideia harmoniosa de ritmo que, até esse momento, havia tido o mundo do cinema”. (HOLGUÍN, 2006, p. 148, tradução nossa³⁹).

Por todas essas particularidades, Pedro Almodóvar alcançou fama internacional e atraiu a atenção da mídia e dos festivais de cinema para a produção cinematográfica espanhola, que até aquele momento havia sido excluída e censurada por causa da ditadura de Francisco Franco, período também conhecido como franquismo, que perdurou de 1936, com a Guerra Civil Espanhola, até a morte de Franco, em 1975. Desde então, o reconhecimento e o número de filmes⁴⁰ do diretor só aumentou, tornando-o o principal expoente do cinema espanhol contemporâneo.

³⁷ “[...] *actrices, marujas, prostitutas, monjas y porteras de naturaleza colorista y espontánea*”. (RAMOS; MARIMÓN, 2006, p. 26).

³⁸ “[...] *monjas drogadictas, padres transexuales, mujeres toreras, enfermeros violadores, abuelas traficantes de droga*”. (SOLER-ESPIAUBA, 2006, p. 202).

³⁹ “De este modo, el *travelling*, los primeros planos y el plano picado componen un rompimiento del hilo narrativo tradicional terminando con la idea acompasada de ritmo que hasta este momento había tenido el mundo del cine”. (HOLGUÍN, 2006, p. 148).

⁴⁰ No *Apêndice B* é possível encontrar a lista completa de filmes dirigidos por Almodóvar até 2019.

Quarenta anos depois da estreia de seu longa-metragem, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979), em junho de 2019, o diretor estreou mais um filme, *Dolor y gloria*, no qual diversos aspectos autobiográficos de sua infância e de sua carreira se mesclam em uma nova narrativa dramática. Salientamos que na cidade brasileira de Florianópolis, Santa Catarina, *Dolor y gloria* foi exibido comercialmente somente no Cine Show, no Beiramar Shopping, permanecendo em cartaz de 20 de junho a 03 de julho de 2019. Um diferencial desse filme é que ele foi exibido na Sala Gold do cinema, uma sala especial com poltronas espaçosas, como pode ser conferido nas imagens que seguem:

Figura 3: Poltronas espaçosas e reclináveis da Sala Gold



Fonte: O autor (2020)

Figura 4: Vista das poltronas para a telona e da telona para as poltronas



Fonte: O autor (2020)

Fotografamos a Sala Gold com o objetivo de apresentar o espaço em que *Dolor y gloria* foi exibido. Tendo em vista que os filmes de Almodóvar são considerados obras *cult* e não se encaixam na categoria de filmes comerciais, logo, não costumam ter um grande número de espectadores como as produções hollywoodianas, por exemplo, seu público seletivo pode ser privilegiado com espaços

especiais, como o da Sala Gold mostrada acima. Os filmes exibidos nessa sala têm ingressos com valores relativamente mais altos que os demais por diversos motivos, como o conforto e a tecnologia das poltronas, que possuem assentos maiores e reclináveis, como pode ser conferido nas Figuras 3 e 4.

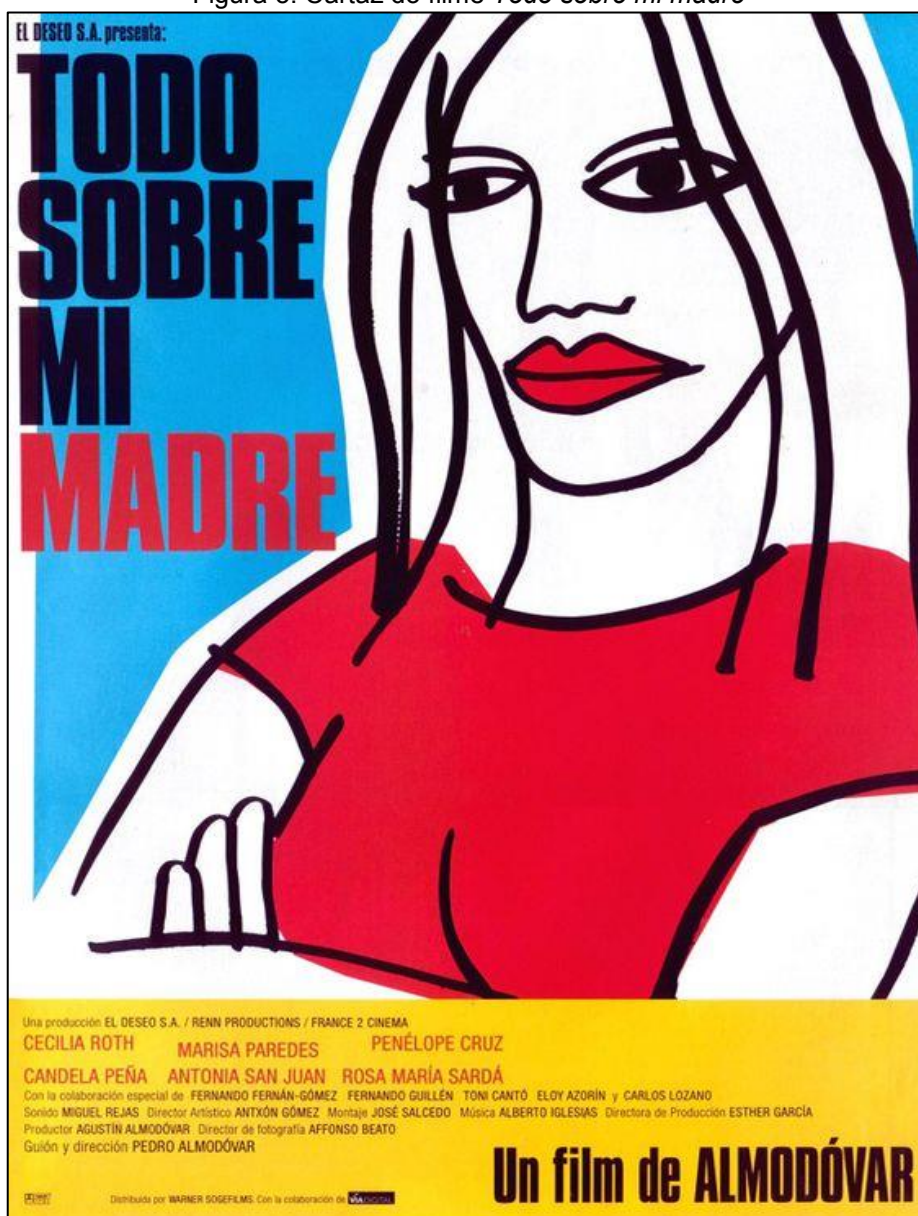
3.1.2 *Todo sobre mi madre*

“Todo sobre mi madre’ es el resultado de las 12 películas que hice antes”.

(ALMODÓVAR, 1999)

Todo sobre mi madre, em português brasileiro, *Tudo sobre minha mãe*, é um filme espanhol, de 1999, dirigido por Pedro Almodóvar⁴¹. Manuela, a protagonista do filme, é uma enfermeira que grava simulações em vídeo para lidar com pessoas que perdem familiares por morte cerebral. Mora em Madri com seu filho Esteban, um jovem que gostaria de conhecer seu pai, mas Manuela faz questão de escondê-lo dele. O pai de Esteban, Lola, é uma travesti que vive em Barcelona e convive com o vírus do HIV. Ele o transmitiu para a Irmã Rosa, freira que acabou engravidando de Lola. Depois de assistir a uma peça de teatro, Esteban sai em busca de um autógrafo da atriz Huma Rojo, de quem é fã. Neste momento, é atropelado e morre em decorrência de morte cerebral. Manuela, então, vive uma de suas próprias simulações e acaba fugindo para Barcelona, onde reencontra sua amiga Agrado, uma transexual que vive na prostituição. Juntas, as duas passam a viver uma vida de atuações à procura de Lola.

⁴¹ A sinopse do filme, presente no DVD utilizado na análise, pode ser encontrada no *Anexo A*.

Figura 5: Cartaz do filme *Todo sobre mi madre*

Fonte: Página sobre o filme no IMDB (<https://www.imdb.com/title/tt0185125/>)

O roteiro do filme surgiu de cenas de outro filme do diretor, *La flor de mi secreto* (1995), em português brasileiro, *A flor do meu segredo*. Almodóvar (1999) conta que depois da gravação de *La flor de mi secreto*, acabou fazendo anotações sobre uma das personagens do filme:

[...] tomei algumas notas sobre a personagem de Manuela, a enfermeira que aparece no começo. Uma mulher normal, que em simulações (que fazia com os médicos do seminário sobre transplantes, em que dramatizavam uma situação na qual os médicos comunicavam a ela, como uma mãe hipotética, a morte de seu filho) se convertia em uma autêntica atriz, muito

melhor que os médicos com os quais compartilhava a cena. (ALMODÓVAR, 1999, p. 169, tradução nossa⁴²).

Almodóvar (1999, p. 169) tentou idealizar, a princípio, um filme que fosse baseado na capacidade que algumas pessoas, que não são atores ou atrizes, têm de atuar. Essa ideia surgiu como um reflexo das memórias de sua infância no interior de Castilla-La Mancha, lembrando-se da capacidade de atuar que as mulheres de sua família possuíam para com os homens, pois a fim de evitar possíveis tragédias, elas mentiam.

Como aponta Sotinel (2010, p. 69), o início do filme *La flor de mi secreto*, com a personagem Manuela enfermeira fazendo simulações sobre doação de órgãos, acaba sendo reintroduzido na trama de *Todo sobre mi madre*. Isso explica o que Holguín (2006, p. 150) comenta sobre a quantidade de personagens e situações que convertem os filmes de Almodóvar na origem de outros tantos filmes e personagens, a partir dessa capacidade que Almodóvar tem de entrecruzar histórias.

Foi a primeira vez, de acordo com Holguín (2006, p. 55), que Almodóvar gravou partes de um de seus filmes fora de Madri. O motivo para isso é que, na narrativa, a fim de esquecer a morte de seu filho, Manuela, a personagem principal, foge para Barcelona. Desse modo a gravação do filme se divide entre Madri e Barcelona.

Em *Todo sobre mi madre*, o diretor “faz uma decidida homenagem ao sentimento das mães, as suas sensibilidades e as suas maneiras de enfrentar a vida; e à dona Paquita Caballero, que morreria nesse mesmo ano, após participar em cinco de seus filmes”. (CORREA ULLOA, 2005, p. 118, tradução nossa⁴³).

Trata-se do primeiro filme de Almodóvar a ganhar um Oscar. Em 1989, o diretor havia sido indicado para concorrer à categoria de Melhor Filme Estrangeiro por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), no Brasil, *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, contudo, somente em 2000 é que veio a receber essa premiação, nessa mesma categoria. Posteriormente, em 2003, ganhou mais um

⁴² “[...] tomé algunas notas sobre el personaje de Manuela, la enfermera que aparece al principio. Una mujer normal, que en las simulaciones (que hacía con los médicos del seminario de trasplantes donde dramatizaban una situación en la que los médicos le comunicaban a una hipotética madre la muerte de su hijo) se convertía en auténtica actriz, mucho mejor que los médicos con los que compartía la escena”. (ALMODÓVAR, 1999, p. 169).

⁴³ “En *Todo sobre mi madre* hace un decidido homenaje al sentir de las madres, a su sensibilidad y a su manera de enfrentarse a la vida; y a doña Paquita Caballero, quien morirá ese mismo año, tras participar en cinco de sus películas”. (CORREA ULLOA, 2005, p. 118).

Oscar, desta vez na categoria de Melhor Roteiro Original, por *Hable con ella* (2002), *Fale com ela*, em português brasileiro.

Todo sobre mi madre também foi o primeiro filme do diretor a ser selecionado para o Festival de Cannes. (CORREA ULLOA, 2005, p. 118; HOLGUÍN, 2006, p. 55-56; SOTINEL, 2010, p. 71). Contudo, em meio às premiações, ocorreu a morte de sua mãe, que como colocado por Correa Ulloa (2005, p. 118) e por Holguín (2006, p. 39), atuou em alguns de seus filmes. Com a morte da mãe, Almodóvar por meio de uma nota no jornal *El País* (SOTINEL, 2010, p. 74) declarou publicamente que *Todo sobre mi madre* foi seu filme com maior reconhecimento internacional até então, e que, por esse motivo, resolveu, mesmo que de forma hesitosa⁴⁴, dedicá-lo a sua mãe, primeiro por ser mãe, e segundo por ser atriz, que são as temáticas-chave deste filme.

Na nota, que pode ser encontrada em Sotinel (2010, p. 74), Almodóvar conta que depois da morte de seu pai, sua mãe e ele ainda criança, começaram a trabalhar com leitura e escrita de cartas (assim como Fernanda Montenegro no filme *Central do Brasil*, de 1998, dirigido por Walter Salles). Almodóvar se recorda que sua mãe “atuava” durante a leitura, pois acrescentava fatos inventados que não estavam escritos nas cartas para fazer com que as pessoas ficassem mais felizes. O diretor atribui a esse ato de sua mãe seus primeiros ensinamentos sobre atuação e sobre o que é ficção e como a ficção é importante na vida das pessoas, tornando-as mais felizes.

Este é um filme de homenagens, elipses e metáforas, cheio de referências artísticas, teatrais e literárias. (HOLGUÍN, 2006, p. 294). Com um roteiro único, construído com personagens excêntricos, *Todo sobre mi madre* ganhou Hollywood; e, Pedro Almodóvar, Cannes; atualmente os dois principais prêmios do cinema mundial. A lista completa da premiação deste filme, catalogada por Holguín (2006), pode ser encontrada no Anexo B e, a tradução dessa lista, no Apêndice C.

Uma das curiosidades sobre o filme é que seu título exerce uma relação intertextual com o título do filme hollywoodiano, de 1950, *All about Eve*, em espanhol

⁴⁴ Almodóvar atribui essa hesitação devido ao fato de não saber, piamente, se sua mãe gostava de seus filmes, mesmo já tendo atuado em alguns deles (SOTINEL, 2010, p. 74), pois, em várias ocasiões, ela dizia que seus filmes estavam aborrecendo os moradores de sua cidade natal e também pelo fato de que nunca quis assistir a todos os filmes feitos por ele. (CORREA ULLOA, 2005, p. 108).

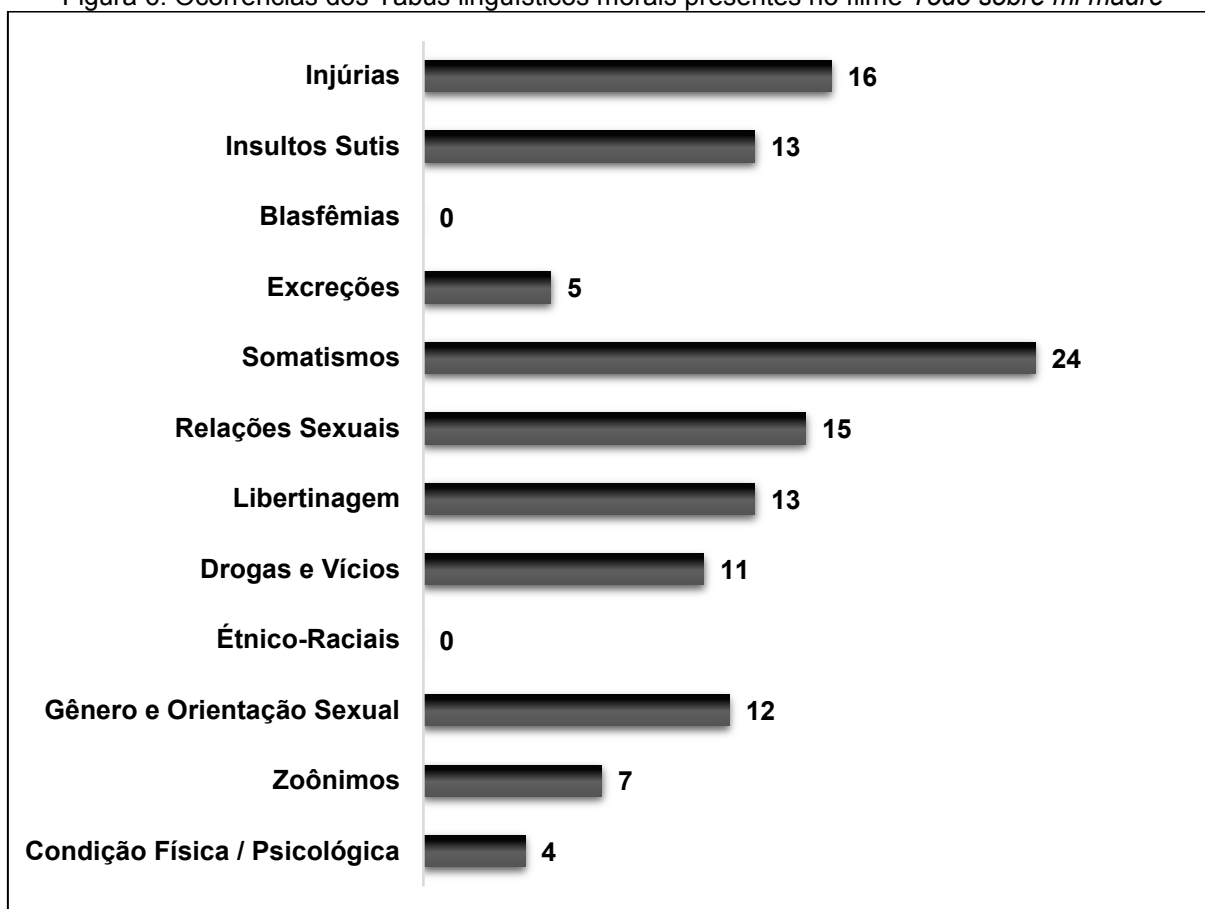
peninsular, *Eva al desnudo* e, em português brasileiro, *A malvada*. O jogo de palavras com os títulos dos filmes é apresentado em uma das cenas iniciais, em que os personagens Esteban e Manuela estão assistindo ao filme dublado em espanhol, quando surge na tela o letreiro: *All About Eve*, concomitante com a voz over da dublagem que diz: “*Eva al desnudo*”. A partir disso, Esteban critica a tradução do título do filme, dizendo que *All about Eve*, quer dizer, em espanhol, *Todo sobre Eva*.

Ainda sobre essa intertextualidade entre os filmes, Almodóvar (1999, p. 171) traz que *All about Eve* aborda, dentre outras temáticas, mulheres e atrizes que mentem e confessam coisas entre si nos camarins de um teatro, o que também é mostrado em *Todo sobre mi madre*. Além disso, relaciona esse tema a sua infância, em que as mulheres de sua família se juntavam para conversar no quintal de sua casa o que, para o diretor, representava a origem da vida e também a origem da ficção e da narração. É curioso comparar que, *All about Eve* ganhou o Oscar em 1950. Inspirado neste, cinquenta anos depois, *Todo sobre mi madre* venceu o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000.

3.1.3 Corpus

O *corpus* da pesquisa foi selecionado manualmente, não sendo utilizados recursos da Linguística de *Corpus* ou programa computacional de extração de dados de análise. Inicialmente, utilizamos como base o roteiro original do filme *Todo sobre mi madre*, identificando os tabus linguísticos morais presentes nos diálogos ali incorporados. Depois, foi necessário cotejar os tabus encontrados no roteiro com os que estavam presentes no áudio original do filme em espanhol. Após essa verificação, selecionamos os tabus linguísticos morais tal e como apareciam no filme e os dividimos de acordo com a separação por nós proposta na seção 2.2.1 *Classificação dos Tabus Linguísticos Morais*.

Tendo em vista que nossa pesquisa diz respeito à Tradução Audiovisual, excluimos os tabus linguísticos morais que estavam contidos no roteiro, mas não apareceram na narrativa fílmica, e incluímos os tabus linguísticos morais que estavam presentes no filme, mas não foram escritos no roteiro. Os tabus linguísticos morais considerados híbridos foram contabilizados uma vez em cada uma das categorias em que se enquadraram. Ao todo, encontramos a ocorrência de 120 tabus linguísticos morais, divididos da seguinte forma:

Figura 6: Ocorrências dos Tabus linguísticos morais presentes no filme *Todo sobre mi madre*

Fonte: O autor (2020)

Uma vez definido o *corpus* de nossa pesquisa, partimos para a análise das estratégias utilizadas na tradução para legendagem e para dublagem dos tabus linguísticos morais, cujo passo a passo está descrito na seção seguinte.

3.2 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DO *CORPUS* SELECIONADO

Analizamos, especificamente, as estratégias de tradução audiovisual, tomando por base a proposta de Ávila-Cabrera (2015), utilizadas na tradução do espanhol para o português brasileiro dos tabus linguísticos morais presentes na dublagem e na legendagem oficiais do filme *Todo sobre mi madre*. Após a análise dessas estratégias, verificamos o impacto que a tradução audiovisual dos tabus linguísticos morais acaba por exercer nos telespectadores que assistem ao filme, mediante o nível de carga ofensiva empregado pelo tradutor (ÁVILA-CABRERA, 2015), a fim de determinar se houve ou não manipulação ideológica na tradução

audiovisual a partir do estabelecido por Díaz Cintas (2018).

Destarte, a análise descritiva das estratégias tradutórias foi pautada pela consulta lexicográfica aos dicionários selecionados e pelo que foi detalhado no Capítulo 2. *Referencial Teórico*, acerca das especificidades dos processos de Tradução Audiovisual, como discutido por Chaume (2004a) e Orrego Carmona (2013); da dublagem, conforme Agost (1999), Chaume (2013), Durão (2019) e Machado (2016); e da legendagem, como exposto nos trabalhos de Chaume (2004a), Díaz Cintas (2001a, 2010) e Georgakopoulou (2009). Levamos em consideração o papel do tradutor audiovisual, as restrições que lhe são impostas pelas diretrizes técnicas do mercado para cada uma das modalidades de tradução e o processo de manipulação ideológica que, muitas vezes, está presente na tradução audiovisual.

Nossa revisão bibliográfica também discorreu acerca dos tabus linguísticos por meio das pesquisas de Ávila-Cabrera (2015), Guérios (1976), Preti (1983, 1984), Silva (2016) e Ullmann (1964), as quais foram fundamentais para o desenvolvimento de nossa proposta de classificação dos tabus linguísticos morais, que adotamos para esta pesquisa e que pode ser encontrada na seção 2.2.1 *Classificação dos Tabus Linguísticos Morais*.

Com os tabus linguísticos morais delimitados, partimos para as análises descritivas das estratégias tradutórias utilizadas na tradução audiovisual, por meio de quadros condizentes com a classificação dos tabus linguísticos morais presentes no filme, separados por modalidade de tradução audiovisual (legendagem e dublagem). Todas as ocorrências dos tabus linguísticos morais foram contabilizadas nas análises quantitativas; os tabus considerados híbridos foram contabilizados uma vez em cada categoria a que pertencem. Todavia, nas análises qualitativas, somente consideramos os tabus que apresentaram traduções diferentes, mediante o contexto da narrativa cinematográfica.

Cada quadro está dividido em cinco colunas:

1. Tabus linguísticos morais em espanhol coletados do áudio original do filme.
2. Tabus linguísticos morais em português brasileiro coletados das legendas/dublagem do filme.
3. Número de ocorrências de cada tradução.

4. Estratégia de tradução audiovisual utilizada na legendagem/dublagem.
5. Carga ofensiva empregada na legendagem/dublagem.

Abaixo dos quadros, apresentamos a análise descritiva das estratégias empregadas. Por uma questão de padronização, optamos pelo uso de *itálico* todas as vezes que os tabus linguísticos morais surgiram no decorrer do texto da análise, seja em espanhol, seja em português, e também em todas as vezes que os diálogos foram transcritos. Utilizamos nas análises, tanto o exposto no referencial teórico quanto o que identificamos em dicionários gerais bilíngues, monolíngues, específicos de argot, gírias, coloquialismos e vulgarismos de língua espanhola e língua portuguesa que tivemos acesso, os quais foram tratados por meio de siglas:

- *ATOPE - Dicionário de Gírias Espanhol-Português (ATOPE)*;
- *Aulete Digital (AULETE)*;
- *Diccionario de Argot (DICAR)*;
- *Diccionario de la Lengua Española Online (DRAEO)*;
- *Dicionário do Palavrão e Termos Afins (DIPAL)*;
- *Jergas, Argots y Modismos (JAM)*;
- *Jergas de Habla Hispana (JHH)*;
- *WordReference, Dicionário Online de Idiomas (WR)*;

Por se tratar de análises descritivas dos Estudos da Tradução Audiovisual, realizamos, por meio de gráficos, uma análise quantitativa dos tabus linguísticos morais e das estratégias utilizadas, identificando sua incidência na tradução audiovisual do filme. Assim, objetivamos responder qual a estratégia de tradução que obteve maior ocorrência, qual a carga de ofensa empregada nessa tradução e se, a partir disso, é possível delimitar se houve ou não manipulação ideológica por meio da tradução audiovisual no filme analisado. Cabe ressaltar que, ao longo das análises, buscamos responder às perguntas que nos propusemos no início desta pesquisa, que giram em torno da relação entre a estratégia tradutória utilizada, sua incidência e a manipulação técnica e ideológica presente nos excertos aqui delimitados.

A partir da descrição metodológica utilizada nesta pesquisa, seguem-se as análises no capítulo subsequente.

4 ANÁLISE DO CORPUS

No capítulo anterior discutimos os procedimentos metodológicos usados nesta pesquisa, e neste capítulo procedemos com as análises do *corpus*, com suas respectivas categorias pautadas nas classificações dos tabus linguísticos morais. Em 4.1 *Análises individuais dos tabus linguísticos morais*, expomos as análises descritivas desenvolvidas nesta pesquisa a partir de cada categoria de tabu linguístico moral e, em 4.2 *Análises gerais dos tabus linguísticos morais*, apresentamos os gráficos resultantes das análises quantitativas de nosso *corpus*, a fim de visualizar as informações por nós analisadas.

4.1 ANÁLISES INDIVIDUAIS DOS TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS

Cada uma das seções a seguir constitui uma categoria de tabu linguístico moral selecionada mediante a classificação por nós estabelecida na seção 2.2.1 *Classificação dos Tabus Linguísticos Morais*. Abaixo dos quadros encontram-se as análises das estratégias de tradução feitas a partir da pesquisa bibliográfica, realizada por meio do referencial teórico, e da pesquisa lexicográfica, realizada por meio da identificação das palavras e expressões nos dicionários que nomeamos na seção 3.2 *Procedimentos para a análise do corpus selecionado*.

4.1.1 Injúrias

Encontramos 7 tabus linguísticos morais condizentes com nossa classificação de Injúrias, os quais apresentaram 16 ocorrências no decorrer do filme, conforme os Quadros 3 e 4:

Quadro 3: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Injúrias

Legendagem - Injúrias				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva
<i>Hijo de puta</i>	Filho-da-mãe!	8	Substituição	Suavizada
<i>Hija de la gran puta</i>	Aquela filha-da-mãe	1	Substituição	Suavizada
<i>Maricón</i>	Maricas!	2	Tradução Literal	Mantida
	∅	1	Omissão	Omitida
<i>Psicopata de mierda</i>	<i>Psicopata vagabundo</i>	1	Tradução Literal/Substituição	Mantida
<i>El muy cabrón</i>	<i>O filho-da-mãe!</i>	1	Substituição	Suavizada
<i>Cabrona</i>	<i>Canalha</i>	1	Substituição	Suavizada
<i>Epidemia</i>	<i>Epidemia</i>	1	Tradução Literal	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 4: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Injúrias

Dublagem - Injúrias				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Hijo de puta</i>	<i>Filho da puta</i>	5	Tradução Literal	Mantida
	<i>Safado</i>	2	Substituição	Suavizada
	<i>Vagabunda</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Hija de la gran puta</i>	<i>Aquela desgraçada</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Maricón</i>	<i>Bicha</i>	2	Substituição	Mantida
	<i>Peste</i>	1	Substituição	Suavizada
<i>Psicopata de mierda</i>	<i>Psicopata</i>	1	Tradução Literal/Omissão	Suavizada
<i>El muy cabrón</i>	<i>Grande safado</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Cabrona</i>	<i>Cachorra</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Epidemia</i>	<i>Epidemia</i>	1	Tradução Literal	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Hijo de putaA Injúria com maior incidência no filme foi *Hijo de puta*. Dentre as 8

ocorrências identificadas, há a utilização de uma variante linguística deste tabu sem a preposição tanto para o masculino quanto para o feminino, *hijoputa/hijaputa*. Na legendagem, identificamos que todas as traduções foram feitas mediante substituição, de modo que o resultado implicou na suavização do tabu linguístico moral em português brasileiro. Na dublagem, localizamos 5 traduções literais e 3 substituições, das quais em 6 traduções foi mantida a carga ofensiva do tabu linguístico e em 2 essa carga foi suavizada.

O DICAR informa que *hijoputa/hijo de puta* é uma expressão de insulto, vazia de significado literal. O ATOPE e o WR apresentaram como traduções para este tabu linguístico moral *filho(a) da puta*, *canalha* e *desgraçado*. Nenhum dos dicionários bilíngues apresentou *Filho-da-mãe*, *safado* ou *vagabundo(a)* como opção tradutória para *Hijo de puta/Hijoputa*. Contudo, o DIPAL traz o verbete *Filho-de-uma-mãe*, cujo significado em português brasileiro é o mesmo que *Filho-de-uma-puta*, porém utilizado em ambientes familiares e/ou entre amigos. O AULETE mostra que *filho da mãe* é uma expressão-tabu eufemística para *filho da puta*.

Na tradução para dublagem, um fato que pode justificar a prevalência da tradução literal para *hijo de puta* é o sincronismo labial, tendo em vista que o xingamento *filho da puta* possui o mesmo sentido em português e em espanhol. Justificando a tradução de *safado*, o AULETE apresenta em uma das acepções do verbete *filho da puta*, indivíduo *safado*, *traíçoeiro*, *mau*, de *péssimo caráter*, o que caracteriza uma substituição do tabu dentro das opções lexicais da língua-alvo.

O tabu linguístico moral *hijo de puta* foi utilizado em algumas cenas do filme, não com vistas a ofender um personagem, mas entre amigos, o que pode ser indício de que este tabu linguístico moral no espanhol vem perdendo a conotação ofensiva que tinha antes, sendo determinado pelo contexto em que é proferido, o que confirma a tese de Preti (1984) acerca da banalização lexical. Sobre isso, o AULETE informa em uma acepção de *filho da puta* que este tabu linguístico moral também pode ser usado como elogio, embora seja um uso extremamente grosseiro. Do mesmo modo, o DIPAL apresenta que *filho-da-puta* é a maior ofensa que se pode fazer a outra pessoa, mas que está ganhando uma conotação positiva entre os jovens, o que vai ser delimitado pela intenção, momento, contexto e tom de voz de quem utiliza.

Hija de la gran puta

Separamos este tabu linguístico moral do anterior devido ao intensificador *gran*, que apresenta uma carga ofensiva mais pejorativa que *hija de puta/hijaputa*. Na legendagem, percebemos a utilização de 1 substituição que suavizou a carga ofensiva do tabu. Do mesmo modo, na dublagem, notamos a utilização de 1 substituição, contudo a carga ofensiva do tabu foi mantida. Em ambas as traduções se utilizou o pronome *aquela*, o que denota um peso maior na carga de ofensa somada ao que vem a seguir, *filha-da-mãe*, na legendagem e *desgraçada*, na dublagem. Desse modo justificamos a tradução para dublagem a partir da tradução apresentada pelo WR para *hijoputa*, cuja acepção designa *desgraçado*. Mediante o contexto da cena, a tradução na legendagem *hija de la gran puta* → *aquela filha-da-mãe* não alcançou a mesma carga ofensiva que o áudio original ou a dublagem do filme, tendo em vista o momento de ira da personagem Manuela ao descobrir que Lola havia engravidado a Irmã Rosa.

Maricón

Este é um tabu híbrido que diz respeito tanto às injúrias, quanto aos tabus linguísticos morais relativos a gênero e orientação sexual. Coletamos 3 ocorrências deste tabu linguístico moral no filme. Acerca das estratégias de tradução, na legendagem há 2 traduções literais que mantiveram a carga ofensiva do tabu e 1 omissão que eliminou o tabu da legenda. Na dublagem analisamos 3 substituições, das quais 2 mantiveram a carga ofensiva e 1 suavizou o tabu. O DRAEO expõe que *maricón* é pejorativo e é um insulto. O DICAR traz que é um insulto dirigido a homossexuais. O JHH indica que ademais dessa conotação preconceituosa para com homossexuais, *maricón* também se refere a uma pessoa *malvada* ou *traíçoeira*. O WR apresenta em suas traduções para *maricón*, termos como *homossexual*, *veado*, *maricas*, *gay* e *bicha*, expondo que, no Brasil, este último é uma gíria potencialmente ofensiva. O DIPAL traz em suas acepções que *maricas* diz respeito à pessoa *efeminada*. Justificamos a tradução literal de *maricón* → *maricas* e a substituição *maricón* → *bicha*, bem como a carga ofensiva contida nessas traduções, tendo em vista que para os dicionários constituem tabus linguísticos dentro de um mesmo campo semântico. Não conseguimos justificar a tradução *maricón* → *peste*,

na dublagem por meio da análise lexicográfica, pois as acepções de *peste* nos dicionários consultados abordam um campo lexical condizente com doenças e epidemias. Também não foi possível justificar a omissão do tabu linguístico moral na legendagem, tendo em vista que a obrigatoriedade das restrições espaço-temporais não foi cabível às legendas da cena em questão.

O tabu *maricón* foi proferido em uma cena em que Agrado e um cliente se agridem fisicamente. Em vários momentos, Agrado o chama de *maricón*, como forma de insultar seu agressor. Analisamos que as acepções dos dicionários para os verbetes *maricón* e *bicha* não são capazes de abarcar as evoluções linguísticas e sociais condizentes com as questões de gênero. Nessa perspectiva, há a desconstrução destes tabus como ofensas, sendo usados como forma de empoderamento do público LGBTQ+, não corroborando com o exposto nos verbetes analisados, por exemplo. Portanto, a carga ofensiva para o tabu linguístico moral *maricón* → *maricas* e *maricón* → *bicha* deve ser resguardada perante o contexto de uso e o público emissor e receptor do tabu.

Psicopata de mierda

Este é um tabu híbrido que diz respeito a injúrias, pois foi utilizado com vistas a ofender alguém rispidamente, aos tabus linguísticos de condição física e psicológica, tendo em vista que se trata de um distúrbio comportamental, uma doença psiquiátrica, e de excreções, pois há o indicativo *de mierda* em sua constituição. Em nosso *corpus* analisamos 1 ocorrência deste tabu, a qual foi traduzida na legendagem utilizando as estratégias de tradução literal e substituição, mantendo sua carga ofensiva e, na dublagem, mediante as estratégias de tradução literal e omissão, suavizando a carga ofensiva contida no tabu. O WR apresenta a tradução *psicopata* → *psicopata*, do português ao espanhol e vice-versa, o que justifica a tradução literal do tabu. Contudo, a locução adjetiva *de mierda*, cujo emprego intensifica o sentido do tabu no contexto da cena, foi traduzida na legendagem por *vagabundo*, não sendo possível justificar tal substituição mediante a análise lexicográfica por meio dos dicionários consultados, tendo em vista o campo lexical e semântico presente em ambos os termos: *de mierda* → *vagabundo*. Mesmo assim, entendemos que o adjetivo *vagabundo* acabou amplificando o sentido de

psicopata, por isso a carga semântica foi mantida na legendagem, diferentemente da dublagem, em que a expressão *de mierda* foi omitida, suavizando o tabu linguístico diante da tradução de somente um dos termos que compõem a expressão-tabu. Este tabu linguístico moral surge na cena em que Agrado está sendo agredida por seu cliente. No meio da confusão, Agrado o chama de forma ofensiva de *Psicopata de mierda*, banalizando o termo médico *Psicopata* e desqualificando seu agressor ainda mais com o uso da locução *de mierda*.

El muy cabrón

Este tabu linguístico é híbrido, pois se encaixa em duas categorias por nós propostas: injúrias e zoônimos. Sua única ocorrência em nosso *corpus* foi traduzida tanto na legendagem quanto na dublagem por meio de substituição, porém analisamos que na legendagem seu sentido foi suavizado e na dublagem mantido. Segundo o DICAR, DRAEO e JHH, *cabrón* é um termo malsonante que diz respeito a alguém esperto e com más intenções, pouco recomendável. Este tabu foi acrescido do intensificador: *el muy*, o que acaba por acentuar o sentido do tabu nesta expressão. A legendagem apresentou como tradução *o filho-da-mãe*, não sendo possível justificar esta substituição por meio da análise lexicográfica nos dicionários consultados. Por sua vez, na dublagem, a expressão-tabu foi traduzida como *grande safado*. O ATOPE e o WR trazem que *cabrón* pode ser traduzido ao português brasileiro como *canalha*, *safado*, *cafajeste*, *sacana* e *patife*, sendo justificada, assim, a tradução para dublagem. Do mesmo modo, entendemos que a carga ofensiva foi mantida na dublagem devido à escolha tradutória no intensificador *el muy* → *grande*, o que não aconteceu na legendagem, *el muy* → *o*. Na cena em que o tabu é proferido, Manuela está contando para a Irmã Rosa sobre a história de seu ex-marido (Lola) durante sua transição. Ao dizer que mesmo usando minissaias e tendo um par de peitos maior do que o dela, o marido lhe traía, tendo relações sexuais com muitas pessoas, Manuela exclama *¡el muy cabrón!*, como uma forma de expressar toda sua indignação com o caráter e com as atitudes que Lola estava tendo à época.

Cabrona

Assim como *cabrón*, *cabrona* também é um tabu linguístico que se encaixa nas categorias injúrias e zoônimos. Contabilizamos 1 ocorrência em nosso *corpus*, a qual foi traduzida na legendagem e na dublagem por meio de substituição, cuja carga ofensiva foi mantida em ambas as traduções. Nos dicionários que selecionamos, encontramos *cabrona* como o feminino de *cabrón*. Portanto, de acordo com o DICAR, DRAEO e JHH é um termo malsonante para tratar de uma pessoa pouco recomendável, esperta e com más intenções. Os dicionários bilíngues ATOPE e WR apontam que *cabrón* pode ser traduzido ao português brasileiro como *canalha*, *cafajeste*, *desgraçado*, *sacana* e *safado*. Dessa forma, a tradução para legendagem *cabrona* → *canalha* foi justificada. Para *cachorra*, o DIPAL alude, de forma misógina e machista, que é um termo utilizado para se referir a uma *mulher má*, *desavergonhada*, *devassa*, portanto não sendo possível justificar a escolha tradutória de *cabrona* → *cachorra*, tendo em vista o campo lexical de ambas as palavras. Todavia, fazemos uma ressalva que no contexto da cena, Agrado chama Manuela de *cabrona* ao chegar a sua casa, de forma amistosa, fazendo com que as traduções *cachorra* e *canalha* apresentem conotações coloquiais assim como a utilização do tabu *cabrona*. A utilização de *cabrona* → *canalha* e *cabrona* → *cachorra* nesta cena permite hipotetizar que essas palavras vêm perdendo seu sentido tabu dicionarizado inicialmente, o qual acaba sendo determinado de forma pragmática de acordo com o contexto de uso em que circulam, ratificando o fenômeno da banalização lexical discutido por Preti (1984).

Epidemia

Esta palavra por si só não é considerada um tabu linguístico moral. Contudo, percebemos que no contexto da cena em que essa palavra foi proferida, acabou adquirindo tal conotação. Em nosso *corpus*, encontramos 1 ocorrência, que foi traduzida tanto na dublagem quanto na legendagem por meio de tradução literal, mantendo a sua carga ofensiva. O DRAEO registra *epidemia* como uma enfermidade que se propaga durante algum tempo, atingindo um grande número de pessoas, sendo também um mal ou um dano que se expande intensamente e de

forma indiscriminada. Do mesmo modo, o AULETE indica em suas acepções que *epidemia* é uma doença, geralmente infecciosa e transitória e, em seu sentido figurado, uma manifestação numerosa de qualquer fato ou conduta ou a propagação de um comportamento de forma generalizada. Destarte, na cena em que Manuela fala para Lola que ela não é um ser humano, “*Eres una epidemia*”, entendemos que, de forma figurada, corrobora com as acepções dos dicionários, informando que Lola é um dano que se expande intensamente, propagando um mal de forma generalizada, indo ao encontro de todos os acontecimentos que foram desencadeados por essa personagem durante a narrativa, como, por exemplo, a morte da Irmã Rosa pelo HIV que contraiu de Lola. Assim, justificamos nossa categorização de *epidemia* como um tabu linguístico moral condizente com as injúrias, tendo em vista que não costuma possuir tal conotação em outros contextos, mas, de forma pragmática, adquiriu um sentido ofensivo na cena em que foi proferido.

4.1.2 Insultos Sutis

Nesta categoria, coletamos 5 tabus linguísticos morais, os quais foram contabilizados 13 vezes em nosso *corpus*, como ilustrado nos Quadros 5 e 6.

Quadro 5: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Insultos Sutis

Legendagem - Insultos Sutis				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Bruto/Bruta</i>	<i>Tonta</i>	2	Substituição	Mantida
	<i>Tosca</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Rude</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Bruto</i>	2	Tradução Literal	Mantida
	<i>Boba</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Mosquita muerta</i>	<i>Mosquinha morta</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Mamarrachas</i>	<i>Espantalhos</i>	2	Substituição	Mantida
<i>Estúpida</i>	<i>Estúpida</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Gilipollas</i>	<i>Idiota(s)</i>	2	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 6: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Insultos Sutis

Dublagem - Insultos Sutis				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Bruto/Bruta</i>	<i>Boba</i>	3	Substituição	Mantida
	<i>Que ignorância</i>	1	Substituição	Neutralizada
	<i>Grosso</i>	2	Substituição	Mantida
	<i>Que isso!</i>	1	Substituição	Neutralizada
<i>Mosquita muerta</i>	<i>Atriz de araque</i>	1	Substituição	Neutralizada
<i>Mamarrachas</i>	<i>Picaretas</i>	2	Substituição	Mantida
<i>Estúpida</i>	<i>Idiota</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Gilipollas</i>	<i>Idiotas</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Tonta</i>	1	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Bruto/Bruta

O tabu linguístico moral *bruto/bruta* prevaleceu nesta categoria com 7 ocorrências. Na legendagem, 2 ocorrências foram traduzidas por meio de tradução literal e as outras 5, utilizando a substituição como estratégia tradutória. A carga ofensiva do tabu foi mantida em todas as traduções para legendagem. Na dublagem, identificamos 7 substituições na tradução deste tabu linguístico moral. A carga ofensiva foi mantida em 5 traduções e neutralizada em 2.

Na análise lexicográfica, o DRAEO mostra em suas acepções que *bruto* diz respeito a algo que é *tosco, violento, rude e/ou sem civilidade*. Como traduções de *bruto* para o português, o WR apresenta *bruto(a), estúpido, selvagem, agressivo, grosso, grosseiro, rude e violento*. A partir dessas acepções, justificamos as traduções de *bruta* → *tosca*, *bruto* → *rude* e *bruto* → *bruto* na legendagem e de *bruto* → *grosso*, na dublagem. As traduções de *bruta* → *boba* e *bruta* → *tonta* não puderam ser fundamentadas mediante as buscas feitas nos dicionários, contudo no contexto das cenas em que aparecem, quando Huma diz a Agrado “*Aprende, bruta*” de forma brincalhona em um momento informal entre amigas, julgamos que a

tradução *tonta* na legendagem e *boba*, na dublagem, mantiveram sua significação e carga ofensiva de insulto sutil.

Na dublagem, o primeiro momento em que ocorre a neutralização do tabu é em uma cena em que Manuela lê um trecho de um livro que acabou de presentear a seu filho Esteban e, ao terminar, fica abismada. É quando Esteban diz: “¡No seas bruta!”, traduzido na dublagem pela locução “Ah, que isso!”. Percebemos como a dublagem adaptou o diálogo para que a oralidade mantivesse o sentido natural da cena, tendo em vista que a expressão original e a expressão dublada fazem jus a respostas que utilizamos em momentos de timidez ou de não saber o que falar, como no caso da resposta do filho à mãe que estava um pouco assustada com a leitura do livro que havia dado a ele.

Na outra cena em que a substituição neutraliza o tabu, *bruto* → *que ignorância*, está ocorrendo uma performance de uma peça teatral. Durante a encenação, há certa tensão e a ofensa *bruto* é proferida por uma das atrizes quando esta é empurrada por outro ator, tendo nesse contexto o sentido ofensivo de *agressivo, estúpido, selvagem*. O AULETE indica em suas acepções que *ignorância* pode se referir à *rudeza, grosseria*, confirmando que pode fazer parte do mesmo campo semântico de *bruto/brutalidade*. Portanto, a utilização da expressão *que ignorância* neutralizou o tabu linguístico moral, mas devido à cena em questão, julgamos que a palavra *ignorância* correspondeu ao sentido e à tensão da cena.

Mosquita muerta

Este tabu linguístico moral se encaixa em duas categorias por nós propostas, insultos sutis e zoônimos. A ocorrência que registramos foi traduzida na legendagem de forma literal e na dublagem por meio de substituição. A carga ofensiva na legendagem foi mantida e na dublagem neutralizada, pois não foi traduzida por meio de outro tabu linguístico. *Mosquita* é o diminutivo de *mosca*. O DICAR apresenta em suas acepções que *mosca* ou *mosquita muerta* é uma pessoa hipócrita, de aparência inofensiva, mas daninha. A legendagem traduziu esta expressão-tabu de forma literal, *mosquita muerta* → *mosquinha morta*, mantendo tanto a carga ofensiva quanto o significado contido na expressão. A dublagem optou pela substituição *mosquita muerta* → *atriz de araque*, neutralizando o tabu linguístico, mas mantendo o sentido expresso por ele na cena em voga. No filme, na

cena em que o tabu é proferido, Nina chama Manuela de *mosquita muerta* porque Manuela havia interpretado seu papel em uma peça de teatro, enquanto Nina estava sem condições de atuar devido ao uso de drogas. O AULETE registra entre suas acepções o sentido de *araque*, como uma gíria brasileira que se refere a alguém que aparenta ou finge ser o que não é, e/ou cuja qualificação não satisfaz. Sendo assim, o emprego da expressão *atriz de araque*, mesmo não contendo nenhum tabu linguístico moral, foi cabível tendo em vista o contexto da cena, além de manter a naturalidade do diálogo na dublagem.

Mamarrachas

Este tabu linguístico moral se encaixa em duas categorias por nós propostas, insultos sutis e gênero e orientação sexual. O tabu obteve duas incidências em nosso *corpus* e tanto na dublagem quanto na legendagem foi traduzido por meio de substituição. Constatamos que a carga ofensiva do tabu foi mantida, pois foi traduzido por meio de outro tabu. Contudo, o significado das traduções não foi condizente com o significado da palavra-tabu. O DRAEO tem um verbete para esta palavra, indicando que *mamarracho(a)* é uma palavra coloquial que pode ser utilizada como adjetivo ou insulto para uma pessoa ou objeto mal feito, extravagante ou ridículo. No contexto da cena, Agrado está se referindo a *drag queens* de forma ofensiva, o que podemos chamar, nos dias de hoje, de *jogar/lançar um shade*, expressão que adentrou, inicialmente, ao vocabulário LGBT+ como forma de dizer algo indiretamente a uma pessoa, com vistas a alfinetá-la.

A legendagem utilizou como equivalente de tradução *mamarrachas* → *espantalhos*, palavras que não se configuram dentro do mesmo campo lexical ou semântico. O AULETE informa em uma das acepções do verbete *espantalho*, que pode ser utilizado no sentido pejorativo para se referir a alguém *desastrado*, *imprestável* ou *inútil*. Portanto, podemos inferir que na legenda, Agrado joga um *shade* ao comparar *drag queens* com *espantalhos*, devido à forma como se montam.

Na dublagem, por sua vez, utilizou-se como substituição para *mamarrachas*, o termo *picaretas*. O AULETE designa em uma de suas acepções que *picareta* é utilizado de forma popular para se referir a um sujeito *aproveitador*. Compreendemos que *picareta* também é um tabu linguístico moral, podendo relacioná-lo aos insultos

sutis, e que, por sua vez, é atribuído para designar alguém *desonesto*, *trapaceiro*, *vigarista*, não concordando com o sentido expresso por *mamarracha*, ou, ainda, com *drag queens* de maneira geral, misturando-se o sentido dos tabus linguísticos na cena. A escolha da tradução *mamarrachas* → *picaretas* pode ser justificado a partir do discutido por Chaume (2004a, p. 23) acerca do código de planejamento, levando em consideração que na cena em questão, Agrado encontra-se em primeiro plano e ambas as palavras se iniciam com consoantes bilabiais (/m/ e /p/), o que representa um sincronismo labial mais natural para a cena dublada.

Estúpida

Com 1 ocorrência nos diálogos do filme, este tabu linguístico moral foi traduzido literalmente na legendagem e substituído na dublagem. A tradução manteve sua carga ofensiva em ambas as modalidades de TAV. Por meio da análise lexicográfica, de acordo com o DRAEO, *estúpido* diz respeito a alguém com falta de inteligência. O JHH mostra que é um sinônimo para *tonto*. O AULETE corrobora com essas acepções e acrescenta que se trata de um indivíduo sem inteligência, sem discernimento. O WR apresenta como possibilidades tradutórias: *estúpido*, *tonto imbecil*, *idiota*, *burro*, *bobo* e *toló*. Sendo assim, as duas traduções: *estúpida* → *estúpida* e *estúpida* → *idiota* foram justificadas mediante o exposto nos dicionários e também mediante o contexto da narrativa, em que ouvimos em voz off a interpretação da cena de uma peça de teatro, na qual a personagem interpretada por Nina se chama de *estúpida* por ter acreditado nas mentiras de outro personagem.

Gilipollas

Coletamos 2 ocorrências deste tabu linguístico moral em nosso *corpus*. Todas as traduções tiveram a carga ofensiva mantida e foram traduzidas por meio de substituição. Na legendagem as 2 ocorrências foram substituídas por *idiota* e na dublagem 1 por *idiota* e a outra por *tonta*. O DICAR e o DRAEO indicam que *gilipollas* é um sinônimo para *imbecil* e *tonto*. O ATOPE e o WR apresentam como traduções principais: *idiota*, *estúpido*, *imbecil*, *tonto*, *otário* e *babaca*. Destarte, todas

as traduções em ambas as modalidades de TAV foram justificadas mediante a análise lexicográfica.

4.1.3 Blasfêmias

Não foram localizados tabus linguísticos morais de blasfêmias em nosso *corpus*.

4.1.4 Excreções

Localizamos nesta categoria 3 tabus linguísticos morais, os quais foram contabilizados 5 vezes em nosso *corpus*, como pode ser conferido nos Quadros 7 e 8.

Quadro 7: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais – Excreções

Legendagem - Excreções				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Vomitar</i>	<i>Vomitar</i>	2	Tradução Literal	Mantida
<i>Manchar</i>	<i>Sangrar</i>	2	Explicitação	Mantida
<i>Psicopata de mierda</i>	<i>Psicopata Vagabundo</i>	1	Tradução Literal/Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 8: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Excreções

Dublagem - Excreções				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Vomitar</i>	<i>Vomitar</i>	2	Tradução Literal	Mantida
<i>Manchar</i>	<i>Sangrar</i>	2	Explicitação	Mantida
<i>Psicopata de mierda</i>	<i>Psicopata</i>	1	Tradução Literal/Omissão	Suavizada

Fonte: O autor (2020)

Vomitar

Este tabu linguístico moral obteve 2 ocorrências em nosso *corpus* sendo traduzido literalmente em ambas as ocasiões. *Vomitar* foi empregado em seu sentido fisiológico no diálogo do filme, ou seja, de acordo com o DRAEO e o AULETE, concerne a expelir pela boca o conteúdo do estômago. Na cena do filme, Agrado conversa com Nina sobre seu vício em drogas, antes de Nina atuar em uma peça de teatro. Nina interpreta uma personagem grávida e Agrado diz pra ela não exagerar nas drogas para não vomitar no palco. Em contrapartida, Nina responde que se vomitar, estará mais fiel à personagem grávida e o público irá ovacioná-la. Portanto a tradução literal manteve a carga ofensiva e o sentido do tabu na legendagem e na dublagem.

Manchar

As 2 ocorrências deste tabu linguístico moral foram traduzidas por meio de explicitação nas duas modalidades de tradução audiovisual. Pela perspectiva lexicográfica, o DICAR aborda que *manchar* pode se referir ao efeito do início da menstruação ou a uma leve hemorragia vaginal irregular no começo da gravidez. Com isso, justificamos a explicitação da tradução *manchar* → *sangrar*. No contexto das cenas do filme, o tabu linguístico foi proferido pela Irmã Rosa quando descobre que está grávida e conta para Manuela e para um médico que *sangrou* algumas vezes durante esse período. Podemos hipotetizar que a tradução deste tabu linguístico moral visou naturalizar o diálogo ao público brasileiro por meio do verbo *sangrar*. Julgamos que a carga ofensiva do tabu foi mantida, pois *sangrar* também diz respeito a um tabu linguístico moral de excreções.

Psicopata de mierda

As análises descritivas do tabu linguístico moral *psicopata de mierda* estão dispostas na seção 4.1.1 *Injúrias*, pois se trata de um tabu linguístico moral híbrido de injúrias, excreções e condição física / psicológica.

4.1.5 Somatismos

Identificamos 9 tabus linguísticos morais referentes a somatismos, os quais apresentaram 24 incidências no filme.

Quadro 9: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Somatismos

Legendagem - Somatismos				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Polla</i>	<i>Pau</i>	2	Tradução Literal	Mantida
	∅	1	Omissão	Omitida
<i>Pollón</i>	<i>Caralho</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Bien dotadas</i>	<i>Bem dotadas</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Buen rabo</i>	<i>Boa bunda</i>	2	Substituição	Suavizada
<i>Coño</i>	∅	2	Omissão	Omitida
	<i>Droga</i>	1	Substituição	Suavizada
	<i>Diabos</i>	1	Substituição	Suavizada
<i>Culo</i>	<i>Bunda</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Enseñar la polla</i>	<i>Mostrar o pau</i>	1	Tradução Literal	Mantida
	<i>Mostrar o pênis</i>	1	Substituição	Suavizada
	<i>Meu pau</i>	1	Omissão/Tradução Literal	Mantida
	<i>Eu mostro</i>	1	Tradução Literal/Omissão	Neutralizada
<i>Tetas</i>	<i>Seios</i>	3	Substituição	Suavizada
	<i>Peitos</i>	4	Substituição	Mantida
<i>Estar hasta los cojones</i>	<i>Estar cansado</i>	1	Explicitação	Neutralizada

Fonte: O autor (2020)

Quadro 10: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Somatismos

Dublagem - Somatismos				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Polla</i>	<i>Chupada</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Pau</i>	2	Tradução Literal	Mantida
<i>Pollón</i>	<i>Bastante</i>	1	Substituição	Neutralizada
<i>Bien dotadas</i>	<i>Bem dotadas</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Buen rabo</i>	<i>Bom rabo</i>	2	Tradução Literal	Mantida
<i>Coño</i>	<i>Uma ova</i>	1	Substituição	Neutralizada
	∅	3	Omissão	Omitida
<i>Culo</i>	<i>Bunda</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Enseñar la polla</i>	<i>Mostrar o (seu) pau</i>	3	Tradução Literal	Mantida
	<i>Meu pau</i>	1	Omissão/Tradução	Mantida
<i>Tetas</i>	<i>Peitos</i>	7	Substituição	Mantida
<i>¡Estar hasta los testículos!</i>	<i>Estar farto</i>	1	Explicitação	Neutralizada

Fonte: O autor (2020)

Polla

O tabu linguístico moral *polla* teve 3 ocorrências no filme. Na legendagem, foi traduzido por meio de 2 traduções literais e 1 omissão, mantendo a carga ofensiva do tabu nas primeiras e a omitindo na segunda. Na dublagem, por meio de 2 traduções literais e 1 substituição, a carga ofensiva foi mantida em todas as 3 traduções. Na análise lexicográfica, constatamos que o DRAEO, DICAR e JHH relatam que *polla* é uma forma vulgar de se referir ao órgão genital masculino, sendo uma palavra coloquial e malsonante. O ATOPE e o WR apresentam entre suas traduções para *polla* → *pau*, *pinto*, *cacete*, *rola*, *pica*, *piroca*, *caralho* e *bilau*. O DIPAL registra *pau* como um palavrão para se referir a *pênis*. Desse modo, justificamos as traduções de *polla* → *pau*, bem como a manutenção de seu sentido e carga ofensiva na tradução audiovisual. A substituição *polla* → *chupada* na dublagem não foi justificada pelos dicionários, porém a carga ofensiva do tabu foi mantida, tendo em vista que *chupada* se refere a um tabu linguístico moral relativo às relações sexuais. Na dublagem da cena em que o tabu *polla* → *chupada* é proferido, a Irmã Rosa, em um momento de descontração com Agrado, Huma e

Manuela, diz gostar muito da palavra *polla*, em português, ela acha bonita a palavra *chupada*. Por sua vez, na cena em que o tabu linguístico foi omitido, conseguimos justificar a partir da repetição do mesmo e de expressões em que este tabu se faz presente para se referir às relações sexuais. Sua omissão evitou a repetição de palavras no texto escrito, auxiliando na leitura da legenda.

Pollón

Este tabu linguístico moral foi traduzido mediante substituição nas duas modalidades de tradução audiovisual, mantendo a carga ofensiva do tabu na legendagem e omitindo na dublagem. Os dicionários não apresentaram verbetes para *pollón*, todavia entendemos que se refere ao aumentativo de *polla*. Como elencamos na análise anterior, de acordo com o WR *polla* pode ser traduzida como *caralho*, em português brasileiro. Portanto entendemos que *polla/pollón* → *caralho* fazem parte do mesmo campo semântico e lexical, apesar de *caralho* não figurar como um aumentativo, mesmo assim justificamos a manutenção da carga ofensiva do tabu na tradução para legendagem. A dublagem traduziu *pollón* → *bastante*, eliminando o caráter-tabu presente na cena dublada em que a Irmã Rosa diz gostar muito das palavras *polla* e *pollón* [*pau* e *paução*], fazendo com que o público que assiste à versão dublada entenda que a personagem acha linda as palavras *chupada* e *bastante*. Há uma ruptura no sentido e no contexto da cena dublada quando comparada com o áudio original, contudo podemos levantar a hipótese de que *bastante* foi um advérbio utilizado como intensificador da palavra *chupada*.

Bien dotadas

As duas modalidades de TAV apresentaram a tradução literal como estratégia de tradução para este tabu linguístico moral, mantendo a carga ofensiva da expressão-tabu: *bien dotadas* → *bem dotadas*. Na análise lexicográfica, constatamos que o DIPAL aborda que *dotado* é um homem com pênis avantajado. Consideramos que a tradução literal manteve sua carga ofensiva e o sentido na cena em que Agrado está falando para Nina que os clientes preferem as travestis *bem dotadas*. Contudo, notamos a diferença entre o contexto da cena e o verbe do

DIPAL para além do tabu linguístico moral, pois o dicionário se refere a homens, trazendo à tona uma conotação sexista que é desconstruída no filme a partir das travestis *bem dotadas*.

Buen rabo

Registramos duas ocorrências deste tabu linguístico moral em nosso *corpus*. A legendagem suavizou a carga ofensiva do tabu por meio da substituição e a dublagem a manteve por meio da tradução literal. O DRAEO apresenta entre suas acepções de *rabo* um coloquialismo para *nádegas*. O DIPAL, tanto para *rabo* quanto para *bunda*, indica que são palavrões que se referem a *nádegas*, *ânus*, *cu* ou *traseiro*, figurando dentro do mesmo campo semântico e lexical. Por sua vez, entendemos que *rabo* possui uma conotação mais vulgar que *bunda*, e que a tradução *rabo* → *bunda* suavizou o tabu linguístico moral, enquanto que *rabo* → *rabo* manteve a carga ofensiva do tabu, além de ser justificada na dublagem devido ao sincronismo labial entre as palavras idênticas nos dois idiomas. Apesar de *rabo* na legendagem ser traduzido como *bunda* e na dublagem, transliterado como *rabo*, houve a equivalência de sentido nas duas traduções.

Coño

Coletamos 4 ocorrências deste tabu linguístico moral. Na legendagem contabilizamos 2 substituições e 2 omissões e na dublagem, 1 substituição e 3 omissões. O DRAEO, DICAR e JHH assinalam que *coño* é um vulgarismo para designar o órgão genital feminino. Além disso, estes dicionários apresentam que a palavra pode indicar uma interjeição de irritação, assombro ou admiração. O WR oferece como possibilidades de tradução para *coño* → *boceta* e *xoxota*, além das interjeições *¡qué coño!* → *que merda!*, *que porra!* e *que caralho!*. Na legendagem de *coño* → *droga* e *coño* → *diabos*, percebemos que *droga* e *diabos* não figuram no mesmo campo semântico de *coño* mostrado pelos dicionários, porém sua tradução apresentou tabus linguísticos morais que suavizaram a carga ofensiva contida na significação do tabu *coño*. A substituição na dublagem de *coño* → *uma ova* neutralizou a carga ofensiva do tabu. Justificamos esta neutralização a partir da definição do AULETE para *uma ova*, que se refere a uma expressão popular usada

para negar algo enfaticamente, sendo equivalente a “de jeito nenhum”, não se enquadrando nas definições de tabus linguísticos morais por nós delimitadas. As omissões analisadas na legendagem podem ser justificadas por meio das questões de síntese e da relevância da palavra-tabu para a cena, a qual é considerada dispensável. Na dublagem, não foi possível justificar as omissões.

Culo

A ocorrência deste tabu linguístico moral foi traduzida mediante tradução literal tanto na legendagem quanto na dublagem, acarretando a manutenção da carga ofensiva do tabu. O DRAEO mostra que *culo* é um referente para *nádegas*. O ATOPE e o WR sugerem como traduções para *culo* → *bunda*, *rabo*, *ânus* e *cu*. Justificamos as traduções literais realizadas em ambas as modalidades de tradução audiovisual por meio das acepções dos dicionários para *culo* → *bunda* e também no contexto da cena na qual é proferido, em que Agrado está contando para uma plateia as partes de seu corpo que colocou silicone.

Enseñar la polla

Identificamos 4 ocorrências desta expressão-tabu em nosso *corpus*. O DRAEO indica em uma de suas acepções que o verbo *enseñar* pode significar mostrar/expor algo para que seja visto. O WR indica que *enseñar* pode ter o sentido de fazer ver e apresenta como tradução, *mostrar*. Como analisamos anteriormente, *polla* diz respeito a um vulgarismo para pênis, sendo *pau*, sua principal tradução de acordo com os dicionários pesquisados. Dessa forma, *enseñar la polla* significa, literalmente, *mostrar o pau*, o que justifica a substituição e as traduções literais realizadas na legendagem e na dublagem. Nas ocasiões em que *polla* foi traduzida como *pau*, manteve-se a carga ofensiva do tabu. Quando *polla* foi traduzida como *pênis*, a carga ofensiva do tabu foi suavizada. Em ambos os casos, o sentido do tabu permaneceu. Encontramos a tradução *enseñar la polla* → *meu pau*, em que o verbo *mostrar* foi omitido, e *enseñar la polla* → *eu mostro*, em que a referência à parte do corpo foi omitida. Sendo assim, consideramos que a carga ofensiva do tabu permaneceu no primeiro exemplo e foi omitida no segundo. No contexto da cena, as

omissões podem ser justificadas devido à repetição da expressão-tabu, o que não interfere no sentido expresso pelo tabu linguístico moral nas ocorrências analisadas.

Tetas

O tabu linguístico moral *tetas* apareceu 7 vezes em nosso *corpus*. Todas as ocorrências na legendagem e na dublagem foram traduzidas por meio de substituição e mantiveram o sentido expresso pelo tabu. Do ponto de vista lexicográfico, o ATOPE e o WR apresentam como possibilidades tradutórias para *tetas* → *tetas*, *peitos*, *seios* e *mamas* e o DRAEO indica que a palavra se refere à *mama*. Não consideramos as traduções *tetas* → *seios* e *tetas* → *peitos* como traduções literais, pois há em português um equivalente: *tetas* → *tetas*. Contudo, como apontado nas análises lexicográficas, todas as palavras figuram dentro do mesmo campo semântico, o que justifica as escolhas tradutórias empregadas. Todavia entendemos que a carga ofensiva do tabu foi suavizada na tradução *tetas* → *seios* e mantida na tradução *tetas* → *peitos*.

Estar hasta los cojones

Este tabu linguístico moral obteve 1 ocorrência no filme, traduzida mediante a estratégia de explicitação que neutralizou a expressão-tabu tanto na legendagem quanto na dublagem. Na análise lexicográfica, o DICAR e o JHH indicam que *estar hasta los cojones* é uma locução malsonante que significa *estar cansado*, *estar farto*. *Cojón*, por sua vez, é apresentada como uma forma coloquial para se remeter a *testículos* pelo DRAEO, DICAR e WR. O ATOPE e o WR sugerem como traduções para *estar hasta los cojones* → *estar de saco cheio* e *estar cheio*. As traduções *estar hasta los cojones* → *estar cansado*, da legendagem e *estar hasta los cojones* → *estar farto*, da dublagem, vão ao encontro do que é exposto no DICAR e no JHH, explicando o significado da expressão-tabu espanhola. Dessa forma, as expressões oferecidas nas traduções não apresentam em si um caráter tabu ou uma palavra-tabu em sua constituição, o que justifica nossa análise da carga ofensiva do tabu ter sido neutralizada em ambos os casos.

4.1.6 Relações Sexuais

Registramos 4 tabus linguísticos morais pertencentes à categoria relações sexuais, os quais tiveram 15 ocorrências no decorrer do filme, como pode ser visualizado nos Quadros 11 e 12:

Quadro 11: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Relações Sexuais

Legendagem - Relações Sexuais				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Comer (una) la polla</i>	<i>Chupar o pau</i>	3	Substituição	Mantida
	<i>Traçar um pau</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Chupar o seu</i>	1	Substituição/Omissão	Mantida
	<i>Chupar muitos</i>	1	Substituição/Omissão	Mantida
<i>Follar</i>	<i>Transar</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Joder</i>	<i>Maldição</i>	1	Substituição	Neutralizada
	<i>Droga</i>	1	Substituição	Suavizada
	∅	1	Omissão	Omitida
<i>Mamar/Mamada</i>	<i>Chupar</i>	3	Substituição	Mantida
	<i>Chupada</i>	2	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 12: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Relações Sexuais

Dublagem - Relações Sexuais				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Comer (una) la polla</i>	<i>Chupar o pau</i>	5	Substituição	Mantida
	<i>Dar uma chupada</i>	1	Substituição/Omissão	Mantida
<i>Follar</i>	<i>Transar</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Joder</i>	∅	1	Omissão	Omitida
	<i>Droga</i>	2	Substituição	Suavizada
<i>Mamar/Mamada</i>	<i>Dar uma</i>	1	Omissão	Omitida
	<i>Chupar</i>	2	Substituição	Mantida
	<i>Chupada</i>	2	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Comer (una) la polla

Este tabu linguístico moral teve 6 ocorrências traduzidas na legendagem e na dublagem por meio de substituição e substituição com omissão, as quais mantiveram a carga ofensiva e o sentido da expressão nas cenas. Os dicionários não apresentaram uma definição exata para esta expressão-tabu, contudo seu significado pôde ser inferido pela definição do AULETE acerca de *comer*, que diz respeito a ingerir algo pela boca, somado pelo contexto informal das cenas em que foram empregadas, sendo equivalente a *sexo oral*. Consideramos como substituição as traduções *comer una polla* → *chupar um pau* e *comer una polla* → *traçar um pau*. Nas acepções de *traçar*, o AULETE indica que é um verbo utilizado com sentido popular de comer algo com grande apetite, sendo um sinônimo para *comer*. Não consideramos estas traduções como traduções literais, pois *comer um pau*, em português brasileiro, não figura a mesma conotação da expressão em espanhol. Nas traduções que utilizaram a substituição com omissão como estratégia tradutória, acreditamos que o sentido do tabu e a sua carga ofensiva tenham sido mantidos e foram utilizados visando a não repetição da palavra na cena, mantendo uma maior coerência na tradução audiovisual.

Follar

A legendagem e a dublagem apresentaram como estratégia tradutória para este tabu linguístico moral a tradução literal, mantendo a carga ofensiva e o sentido exposto pela palavra-tabu no filme. Na análise lexicográfica, constatamos que o DRAEO e o JHH indicam em suas acepções que *follar* é uma forma vulgar para se referir às relações sexuais. Como opções tradutórias para esta palavra-tabu, o ATOPE e o JHH oferecem *foder*, *transar* e *trepar*. Justificamos a tradução *follar* → *transar* a partir das definições dos dicionários, somada às acepções de *transar* oferecidas pelo AULETE e pelo DIPAL para o verbo, que diz respeito a ter ou manter relações sexuais com alguém. Portanto, a carga ofensiva do tabu e seu sentido foram mantidos em ambas as modalidades de tradução audiovisual.

Joder

Com 3 ocorrências em nosso *corpus*, este tabu linguístico moral foi omitido 1 vez e substituído outras duas na legendagem e na dublagem. Pela perspectiva lexicográfica, o DRAEO, o DICAR e o JHH constataam que *joder* é um verbo malsonante para se fazer referência à prática sexual. Em suas acepções, se indica que podem ser uma interjeição, também malsonante, que designa irritação. O ATOPE e o WR apresentam como tradução para o verbo *joder* → *foder* e para a interjeição *joder* → *porra*, *caralho* (vulgares) e *droga* (informal). Dessa forma, justificamos a substituição na tradução de *joder* → *droga* na legendagem e na dublagem, mantendo o significado da expressão, mas suavizando a sua carga ofensiva. A tradução *joder* → *maldição* não pôde ser justificada a partir dos dicionários e a carga ofensiva do tabu foi neutralizada, tendo em vista que *maldição* não se configura como um tabu mediante nossa classificação. As omissões podem ser justificadas devido à pouca relevância das interjeições para a tradução na cena, contudo perdeu-se a carga ofensiva contida no tabu linguístico moral.

Mamar/Mamada

Este tabu linguístico moral obteve 5 incidências em nosso *corpus* e foi traduzido mediante 5 substituições na legendagem e 4 substituições e 1 omissão na dublagem. Sob a perspectiva dos dicionários, o DRAEO e o DICAR expõem em uma de suas acepções que *mamar* corresponde à *felação*, que, por sua vez, é apresentada pelo AULETE como o ato de produzir espasmos sexuais pelo pênis com a boca. O AULETE mostra que *mamada* é um tabu para se referir ao *sexo oral*, à *felação* ou *cunilíngua*. Por sua vez, o ATOPE e o WR indicam como possíveis traduções para *mamada* → *boquete*, *chupada*. Justificamos a partir destas acepções as substituições ocorridas na legendagem e na dublagem de *mamar* → *chupar* e *mamada* → *chupada*, as quais mantiveram tanto o sentido quanto a carga ofensiva do tabu linguístico moral. A omissão ocorrida na dublagem *mamar* → *dar uma* não interferiu no sentido da expressão tendo em vista o contexto e o diálogo da cena “*você me dá uma*”, implicando o tabu *mamada* que acabou por omitir a carga ofensiva contida no tabu, ao analisar a expressão individualmente.

4.1.7 Libertinagem

Localizamos em *Todo sobre mi madre*, 3 tabus linguísticos morais condizentes com nossa classificação de libertinagem, os quais apresentaram 13 ocorrências, como pode ser conferido nos Quadros 13 e 14:

Quadro 13: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Libertinagem

Legendagem - Libertinagem				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Prostituirse</i>	<i>Se prostituir</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Hacer la carrera</i>	<i>Vender o corpo</i>	2	Transposição	Mantida
<i>Puta</i>	<i>Puta</i>	1	Tradução Literal	Mantida
	<i>Prostituta</i>	8	Substituição	Mantida
	<i>Piranha</i>	1	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 14: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais – Libertinagem

Dublagem - Libertinagem				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Prostituirse</i>	<i>Se prostituir</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Hacer la carrera</i>	<i>Trabalhar</i>	2	Explicitação	Neutralizada
<i>Puta</i>	<i>Prostituta</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Vadia</i>	6	Substituição	Mantida
	<i>Puta</i>	1	Tradução Literal	Mantida
	<i>Vagabunda</i>	1	Substituição	Mantida
	<i>Um pouco vulgar</i>	1	Explicitação	Neutralizada

Fonte: O autor (2020)

Prostituirse

Este tabu linguístico moral obteve 1 ocorrência em nosso *corpus*, foi traduzido literalmente e sua carga ofensiva foi mantida em ambas as traduções. Sob o prisma lexicográfico, o DRAEO registra que *prostituir* é um verbo que indica fazer com que alguém mantenha relações sexuais com outras pessoas em troca de dinheiro. O

AULETE apresenta que prostituir é fazer sexo mediante pagamento. Dessa forma, houve a equivalência do sentido na tradução literal, o que fez com que a carga ofensiva do tabu fosse mantida por meio dessa estratégia tradutória.

Hacer la carrera

Coletamos duas ocorrências deste tabu linguístico moral em nosso *corpus*, sendo traduzidas mediante transposição na legendagem e explicitação na dublagem. O JHH e o DICAR apresentam que *hacer la carrera* é uma locução verbal utilizada na Espanha que tem como significado geral, *prostituir-se*. Dessa forma, consideramos a transposição na legendagem por meio da tradução *hacer la carrera* → *vender o corpo* adequada mediante o contexto da cena, figurando na manutenção de seu sentido e de sua carga ofensiva. Por sua vez, na dublagem, a estratégia empregada foi a explicitação, em que a expressão-tabu *hacer la carrera* foi traduzida por meio do verbo *trabalhar*, que em português brasileiro não é considerado um tabu linguístico moral. Houve a equivalência de sentido em ambos os casos, mesmo com a carga ofensiva do tabu sendo neutralizada na dublagem, pois o sentido acarretado no verbo *prostituir* vem a ser contextualizado pelo restante da fala e da cena analisada.

Putá

Este tabu linguístico moral esteve presente 10 vezes em nosso *corpus*. Na legendagem, analisamos 9 substituições e 1 tradução literal que mantiveram a carga ofensiva do tabu e na dublagem, 8 substituições e 1 tradução literal que mantiveram a carga ofensiva e 1 explicitação que neutralizou o tabu. Por meio de uma análise lexicográfica, aduzimos que o DRAEO e o DICAR informam que *puta* é um sinônimo para *prostituta*. Complementamos com as acepções apresentadas no AULETE, de que *puta* é uma mulher que tem relações sexuais por dinheiro, sendo sinônimos *biscate*, *piranha* e *meretriz*, além de uma mulher *despudorada* e *vulgar*. Como opções tradutórias para esta palavra-tabu, o WR oferece somente a tradução literal *puta*. Justificamos a partir dessas definições, as traduções literais *puta* → *puta* e as substituições *puta* → *prostituta*, *puta* → *piranha* e a explicitação *puta* → *um pouco*

vulgar. O DIPAL apresenta no verbete *vadia*, a acepção de uma mulher que vive na gandaia, uma *prostituta*. O AULETE registra que *vadia* e *vagabunda* se referem a mulheres de vida licenciosa, não sendo necessariamente prostitutas, o que é passível para justificar as traduções *puta* → *vadia* e *puta* → *vagabunda*. A partir dessas justificativas e definições apresentadas pelos dicionários, acreditamos que todas as substituições e traduções literais mantiveram o sentido e a carga ofensiva do tabu linguístico. Na explicitação *puta* → *um pouco vulgar*, apesar do sentido ter sido mantido, a carga ofensiva foi neutralizada, visto que *um pouco vulgar* não configura como um tabu linguístico moral. Ressalvamos o caráter pragmático do tabu linguístico moral *puta* e a evolução de seu uso na sociedade, uma vez que os dicionários utilizados apresentaram definições machistas e retrógradas com relação aos verbetes, não sendo suficientes para apresentar uma justificativa plausível pautada nas questões sociais e de gênero.

4.1.8 Drogas e Vícios

Selecionamos 8 tabus linguísticos morais na categoria drogas e vícios, os quais obtiveram 11 ocorrências em nosso *corpus*, como podemos visualizar nos Quadros 15 e 16.

Quadro 15: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Drogas e Vícios

Legendagem - Drogas e Vícios				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Caballo</i>	<i>Heroína</i>	4	Explicitação	Intensificada
<i>Fumar un chino</i>	<i>Tomar sua heroína</i>	1	Substituição/ Explicitação	Intensificada
<i>Ponerte hasta el culo de todo lo que pilles</i>	<i>Ficar doidona o tempo todo</i>	1	Reformulação	Mantida
<i>¡A ti te ha sentado mal ese chino!</i>	<i>Essa heroína não lhe fez bem</i>	1	Explicitação	Intensificada
<i>Éxtasis</i>	<i>Ecstasy</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Farlopa</i>	∅	1	Omissão	Omitida
<i>Fumar como un carretero</i>	<i>Fumar como uma chaminé</i>	1	Transposição	Mantida
<i>Estar puesta hasta las trancas</i>	<i>Estar drogada até as orelhas</i>	1	Transposição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 16: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Drogas e Vícios

Dublagem - Drogas e Vícios				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Caballo</i>	<i>Droga</i>	4	Explicitação	Suavizada
<i>Fumar un chino</i>	<i>Dar um peguinha</i>	1	Reformulação	Suavizada
<i>Ponerte hasta el culo de todo lo que pilles</i>	<i>Não se encher até as tampas de tudo que é droga</i>	1	Reformulação	Mantida
<i>¡A ti te ha sentado mal ese chino!</i>	<i>Esse bagulho bateu legal em você heim!?</i>	1	Reformulação	Mantida
<i>Éxtasis</i>	<i>Ecstasy</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Farlopa</i>	<i>Pedra</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Fumar como un carretero</i>	<i>Fumar como uma chaminé</i>	1	Transposição	Mantida
<i>Estar puesta hasta las trancas</i>	<i>Está drogada</i>	1	Explicitação	Suavizada

Fonte: O autor (2020)

Caballo

Este tabu linguístico moral é híbrido, pois se refere, ao mesmo tempo, a zoônimos e a drogas e vícios, e foi contabilizado 4 vezes em nosso *corpus*, sendo traduzido mediante explicitação na legendagem e na dublagem. O DRAEO, o DICAR e o JAM registram em suas acepções que *caballo* é uma gíria para *heroína*. O ATOPE e o WR sugerem como traduções para o português: *heroína* e *droga*, o que justifica as traduções realizadas na legendagem e na dublagem para a perspectiva lexicográfica. Consideramos que foram utilizadas explicitações, pois entendemos que tanto *caballo* → *heroína* quanto *caballo* → *droga* estão explicando o significado da gíria, a fim de proporcionar ao espectador do filme uma melhor compreensão da cena. Acerca das cargas ofensivas, analisamos que partindo da gíria *caballo* para o específico *heroína* houve a intensificação do tabu, tendo em vista que a gíria mascara o tipo de droga que está sendo usada. Inversamente, a tradução *caballo* → *droga* suavizou a carga ofensiva do tabu, pois no contexto da cena, não é possível ao espectador saber qual é a droga que está sendo consumida pela personagem Nina, o que eufemiza o tabu linguístico.

Fumar un chino

A única ocorrência deste tabu linguístico moral foi traduzida na legendagem por meio de substituição com explicitação e na dublagem por meio de reformulação. O JAM indica que *chino* se refere à inalação do ‘fumo’ de heroína. Portanto, justificamos a tradução na legendagem *fumar un chino* → *tomar sua heroína*, mesmo que a *heroína* não seja, neste caso, *tomada* e sim *inalada*, como apresentada na definição do JAM, justificando a substituição. A explicitação é justificada pois *heroína* explica o sentido expresso na palavra-tabu *chino* que, assim como abordamos ao analisar o tabu linguístico *caballo*, acaba por intensificar a expressão-tabu ao nomear de que droga estamos falando. Não foi possível justificar a tradução para dublagem a partir dos dicionários. Contudo, *dar um peguinha* é uma expressão coloquial utilizada no Brasil e que se remete a *fumar maconha*, não sendo cabível ao uso de heroína, mesmo assim, enfatizamos a naturalidade obtida com a reformulação da expressão dublada para com o público brasileiro.

Ponerte hasta el culo de todo lo que pilles

A ocorrência desta expressão-tabu foi traduzida mediante reformulação tanto na legendagem quanto na dublagem, mantendo o sentido e a carga ofensiva do tabu. O DICAR indica entre suas acepções que *estar hasta el culo* significa *estar farto*. A legendagem *ponerte hasta el culo de todo lo que pilles* → *ficar doidona o tempo todo* empregou a reformulação do tabu linguístico moral, enfatizando o sentido da expressão que indica um excesso, um exagero para com o público brasileiro. O mesmo ocorreu com a tradução para dublagem *ponerte hasta el culo de todo lo que pilles* → *se encher até as tampas de tudo que é droga*, familiarizando o diálogo para o público que assiste ao filme por meio da utilização de uma expressão que possui o mesmo sentido expresso no diálogo original.

A ti te ha sentado mal ese chino

A tradução da expressão-tabu ocorreu a partir de explicitação na legendagem e de reformulação na dublagem, intensificando e mantendo a carga ofensiva e o sentido do tabu, respectivamente. Como já apresentamos, *chino* é uma

gíria que se refere à *heroína*, portanto *a ti te ha sentado mal ese chino* indica que a heroína não fez bem a alguém, justificando a tradução *essa heroína não lhe fez bem*. No contexto da cena, a expressão-tabu é empregada de forma irônica de Agrado para Nina, a partir da forma esquisita como Nina estava agindo após consumir heroína. A tradução para dublagem optou pela reformulação *a ti te ha sentado mal ese chino* → *esse bagulho bateu legal em você heim!?*, familiarizando o sentido da expressão-tabu para o português brasileiro, mesmo que *bagulho*, de acordo com o AULETE seja uma gíria para se referir ao cigarro de maconha, o que acaba mascarando, mais uma vez, a droga consumida pela personagem Nina na dublagem do filme.

Éxtasis

Este tabu linguístico moral foi traduzido mediante tradução literal em ambas as modalidades de tradução audiovisual, mantendo a carga ofensiva do tabu. Na perspectiva lexicográfica, o DRAEO e o JAM abordam em suas acepções que *éxtasis* é uma droga sintética que provoca efeitos alucinógenos. O WR classifica como possibilidade tradutória para *éxtasis* → *ecstasy* e *MDMA* (abreviatura do composto químico que produz o *ecstasy*). Dessa forma, justificamos as traduções literais e a manutenção tanto da carga ofensiva quanto do sentido do tabu linguístico moral no filme.

Farlopa

A única ocorrência deste tabu linguístico moral foi omitida na legendagem e traduzida por meio de substituição na dublagem, acarretando na omissão da carga ofensiva do tabu na primeira e da manutenção na segunda modalidade de tradução audiovisual. O JAM e o JHH registram que *farlopa* é uma gíria para se remeter à cocaína. O ATOPE apresenta como traduções para *farlopa* → *cocaína*, *coca*, *pó* e *farinha*; e o WR indica como traduções principais *cocaína* e *pedra* (de *crack* ou *cocaína*). Dessa forma, a substituição na dublagem, *farlopa* → *pedra*, é justificada pela análise lexicográfica mediante o exposto pelo WR, mesmo que os outros dicionários estabeleçam que *farlopa* diz respeito à *cocaína* e não a *crack*. Todavia,

entendemos que a carga ofensiva do tabu foi mantida tendo em vista o campo semântico que permeia essas gírias referentes a drogas. A omissão na legendagem não pôde ser justificada por meio das restrições espaço-temporais, deixando o tabu linguístico moral sem tradução na cena em que é proferido.

Fumar como un carretero

Traduzida mediante transposição na legendagem e na dublagem, este tabu linguístico moral teve a sua carga ofensiva mantida em ambas as ocasiões. O WR indica como tradução para a expressão-tabu *fumar como un carretero* → *fumar como uma chaminé*, o que acaba justificando ambas as traduções, aproximando-se dos espectadores que assistem ao filme legendado ou dublado em português brasileiro. Na cena em que surge a expressão-tabu, Huma está contando para Manuela o motivo de seu nome artístico, que foi devido a *fumar como un carretero* desde seus dezoito anos. Dessa forma, entendemos que a carga ofensiva e o significado da expressão-tabu foram mantidos, tendo em vista que ambas as expressões indicam fumar excessivamente.

Estar puesta hasta las trancas

A tradução desta expressão-tabu ocorreu a partir de transposição na legendagem, mantendo sua carga ofensiva, e explicitação na dublagem, suavizando a carga ofensiva deste tabu linguístico moral. O JHH indica que *estar puesto* se refere a *estar drogado* ou *estar embriagado*. Entendemos que *hasta las trancas* exerce um papel de intensificador da expressão *estar puesta*, o que acaba sendo recuperado na legendagem por meio do também intensificador *até as orelhas*. Justificamos assim a tradução *estar puesto hasta las trancas* → *estar drogada até as orelhas*, tendo em vista que a reformulação objetivou alcançar uma expressão-tabu equivalente na legendagem, mantendo o sentido e a carga ofensiva do tabu. A dublagem *estar puesta hasta las trancas* → *estar drogada* suavizou a carga ofensiva e o sentido do tabu linguístico moral por meio da explicitação, tendo em vista que o intensificador *hasta las trancas* não foi traduzido.

4.1.9 Étnico-Raciais

Entendemos que os tabus linguísticos morais étnico-raciais devem condizer com referências linguísticas que aludem de forma pejorativa a questões de etnia e/ou raça. Em nosso *corpus*, encontramos os tabus linguísticos morais que têm a palavra *chino* [*chinês*] em sua constituição, contudo estes tabus não se referem a pessoas de origem chinesa, e sim a drogas e vícios. Portanto não os consideramos em nossas análises nesta seção.

4.1.10 Gênero e Orientação Sexual

Localizamos 7 tabus linguísticos morais referentes à classificação de gênero e orientação sexual em nosso *corpus*, os quais apresentaram 12 ocorrências ao longo do filme analisado. Os Quadros 17 e 18 apresentam a divisão destes tabus:

Quadro 17: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Gênero e Orientação Sexual

Legendagem - Gênero e Orientação Sexual				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Maricón</i>	<i>Maricas!</i>	2	Tradução Literal	Mantida
	∅	1	Omissão	Omitida
<i>Travestis</i>	<i>Travestis</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Drags</i>	<i>Drags</i>	3	Empréstimo	Mantida
<i>Mujer calva</i>	<i>Mulher careca</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Bolleras</i>	<i>Lésbicas</i>	1	Explicitação	Suavizada
<i>Y-su-marido-con-tetas</i>	<i>E o marido com peitos</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Mamarrachas</i>	<i>Espantalhos</i>	2	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 18: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Gênero e Orientação Sexual

Dublagem - Gênero e Orientação Sexual				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Maricón</i>	<i>Bicha</i>	2	Substituição	Mantida
	<i>Peste</i>	1	Substituição	Neutralizada
<i>Travestis</i>	<i>Travestis</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Drags</i>	<i>Drags</i>	3	Empréstimo	Mantida
<i>Mujer calva</i>	<i>Mulher careca</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Bolleras</i>	<i>Lésbicas</i>	1	Explicitação	Suavizada
<i>Y-su-marido-con-tetas</i>	<i>E o marido com peitos</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Mamarrachas</i>	<i>Picaretas</i>	2	Substituição	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Maricón

As análises descritivas a respeito do tabu linguístico moral *maricón* se encontram na seção 4.1.1 *Injúrias*, pois se trata de um tabu linguístico moral híbrido de injúrias e gênero e orientação sexual.

Travestis

O tabu linguístico moral *travestis* foi traduzido por meio de tradução literal tanto na legendagem quanto na dublagem. Do ponto de vista lexicográfico, o DRAEO e o DICAR se referem à *travesti* como uma pessoa, geralmente um homem, que se veste e se caracteriza como alguém do sexo oposto, o que corrobora com a definição do AULETE sobre *travesti*, homossexual que se veste e se comporta como pessoa do sexo oposto. Justificamos assim a tradução literal *travestis* → *travestis*, a qual manteve a carga ofensiva e o sentido do tabu linguístico moral na cena em questão. Todavia, as definições lexicográficas encontradas são insuficientes para a perspectiva dos estudos de gênero, uma vez que apresentam uma conotação pejorativa e machista acerca das *travestis*, não respeitando sua identidade de gênero.

Drags

Este tabu linguístico moral obteve 3 ocorrências no filme que foram traduzidas mediante empréstimo tanto na legendagem quanto na dublagem, mantendo a carga ofensiva e o sentido do tabu. *Drag* é a simplificação de *drag queen*, cuja definição expressa no JAM indica que é uma gíria inglesa ou estadunidense para *travestido*, homens que, durante a noite, vestem-se com plumas, lantejoulas, maquiagem, salto-alto e vão para casas de shows realizar alguma performance ou dublagem de músicas. O AULETE confirma esta definição expondo que *drag queen* é um homem vestido e produzido como uma mulher, com maquiagem bastante expressiva e gestos e voz tipicamente femininos, que participa de festas, shows e eventos, sendo o mesmo que *transformista*. No contexto em que *drag* é proferido no filme, Agrado está desabafando com Manuela e a Irmã Rosa sobre a concorrência na prostituição entre travestis e *drag queens*. Por observar que existe um equivalente para *drag* em espanhol, *travestido* e, em português, *transformista*, entendemos que *drag* é um empréstimo nas duas línguas, pois se trata de um anglicismo. Acreditamos que *drag* é uma palavra que está adentrando cada vez mais ao contexto social nacional e internacional, por meio de seus jargões e da popularização da série *Rupaul's Drag Race*, um *reality show* com *drag queens*, que exerce muita influência na linguagem LGBT+ atualmente, como pode ser observado na pesquisa de Villanueva Jordán (2019). Desse modo, este tabu linguístico está caminhando rumo a uma maior aceitação e passando a fazer parte das transformações linguísticas e sociais, aludindo ao que Preti (1984) chamou de banalização lexical.

Mujer calva

Com 1 única ocorrência em nosso *corpus*, consideramos esta expressão como um tabu linguístico moral referente a gênero e orientação sexual pelo contexto em que foi proferido na trama do filme. Ressaltamos que tanto *mujer* quanto *calva* não são palavras-tabu em seu sentido corriqueiro. O DRAEO registra que *calvo* é uma pessoa sem cabelo, definição que é corroborada pelo AULETE. O WR indica como traduções para *calvo* → *calvo*, *careca*. Destarte, as substituições em ambas as

modalidades de tradução audiovisual foram justificadas pelo ponto de vista lexicográfico. Na cena em que coletamos a expressão-tabu, Agrado se refere de forma pejorativa às *drag queens* como *mulheres calvas*, sendo algo inadmissível, para a personagem, no contexto da prostituição. Trazemos à tona a análise feita na seção 4.1.2 *Insultos Sutis* para o tabu linguístico moral híbrido *mamarrachas*, podendo considerar a fala de Agrado a respeito das *mulheres carecas*, como um *shade* lançado, mais uma vez, contra as *drag queens*.

Bolleras

Este tabu linguístico moral foi traduzido na dublagem e na legendagem por meio de explicitação, o que suavizou a carga ofensiva do tabu na cena, mas manteve seu significado. Da perspectiva lexicográfica, o DRAEO e o JHH indicam que *bollera* é uma referência pejorativa e malsonante para *lésbicas*. O ATOPE e o WR apresentam como opções tradutórias para *bolleras* → *sapatão* e *lésbica* e o AULETE expõe que *sapatão* é um vulgarismo para designar uma mulher homossexual, justificando assim a explicitação *bolleras* → *lésbicas*. Todavia, perante os dicionários consultados, entendemos que *sapatão* é mais ofensivo que *lésbica*, palavra que não é considerada um vulgarismo, portanto analisamos que a carga ofensiva contida no tabu linguístico moral *bolleras*, foi suavizada na tradução audiovisual. Entendemos que a definição lexicográfica não é suficiente para as questões de gênero e que assim como a palavra-tabu *bicha*, analisada na seção 4.1.1. *Injúrias*, o tabu linguístico *bolleras* → *sapatão* também é utilizado como uma forma de empoderamento dentro do movimento LGBTQ+, resignificando o sentido inicialmente preconceituoso expresso por este tabu linguístico.

Y-su-marido-con-tetas

Esta expressão-tabu foi traduzida mediante substituição, mantendo a carga ofensiva e a significação do tabu na cena. Não encontramos nos dicionários um verbete com a definição exata da expressão, contudo é possível inferir seu significado na tradução palavra por palavra ou, ainda, pelo contexto da cena em que ocorre. Na cena, Manuela está contando uma história para a Irmã Rosa sobre ‘uma amiga’ e seu marido que haviam se mudado para Barcelona. Durante a conversa,

Manuela diz que o marido mudou fisicamente, pois havia colocado “*un par de tetas más grande que las de ella*”. Dessa forma, se refere a ele como *su-marido-con-tetas*, expressão que consideramos um eufemismo para *travesti*. Desse modo, justificamos a substituição *y-su-marido-con-tetas* → *e o marido com peitos*, tendo em vista a análise apresentada acerca do tabu linguístico *teta*, na seção 4.1.5 *Somatismos*.

Mamarrachas

Por se tratar de um tabu linguístico moral híbrido de gênero e orientação sexual e insultos sutis, as análises descritivas a respeito desta palavra-tabu estão dispostas na seção 4.1.2 *Insultos Sutis*.

4.1.11 Zoônimos

Encontramos nesta categoria 4 tabus linguísticos morais que apresentaram 7 ocorrências em nosso *corpus*, como pode ser observado nos Quadros 19 e 20:

Quadro 19: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Zoônimos

Legendagem - Zoônimos				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>El muy cabrón</i>	<i>O filho-da-mãe!</i>	1	Substituição	Suavizada
<i>Cabrona</i>	<i>Canalha</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Mosquita muerta</i>	<i>Mosquinha morta</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Caballo</i>	<i>Heroína</i>	4	Explicitação	Intensificada

Fonte: O autor (2020)

Quadro 20: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Zoônimos

Dublagem - Zoônimos				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>El muy cabrón</i>	<i>Grande safado</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Cabrona</i>	<i>Cachorra</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Mosquita muerta</i>	<i>Atriz de araque</i>	1	Substituição	Neutralizada
<i>Caballo</i>	<i>Droga</i>	4	Explicitação	Suavizada

Fonte: O autor (2020)

Em nosso *corpus*, os tabus linguísticos morais de zoônimos foram considerados como tabus híbridos devido à natureza de seu significado no contexto da cena. Os tabus *el muy cabrón* e *cabrona* foram analisados na seção 4.1.1 *Injúrias*; *mosquita muerta* está disponível na seção 4.1.2 *Ofensas Sutis*; e *caballo*, pode ser encontrado na seção 4.1.8 *Drogas e Vícios*. Salvo a tradução literal de *mosquita muerta* na legendagem e a substituição *cabrona* → *cachorra* na dublagem, as demais traduções não utilizaram outros zoônimos na constituição da carga ofensiva do tabu em português brasileiro.

4.1.12 Condição Física / Psicológica

Nesta categoria, coletamos 4 tabus linguísticos morais que apresentaram 4 ocorrências em nosso *corpus*, as quais dispomos nos Quadros 21 e 22.

Quadro 21: Legendagem dos Tabus Linguísticos Morais - Condição Física / Psicológica

Legendagem - Condição Física/Psicológica				
Tabu	Tradução Legendagem	Ocorrências	Estratégia Legendagem	Carga Ofensiva Legendagem
<i>Retrasados mentales</i>	<i>Retardados mentais</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Seropositiva</i>	<i>Soropositiva</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Estar loco</i>	<i>Ficar maluco</i>	1	Substituição	Mantida
<i>Psicopata de mierda</i>	<i>Psicopata vagabundo</i>	1	Tradução Literal	Mantida

Fonte: O autor (2020)

Quadro 22: Dublagem dos Tabus Linguísticos Morais - Condição Física / Psicológica

Dublagem - Condição Física/Psicológica				
Tabu	Tradução Dublagem	Ocorrências	Estratégia Dublagem	Carga Ofensiva Dublagem
<i>Retrasados mentales</i>	<i>Retardados mentais</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Seropositiva</i>	<i>Soropositiva</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Estar loco</i>	<i>Estar louco</i>	1	Tradução Literal	Mantida
<i>Psicopata de mierda</i>	<i>Psicopata</i>	1	Tradução Literal/Omissão	Suavizada

Fonte: O autor (2020)

Retrasados mentales

A única ocorrência deste tabu linguístico moral no filme foi traduzida por meio de tradução literal. O DRAEO registra que *retrasados mentales* é uma expressão linguística depreciativa para se referir a alguém que tem um *desenvolvimento mental limitado*. O AULETE corrobora com a acepção indicando se tratar de um indivíduo com o *desenvolvimento mental inferior* ao normal. O WR indica como tradução para *retrasado* → *retardado, atrasado*. Portanto, da perspectiva lexicográfica, a tradução literal *retrasados mentales* → *retardados mentais* foi justificada a partir das definições dos dicionários, mantendo a carga ofensiva e o sentido do tabu linguístico moral.

Seropositiva

Esta palavra-tabu foi traduzida literalmente em ambas as modalidades de tradução audiovisual, mantendo a carga ofensiva e o sentido do tabu na cena. O DRAEO e o AULETE registram que *seropositivo/soropositivo* diz respeito à pessoa que tem certos anticorpos em sua corrente sanguínea, especialmente o vírus da AIDS. Destarte justificamos a tradução literal *seropositiva* → *soropositiva* do ponto de vista lexicográfico, a partir do delimitado nos dicionários, ademais do contexto da cena em que a Irmã Rosa conta para Manuela que é *soropositiva*, condição que foi detectada mediante um exame de sangue feito pela personagem durante sua gravidez. De um ponto de vista antropológico, entendemos que atualmente há

terminologias mais apropriadas para se referir ao termo *soropositivo* no Brasil, que é *persona vivendo com HIV*, contudo a palavra-tabu *seropositiva* → *soropositiva* pode ser justificado tendo em vista a época de lançamento do filme, em que as políticas públicas com relação às pessoas vivendo com HIV eram menos abrangentes.

Estar loco

A única ocorrência deste tabu linguístico moral foi traduzida mediante substituição na legendagem e tradução literal na dublagem. Nas duas ocasiões, a carga ofensiva e o sentido do tabu foram mantidos. O DRAEO apresenta que *loco* é relativo a alguém que perdeu a razão ou, ainda, uma pessoa de pouco juízo ou imprudente. O AULETE corrobora com a designação e acrescenta que *louco* se refere a alguém que sofre de perturbações psíquicas, não estando em seu juízo perfeito e contraria a razão. Como alternativas para a tradução dessa palavra-tabu, o WR traz *louco*, *doido*, *maluco* e *pirado*. Justificamos ambas as traduções *loco* → *maluco* e *loco* → *louco* no apresentado pelos dicionários e também na cena em questão, em que Agrado está tentando se livrar de uma briga com um cliente e, em meio à confusão, diz “¿Estás loco?” porque o sujeito está batendo nela.

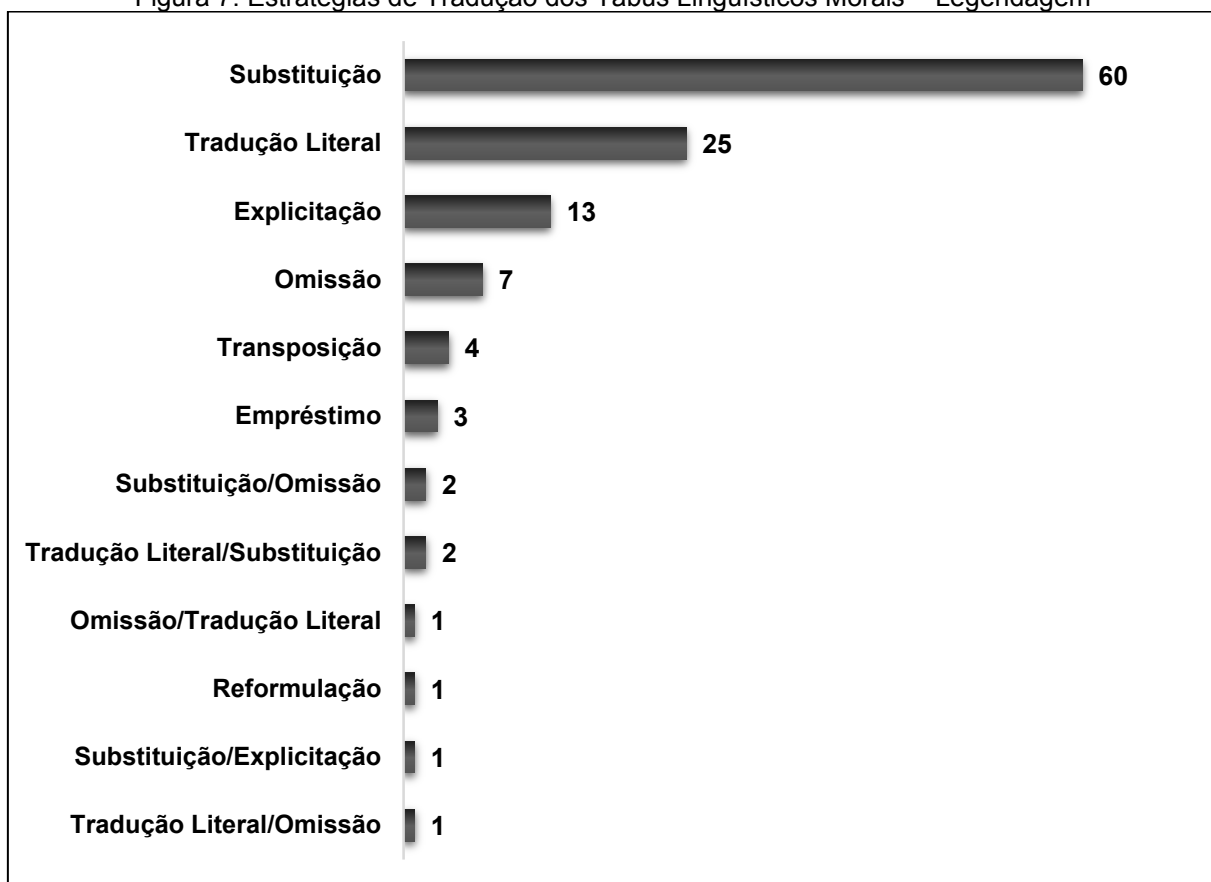
Psicopata de mierda

Por ser um tabu híbrido em nosso *corpus*, as análises descritivas acerca do tabu linguístico moral *psicopata de mierda* foram apresentadas na seção 4.1.1 *Injúrias*.

4.2 ANÁLISES GERAIS DOS TABUS LINGUÍSTICOS MORAIS

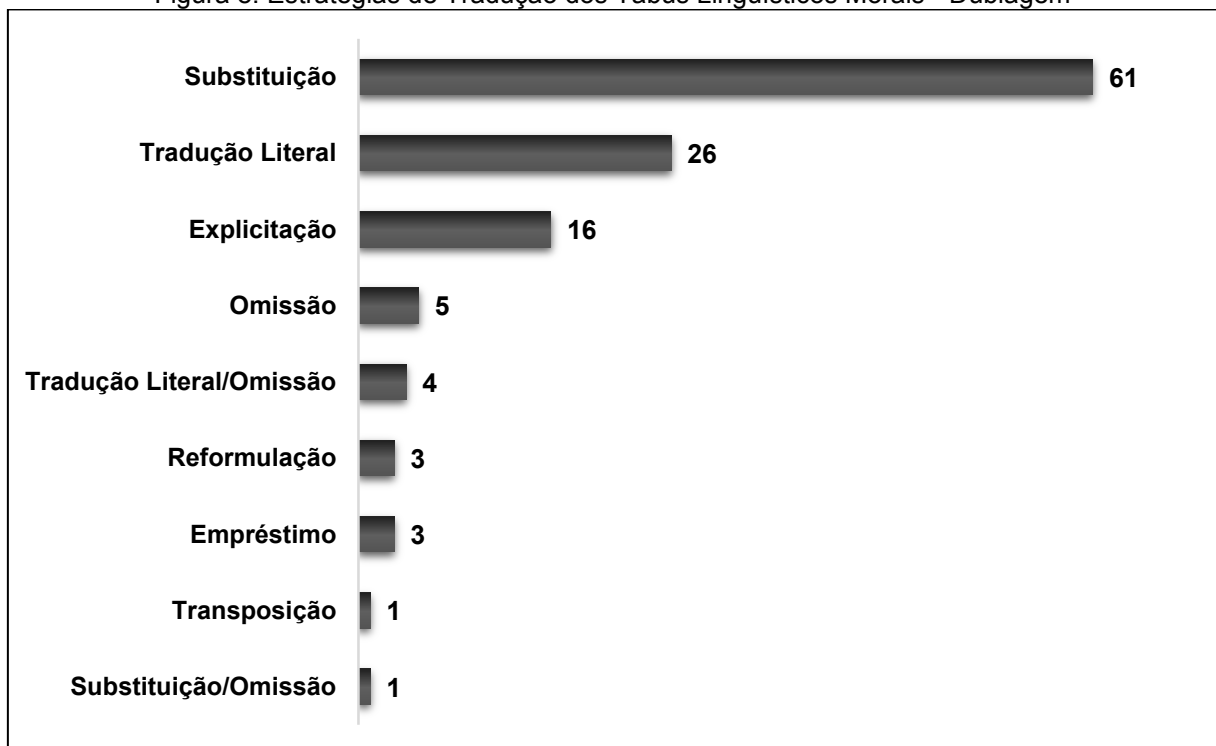
A seguir, apresentamos os gráficos desenvolvidos a fim de analisar as estratégias tradutórias e as cargas ofensivas presentes na tradução dos 120 tabus linguísticos morais que constituíram o *corpus* de nossa pesquisa. No gráfico da Figura 7, dispomos o quantitativo das estratégias tradutórias que foram utilizadas na tradução na legendagem, e no gráfico da Figura 8, o quantitativo da dublagem:

Figura 7: Estratégias de Tradução dos Tabus Linguísticos Morais – Legendagem



Fonte: O autor (2020)

Figura 8: Estratégias de Tradução dos Tabus Linguísticos Morais - Dublagem



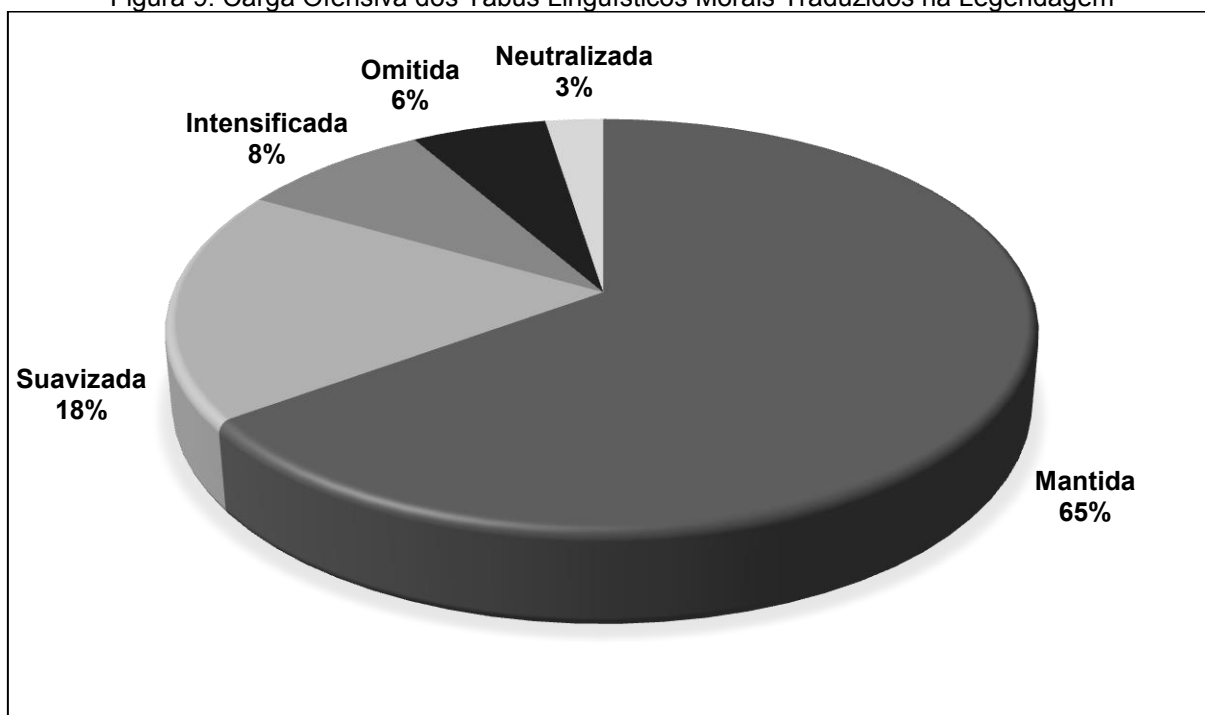
Fonte: O autor (2020)

Como podemos analisar, a estratégia mais utilizada na legendagem dos tabus linguísticos morais foi a substituição, com 60 ocorrências; seguida da tradução literal, com 25 ocorrências; e explicitação, com 13 ocorrências. A mesma ordem de utilização das estratégias tradutórias ocorreu na dublagem, com 61 ocorrências para a omissão, 26 para a tradução literal e 16 para a explicitação. Levantamos como uma das hipóteses para isso, que muitos dos tabus linguísticos morais coletados, principalmente as gírias, não apresentam uma tradução literal no par linguístico Espanhol x Português, o que pode justificar uma maior aplicabilidade da substituição durante a tradução, atendendo às diferenças linguísticas existentes no campo semântico e lexical condizente com cada tabu. Além disso, durante nossas análises, também percebemos que algumas expressões-tabu foram traduzidas por meio de 2 estratégias tradutórias, o que mostra que as estratégias propostas por Ávila-Cabrera (2015) para a análise da linguagem ofensiva e tabu podem ser híbridas no par linguístico Espanhol x Português.

Chamamos a atenção para o fato de que, no filme, a omissão, individualmente, não figurou entre as 3 estratégias mais utilizadas, tanto na legendagem (7 ocorrências) quanto na dublagem (5 ocorrências). A princípio, imaginamos que esta estratégia obteria uma maior prevalência em nossas análises, principalmente na tradução para legendagem, visto que a omissão é uma das formas de manipulação técnica que faz parte das restrições necessárias à legendagem, facilitando a leitura da legenda e, por conseguinte, a compreensão da narrativa fílmica. Outrossim, imaginávamos que os manuais de tradução audiovisual exerceriam uma influência mais significativa na recorrência da omissão dos tabus linguísticos morais, o que acabou sendo atenuado ao final de nossas análises, tendo em vista a quantidade de tabus linguísticos morais analisados e o total de vezes em que a estratégia omissão foi contabilizada nas traduções.

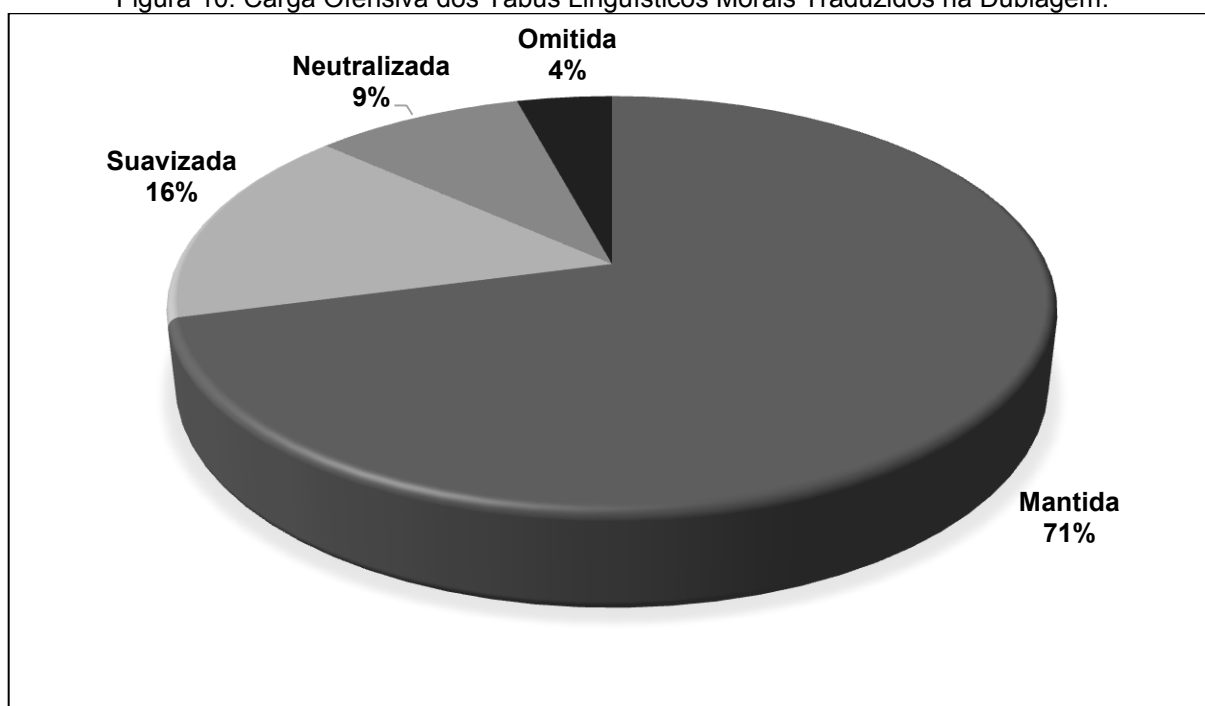
Nossas análises também nos propiciaram medir a intensidade da carga ofensiva presente na tradução dos tabus linguísticos morais em ambas as modalidades de tradução audiovisual, como pode ser visualizada nos gráficos das Figuras 9 e 10:

Figura 9: Carga Ofensiva dos Tabus Linguísticos Morais Traduzidos na Legendagem



Fonte: O autor (2020)

Figura 10: Carga Ofensiva dos Tabus Linguísticos Morais Traduzidos na Dublagem.



Fonte: O autor (2020)

Os gráficos nos mostram a prevalência da categoria “mantida” com 65% na legendagem e 71% na dublagem; seguida da categoria “suavizada” com 18% na legendagem e 16% na dublagem. A partir desses dados, podemos inferir que a

tradução audiovisual ao português brasileiro de *Todo sobre mi madre* buscou, de forma geral, manter a carga ofensiva pretendida com a maioria dos tabus linguísticos morais analisados. Consideramos o percentual de tabus omitidos (6% na legendagem e 4% na dublagem) e neutralizados (3% na legendagem e 9% na dublagem) relativamente baixos em ambas as modalidades de tradução audiovisual, os quais são considerados níveis de intensidade que desaparecem com a carga ofensiva do tabu, segundo a proposta de Ávila-Cabrera (2015).

Destarte, analisamos que a tradução das gírias pode interferir ou contribuir na manipulação ideológica de um filme mediante o tipo de tabu linguístico moral e a estratégia/escolha tradutória empregados. Acrescenta-se o fato de que na legendagem foi contabilizado um percentual de 8% de tabus que tiveram sua carga ofensiva intensificada, referentes à tradução da gíria *caballo*, pertencente às categorias drogas e vícios e zoônimos. O oposto nos fez constatar a presença de traços de manipulação ideológica na tradução audiovisual para dublagem, que, em vez de manter ou intensificar o tabu linguístico moral *caballo*, gíria para *heroína*, suavizou-o por meio da definição genérica *droga*. Dessa forma, o espectador que assiste ao filme dublado, não é capaz de inferir que a personagem Nina era uma viciada em heroína, pois a carga ofensiva do tabu mascarou o entendimento do público acerca do vício da personagem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, propusemo-nos a averiguar como ocorreu a tradução dos tabus linguísticos morais no filme *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar. Para isso, analisamos as estratégias tradutórias utilizadas na tradução audiovisual para o português brasileiro, a fim de identificar, por meio da análise da carga ofensiva contida na tradução do tabu linguístico moral, se houve manipulação ideológica na legendagem e/ou na dublagem do filme, conforme o exposto por Díaz Cintas (2018).

Para tanto, em nosso percurso realizamos um levantamento bibliográfico acerca dos Estudos da Tradução Audiovisual, especialmente sobre estudos dedicados à legendagem e à dublagem. Centramos a nossa atenção nos tabus linguísticos como parte constituinte das línguas e da cultura de um povo e que, por assim ser, permeiam questões de tradução que ultrapassam a dimensão verbal da linguagem.

Como desafios encontrados durante a pesquisa, expomos que as classificações de tabus linguísticos existentes não davam conta do que almejamos para nossas análises. Acrescenta-se a isso, o fato de que as classificações identificadas, em língua portuguesa, são anacrônicas e não condizem com a época em que nos encontramos. Destarte, propusemos uma classificação para os tabus linguísticos morais, a qual foi utilizada como base para a análise do nosso *corpus*. Salienciamos que outros estudos são necessários a fim de lapidar a nossa classificação (para ampliá-la e/ou melhorá-la) e para confirmar a sua utilidade para estudos em outras áreas, tais como a Linguística Aplicada, a Dialetologia e a Sociolinguística, bem como novos trabalhos nos Estudos da Tradução e Estudos da Tradução Audiovisual que enfoquem as palavras e expressões-tabu.

Partindo do filme *Todo sobre mi madre*, separamos 120 tabus linguísticos morais presentes na narrativa audiovisual, os quais constituíram nosso *corpus*, e desenvolvemos as nossas análises descritivas a partir das estratégias de tradução e da carga ofensiva empregadas na tradução audiovisual dos tabus linguísticos, com base na proposta de Ávila-Cabrera (2015). Justificamos que a proposta desse autor foi pautada somente na análise da legendagem e um de nossos desafios foi utilizá-la também em análises descritivas da dublagem. Sendo assim, julgamos que essa

proposta de análise da linguagem ofensiva e tabu pode ser utilizada na dublagem, contudo pode e deve ser aprimorada para tal fim visando estratégias que tenham como princípio a relevância dos sincronismos e das demais especificações técnicas condizentes com essa modalidade de TAV, por exemplo.

Uma das perguntas que nortearam este trabalho dizia respeito à tentativa de identificar se houve manipulação ideológica no filme, conforme o exposto por Díaz Cintas (2018). Concluímos que há vestígios dessa manipulação na versão dublada, principalmente no que se refere aos tabus linguísticos morais referentes às drogas e vícios, pois os espectadores que assistem a *Todo sobre mi madre* dublado não conseguem inferir que a personagem Nina era viciada em *heroína*, visto que as escolhas tradutórias feitas para esta modalidade de tradução audiovisual suavizaram essa informação por meio da palavra genérica *droga*.

Nossas outras questões norteadoras diziam respeito a identificar qual o tabu linguístico e a estratégia de tradução que obtiveram maior incidência em nosso *corpus*, bem como as possíveis causas para isso. Os tabus linguísticos morais com maior ocorrência no filme foram os somatismos, com 24 ocorrências para 9 tabus linguísticos morais diferentes. Acerca das estratégias de tradução, analisamos que a substituição obteve maior incidência (60 ocorrências na legendagem e 61 na dublagem), seguida da tradução literal (25 ocorrências na legendagem e 26 na dublagem) e explicitação (13 ocorrências na legendagem e 16 na dublagem). Uma das hipóteses que propomos para isso é que muitos dos tabus linguísticos morais analisados, principalmente as gírias, não apresentam uma tradução literal no par linguístico Espanhol x Português, e, por isso, a substituição acabou ganhando mais utilidade, tendo em vista as diferenças linguísticas existentes no campo semântico e lexical condizente com cada tabu. A partir da análise dos dados referentes à intensidade da tradução da carga ofensiva no filme, inferimos que a tradução audiovisual para o português brasileiro de *Todo sobre mi madre* buscou, de forma geral, manter a carga ofensiva pretendida com a maioria dos tabus linguísticos morais analisados.

Ademais, percebemos que no filme alguns tabus linguísticos morais perderam sua conotação ofensiva ou imoral, tendo em vista o contexto em que foram proferidos. Podemos tentar justificar essa mudança de sentido, a partir da combinação entre os gêneros comédia e melodrama, que se unem na narrativa cinematográfica e, de certa forma, interferem nos diálogos de *Todo sobre mi madre*.

Muitas cenas em que a personagem Agrado aparece enfatizam esse caráter cômico-melodramático, e o teor e contexto das conversas entre amigas acaba elevando o que Preti (1984) chamou de banalização lexical. Isso demonstra indícios de que as transformações sociais influenciam na linguagem, neste caso específico, a linguagem-tabu passa a ser desconstruída e mais aceita socialmente, pelo menos em contextos mais íntimos e informais. Outro ponto que verificamos é que a análise lexicográfica, pautada somente na pesquisa em dicionários, não foi suficiente para explicar questões sociais e linguísticas que perpassam os estudos de gênero, por exemplo, uma vez que as definições apresentadas nos verbetes dos dicionários não são pragmáticas e não acompanharam as evoluções sociais dos tabus linguísticos morais.

Tendo em vista que desde a década de 1980 Preti já identificava evoluções sociais da linguagem tabu, indicamos a urgência de novos trabalhos acerca da recepção e aceitação dos tabus linguísticos morais em diversos materiais audiovisuais, com diferentes públicos e em contextos variados, pautador por diferentes teorias. Tais pesquisas teriam como objetivo responder se as palavras e expressões-tabu estão sendo melhor aceitas socialmente nas telas e, desse modo, analisar (e propor) a necessidade de modificar o paradigma conservado pelos manuais de tradução audiovisual no que tange à amenização/neutralização dos tabus linguísticos.

Soma-se a isso a escassez de obras disponíveis para consulta em português brasileiro que versem sobre os tabus linguísticos, o que tornou nossa pesquisa ainda mais desafiadora. Enfatizamos o caráter transgressor⁴⁵ apresentado no *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*, de Souto Maior (1980), censurado durante anos até sua publicação, e a necessidade de novas obras que abranjam a temática de forma atualizada, tendo em vista as evoluções sociais, a liberdade de expressão e a maior aceitação dos tabus linguísticos morais.

Concluimos que a nossa pesquisa representa uma contribuição para os Estudos da Tradução Audiovisual e que também poderá servir como uma ferramenta

⁴⁵ Transgressor para a década de 1980, atualmente podemos considerar o *Dicionário do Palavrão e Termos Afins* como uma obra retrógrada e desatualizada, pois apresenta ideias que vão de encontro com o defendido nos estudos de gênero, por exemplo, uma vez que traz verbetes com concepções machistas, homofóbicas e misóginas, totalmente abominadas pelas correntes contemporâneas dos estudos na grande área de Linguagens e Ciências Humanas.

para tradutores audiovisuais, de legendagem e de dublagem, que necessitem estabelecer escolhas tradutórias no concernente aos tabus linguísticos morais no par linguístico Português x Espanhol.

REFERÊNCIAS

AGOST, Rosa. **Traducción y doblaje:** palabras, voces e imágenes. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1999.

AGOST CANÓS, Rosa; CHAUME VARELA, Frederic; HURTADO ALBIR, Amparo. La traducción audiovisual: doblaje y subtitulación. *In:* HURTADO ALBIR, Amparo (Dir.): **Enseñar a traducir:** metodologías en la formación de traductores e intérpretes. Madrid: Edelsa, 1999. p. 182-195.

ALARCÓN, Natalia; HINCAPIÉ, Natalia. Aproximación a la traducción audiovisual, un caso. **Cátedra abierta en traductología**, v. 2, años 3 e 4. Medellín, Universidad de Antioquia, 2008. p. 105-112.

ALMODÓVAR, Pedro. **Todo sobre mi madre**. Madrid: El Deseo Ediciones, 1999.

ARANGO, Ariel C. **Os palavrões**. Tradução de Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Editora Brasiliense. 1991.

AUBERT, Francis Henrik. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **TradTerm**, São Paulo, v. 5, n. 1. p. 99-128, 1º semestre, 1998.

ÁVILA, Alejandro. **El doblaje**. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2011.

ÁVILA-CABRERA, José Javier. **The subtitling of offensive and taboo language: a descriptive study**. 2014. Tesis (Doutorado em Filología Inglesa) - Universidade Nacional de Educação a Distância, Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas, Programa de Doutorado em Filología Inglesa, Madrid, 2014.

ÁVILA-CABRERA, José Javier. Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación. **Verbeia: Journal of English and Spanish Studies: Revista de Estudios Filológicos**, Madrid, n. 0, p. 8-27, 2015.

ÁVILA-CABRERA, José Javier. The treatment of offensive and taboo terms in the subtitling of Reservoir Dogs into Spanish. **TRANS: revista de traductología**, Málaga, n. 20, p. 25-40, 2016.

BERGAN, Ronald. **Guia ilustrado Zahar cinema**. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BERNAL MERINO, Miguel Ángel. **La Traducción Audiovisual**. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CHAUME, Frederic. **Cine y traducción**. Madrid: Cátedra, 2004a.

CHAUME, Frederic. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. **Meta**: Journal des traducteurs, [s.l.], v. 49, n. 1, p.12-24, 01 abr. 2004b. Consortium Erudit. DOI: <http://dx.doi.org/10.7202/009016ar>.

CHAUME, Frederic. Modelos de investigación en traducción audiovisual. Tradução de John Alexander Jiménez. **Íkala**, revista de lenguaje y cultura. Medellín, v. 9, n. 15. p. 351-365, jan-dez, 2004c.

CHAUME, Frederic. Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. **TRANS**: revista de traductología, Málaga, n. 17, p. 13-34, 2013.

CHAUME, Frederic. Prólogo. *In*: DOMÍNGUEZ, Xóan Montero (ed.). **El doblaje**: nuevas vías de investigación. Granada: Editorial Comares, S. L., 2017. p. IX-XI.

CORREA ULLOA, Juan David. **Pedro Almodóvar**: alguien del montón. Bogotá: Panamericana Editorial, 2005.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DEL ÁGUILA, María Eugenia; RODERO ANTÓN, Emma. **El proceso de doblaje take a take**. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2005.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Los Estudios sobre Traducción y la traducción fílmica. *In*: DURO, Miguel (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madrid: Cátedra, 2001a, p. 91-102.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Sex, (Sub)titles and Videotapes. *In*: LORENZO GARCÍA, Lourdes; PEREIRA RODRÍGUEZ, Ana María (eds.). **Traducción subordinada II: el subtulado (inglés-español/galego)**. Vigo: Universidad de Vigo, 2001b, p. 47-67.

DÍAZ CINTAS, Jorge. El subtulado de expresiones idiomáticas al castellano. *In*: SANDERSON, John. (ed.) **Traductores para todo**: Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante. 2002, p. 13-28.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Audiovisual Translation in the third millennium. *In*: ANDERMAN, Gunilla; ROGERS, Margaret (edit). **Translation Today**: trends and perspectives. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2003.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Subtitling. *In*: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van. **Handbook of translation studies**. v. 1. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2010. p. 344-349.

DÍAZ CINTAS, Jorge. Dissipando a névoa que encobre a tela: manipulação ideológica na tradução audiovisual. Tradução de Giulia Sanches Bassani, Marcella Wiffler Stefanini e Samira Spolidorio. *In*: LIMA, Érica (org.). **Diversas faces da tradução na contemporaneidade**. Volume 1, Campinas: Pontes, 2018. p. 83-109.

DURÃO, Adja Balbino de Amorim Barbieri. **Un amor de novela**: libro para universitarios brasileños estudiantes de español. v. 1. Ilustrações de Larissa Fantini Januário. Londrina: Eduel, 2019.

FANJUL, Adrián Pablo. **A pessoa no discurso**: português e espanhol: novo olhar para a proximidade. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

FRANCO AIXELÁ, Javier. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **In-Traduções**. Florianópolis, v. 5, n. 8, p. 185-218, jan./jun., 2013.

GARCÍA LUQUE, Francisca. La traducción al español de la película *Entre les Murs*: el lenguaje coloquial, el argot y el verlan. **Çédille**: revista de estudios franceses, n. 12, p. 107-137, abril, 2016.

GEORGAKOPOULOU, Panayota. Subtitling for the DVD industry. *In*: DÍAZ CINTAS, Jorge; ANDERMAN, Gunilla (Eds.). **Audiovisual translation**: language transfer on screen. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, p. 21-35.

GIRACCA, Mirella Nunes; OYARZABAL, Myrian Vasques. Culturemas: um breve histórico e as possibilidades de resignificação na tradução. *In*: FERREIRA, Claudia Cristina (Org.). **Vade mecum das línguas estrangeiras/adicionais**. Campinas: Pontes, 2018. p. 526-541.

GOROVITZ, Sabine. **Os labirintos da tradução**: A legendagem cinematográfica e a construção do imaginário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. Tabus linguísticos como motivação na formação de palavras do PB. **Working Papers em Linguística**. Florianópolis, v. 12, n. 2, p.49-68, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-8420.2011v12n2p49>

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Tabus Linguísticos**. 2. ed. aumentada. São Paulo: Editora Nacional / Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1979.

HOLGUÍN, Antonio. **Pedro Almodóvar**. 3. ed. aumentada. Madri: Cátedra, 2006.

IGAREDA, Paula. Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. **Íkala**, revista de lenguaje y cultura. Medellín, v. 16, n. 27, p. 11-32, jan-abr, 2011.

IZARD MARTÍNEZ, Natalia. Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica. *In*: DURO, Miguel (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madri: Cátedra, 2001, p. 189-208.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Moraes, Livia Almeida, Paulo Polzonoff Jr. e Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KOGLIN, Arlene. **A tradução de metáforas geradoras de humor na série televisiva "Friends"**: um estudo de legendas. 2008. 99 f. Dissertação (Mestrado

em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2008.

LEBOREIRO ENRÍQUEZ, Fernanda; POZA YAGÜE, Jesús. Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte. *In*: DURO, Miguel (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madri: Cátedra, 2001, p. 315-323.

LERMA SANCHIS, M. Dolores. Legendagem e transferência intercultural: investigação e prática docente. **Caracol**, São Paulo, n. 14, p. 172-177, jul./dez., 2017.

LERMA SANCHIS, M. Dolores. O tratamento dos referentes culturais e a intertextualidade na tradução audiovisual. Tradução de Willian Henrique Cândido Moura e Morgana Aparecida de Matos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 1, p. 417-439, jan./abr., 2020.

DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p417>

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

MAYORAL ASENSIO, Roberto. Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. *In*: DURO, Miguel (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. Madri: Cátedra, 2001, p. 19-45.

MELLO, Giana Maria Gandini Giani de. **O Tradutor de legendas como produtor de significados**. 2005. 187 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada na Área de Tradução) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Curso de Linguística Aplicada, Campinas, SP, 2005.

MONTEIRO, José Lemos. Linguagem e mal-estar. **Revista mal-estar e subjetividade**. Fortaleza, CE, v. II, n. 1, p. 64-78, mar. 2002.

MOURA, Willian Henrique Cândido; MOREIRA, Raquel Ribeiro. Linguística da Enunciação e Tradução Audiovisual: subjetividade na tradução de legendas do filme *Infancia Clandestina*. **Letras Raras**. Campina Grande, PB, v. 7, n. especial, 1ª ed. bilíngue. p. 46-71, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v7i0.1137>

NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity, translations theories explained**. Manchester: St. Jerome, 1997.

OLIVEIRA, Daniella Domingos. **Análise da tradução de unidades fraseológicas somáticas na versão dublada em português brasileiro de uma telenovela mexicana**. 2019. 169 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2019.

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo. **A tradução de metáforas no filme japonês A viagem de Chihiro**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2010.

ORREGO CARMONA, David. Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. **Mutatis Mutandis**. Medellín, v. 6. n. 2. p. 297-320, 2013.

PAMIES, Antonio. The Concept of Cultureme from a Lexicographical Point of View. **Open Linguistics**, v. 3, p. 100-114, 2017.

PRETI, Dino. **A linguagem proibida**: um estudo sobre a linguagem erótica. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, Editora da Universidade de São Paulo 1983.

PRETI, Dino. **A gíria e outros temas**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1984.

RAMIÈRE, Nathalie. Alcançando um público estrangeiro: transferências culturais em tradução audiovisual. Tradução de Morgana Aparecida de Matos, Willian Henrique Cândido Moura e Antonia Elizangela de Moraes Gehin. **Caleidoscópio**: literatura e tradução. Brasília, v. 3, n. 1, p. 52-71, jun./dez., 2019.

DOI: <https://doi.org/10.26512/caleidoscopio.v3i1.23830>

RAMOS, Jesús; MARIMÓN, Joan. **Diccionario del Guión Audiovisual**. Barcelona: Editorial Océano, 2002.

SILVA, Tainara Belusso da. **A legendagem em filmes do espanhol para o português brasileiro**: técnicas tradutórias aplicadas às expressões-tabu. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado em Lexicografia, Terminologia e Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2016.

SOLER-ESPIAUBA, Dolores. **Contenidos culturales en la enseñanza del español como 2/L**. Madri: Arco/Libros, 2006.

SOTINEL, Thomas. **Masters of cinema**: Pedro Almodóvar. Tradução de Imogen Forster. Cahiers du cinéma Sarl: Paris, 2010.

TODO sobre mi madre (Tudo sobre minha mãe). Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Barcelona/Madri, El Deseo, 1999. 1 DVD. (101 min.), son., color.

ULLMANN, Stephen. **Semântica**: uma introdução à ciência do significado. Tradução de J. A. Osório Mateus. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

UNCLE Tom's Cabin (A Cabana do Pai Tomás). Direção: Edwin S. Porter. Nova York, Edison Studio, 1903. Online. (19 min.), mudo, p&b. Produzido por Edison Manufacturing Company. Baseado no romance de Harriet Beecher Stowe. 35 mm.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**. Nova York: Routledge, 1995.

VILLANUEVA JORDÁN, Iván Alejandro. “You better werk”. Rasgos del *camp talk* en la subtitulación al español de Rupaul’s Drag Race. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 39, n. 3, p. 156-188, set./dez., 2019.

DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p156>

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. A methodology for translation. Tradução de Juan C. Sager e M.-J. Hamel. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres/Nova York: Routledge, 2004, p. 84-93.

ZABALBEASCOA, Patrick. Dubbing and the nonverbal dimension of translation. In: POYATOS, Fernando (ed.). **Nonverbal Communication and Translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1997, p. 327-342.

DICIONÁRIOS UTILIZADOS

[ATOPE] AUBERTOT, Agnès; ROSELL, Xavier Rodríguez. **A tope**: dicionário de gírias espanhol-português. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2013.

[AULETE] AULETE DIGITAL. **O dicionário da língua portuguesa na internet**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/index.php>> Acesso em janeiro de 2020.

[DICAR] OLIVER, Juan Manuel. **Diccionario de Argot**. 2. ed. aumentada. Sena: Madri, 1991.

[DIPAL] SOUTO MAIOR, Mário. **Dicionário do palavrão e termos afins**. Prefácio de Gilberto Freyre. 2ª. ed. Recife: Guararapes, 1980.

[DRAEO] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la Lengua Española**. Asociación de Academias de La Lengua Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em janeiro de 2020.

[JAM] CALLE VALES, José; BERMEJO MELÉNDEZ, Belén. **Jergas, argot y modismos**. Madri: Editorial LIBSA, 2001.

[JHH] FITCH, Roxana. **Jergas de Habla Hispana**. Disponível em: <http://www.jergasdehablahispana.org>. Acesso em janeiro de 2020.

[WR] WORD REFERENCE. **Spanish-Portuguese Dictionary**. Disponível em: <<http://www.wordreference.com/>> Acesso em janeiro de 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Tradução do verbete do *Diccionario del Guión Audiovisual* de Ramos e Marimón (2006, p. 26, tradução nossa).

Almodóvar, estilo

Tipo de estilo do cineasta espanhol Pedro Almodóvar (1951), baseado na valorização das mulheres e do mundo feminino através de personagens como atrizes, donas de casa, prostitutas, freiras e porteiras de natureza colorida e espontânea, em um registro no qual se mesclam a comédia e o melodrama (em sua primeira fase, predomina a comédia e, a partir dos finais dos anos oitenta, o melodrama). Esse panteísmo da mulher se vê refletido na importância concedida à figura da mãe, à amizade feminina, a diversos elementos cotidianos parodiados (telejornais cômicos ou fatalistas, propagandas de sabão em pó ou de utensílios para senhoras, *prensa del corazon*⁴⁶, boleros, manias de limpeza). Caracteriza-se também pela preocupação e o extremo detalhe com a decoração e com o figurino, tudo isso permeado por um senso de humor que provoca o riso até mesmo nos momentos mais baixos dos personagens. Seus temas são a coragem e a luta da mulher, o amor passionai, o sexo, a cosmologia homossexual, os clichês e as convenções espanholas misturados com as aspirações da classe média em tratamento irônico. A paixão e o desejo, em todas as vertentes sexuais, impregnam sua obra cuja concepção sonora está repleta de canções desgarradas, passadas em um filtro de ironia. É um dos criadores de personagens mais conhecidos juntamente a Federico Fellini. Seus roteiros costumam ser clássicos, conduzidos por uma protagonista heroína que consegue seu objetivo (Sexília, em *Labirinto de paixões*, Glória, em *O que eu fiz para merecer isto?* ou Pepa, em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*) e com um desenlace satisfatório para o espectador. Em *A lei do desejo* e *Fale com ela*, as histórias estão centradas em protagonistas masculinos (Pablo Quintero e Marco, respectivamente) e o desenlace é mais melodramático. Seu cinema contém referências ao sainete e às fotonovelas, à estética americana dos anos cinquenta e sessenta, com cores saturadas ao estilo dos títulos de créditos de filmes como *Les Girls* de George Cukor e também, especialmente em sua primeira fase, ao cinema *underground*, com seus curta-metragens realizados em Super-8 mm, como *Dos putas, o historia de amor que termina en boda* (1974), *Sexo va, sexo viene* (1977) e longa-metragens como *Folle... folle... fólleme, Tim* (1978), também realizado em Super-8 mm, *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980) e *Labirinto de paixões* (1982). Outros de seus filmes são *Maus hábitos* (1983), *O que eu fiz pra merecer isto?* (1984), o média-metragem *Trailer para amantes de lo prohibido* (1985), *Matador* (1986), feito em coautoria com Jesús Ferrero, *A lei do desejo* (1987), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Ata-me!* (1990), *De salto alto* (1991), *Kika* (1994), *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *Fale com ela* (2002).

⁴⁶ (n. t.) *Prensa del corazón* é um tipo de revista que tem como foco matérias sobre a vida dos famosos, fofocas de celebridades, resumos de telenovelas etc.

→ GAY; CINEMA; *FALE COM ELA*; MELODRAMA; PERSONAGEM; PINTURA;
SEXO; *UNDERGROUND*.

APÊNDICE B - Filmografia de Pedro Almodóvar, desenvolvida a partir de Holguín (2006) acompanhada, quando oficialmente, das traduções dos títulos dos filmes ao português brasileiro até o ano de 2019⁴⁷.

1974 - *Dos putas o Historia de amor que termina en boda*

1974 - *Film político*

1975 - *La caída de Sodoma*

1975 - *Homenaje*

1975 - *El sueño o La estrella*

1975 - *Blancor*

1976 - *Tráiser de Who's Afraid of Virginia Woolf*

1976 - *Sea caritativo*

1977 - *Las tres ventajas de Ponte*

1977 - *Sexo va, sexo viene*

1977 - *Complementos*

1978 - *Folle, folle, fólleme Tim*

1978 - *Salomé*

1979 - *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão]

1982 - *Laberinto de pasiones* [Labirinto de paixões]

1983 - *Entre tinieblas* [Maus hábitos]

1984 - *¿Qué ha hecho YO para merecer esto!* [O que eu fiz para merecer isto?]

1985 - *Trailer para amantes de lo prohibido*

1986 - *Matador* [Matador]

1987 - *La ley del deseo* [A lei do desejo]

1988 - *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Mulheres à beira de um ataque de nervos]

1990 - *Átame* [Ata-me]

1991 - *Tacones lejanos* [De salto alto]

⁴⁷ De 1974 a 1977 são curta-metragens que foram gravados com a técnica Super-8 mm, o que dificulta o acesso e a visualização desses filmes. Os dois filmes de 1978 (gravados em Super-8 e 16 mm, respectivamente) foram exibidos em festivais de cinema, o que tornou sua visualização mais acessível. Conforme Holguín (2006, p. 331) um projeto de Agustín Almodóvar, irmão do diretor e produtor de seus filmes, é converter o material gravado em Super-8 para vídeo, como forma de divulgar a filmografia inicial de Pedro Almodóvar.

- 1994 - *Kika* [Kika]
1995 - *La flor de mi secreto* [A flor do meu segredo]
1997 - *Carne trémula* [Carne trêmula]
1999 - *Todo sobre mi madre* [Tudo sobre minha mãe]
2002 - *Hable con ella* [Fale com ela]
2004 - *La mala educación* [Má educação]
2006 - *Volver* [Volver]
2009 - *Los Abrazos Rotos* [Abraços partidos]
2009 - *La concejala antropófaga*
2011 - *La piel que habito* [A pele que habito]
2013 - *Amantes pasajeros* [Amantes passageiros]
2016 - *Julieta* [Julieta]
2019 - *Dolor y gloria* [Dor e glória]

APÊNDICE C - Tradução da lista da premiação e dos festivais em que *Todo sobre mi madre* foi exibido. (HOLGUÍN, 2006, p. 387-390, tradução nossa).

“Tudo sobre minha mãe”

Festivais

- Festival de Cannes.
- Festival de Jerusalém.
- Festival de Edimburgo.
- Festival de Beirute.
- Festival de Sarajevo.
- Festival de Nova York (Sessão de Abertura).
- Festival do American Film Institute de Los Angeles.
- Festival de Xangai.
- Festival de Palm Springs.

Prêmios

- Oscar de melhor filme estrangeiro.
- Prêmio de melhor diretor no Festival de Cannes.
- Prêmio “Ecumênico” no Festival de Cannes.
- Prêmio “David di Donatello” de melhor filme estrangeiro.
- “César” de melhor filme estrangeiro.
- Prêmios Goya de melhor filme, melhor diretor, melhor atriz protagonista feminina (Cecilia Roth), melhor trilha sonora (Alberto Iglesias), melhor montagem (José Salcedo), melhor som (Miguel Rejas, José Antonio Bermúdez e Diego Garrido).
- Indicações aos Prêmios Goya de melhor diretor, melhor filme, melhor roteiro, melhor fotografia (Alfonso Beato), melhor trilha sonora (Alberto Iglesias), melhor montagem (José Salcedo), melhor interpretação feminina (Cecilia Roth), melhor interpretação de elenco (Candela Peña), melhor atriz revelação (Antonia San Juan), melhor direção artística (Antxón Gómez), melhor maquiagem, melhor figurino (José

María de Cossío), melhor som (Miguel Rejas), melhor direção de produção (Esther García).

- Prêmio “FIPRESCI” de melhor filme de 1999.
- Prêmio “Olid-Melià” de melhor filme de 1999.
- Melhor filme estrangeiro pela Associação de Críticos de Nova York.
- Prêmio de melhor filme estrangeiro para o British Independent Film Awards.
- Prêmio BAFTA de melhor diretor e de melhor filme estrangeiro.
- Melhor filme estrangeiro da Boston Film Critics Association.
- Prêmio da Associação de Críticos de Cinema de Chicago de melhor filme estrangeiro.
- Melhor filme estrangeiro para a Los Angeles Film Critics Association.
- Melhor filme estrangeiro para a National Board of Review of Motion Pictures.
- Prêmio de melhor filme estrangeiro para o London Film Critics Circle.
- Melhor filme estrangeiro para a Broadcast Film Critics Association.
- Prêmios Europeus de Cinema de melhor filme, melhor atriz (Cecilia Roth) e Prêmio do Público de melhor diretor.
- Prêmio “Alfie” da Associação de Críticos Britânicos.
- Prêmio de melhor filme estrangeiro para o British Independent Film Awards.
- Selecionado como melhor filme do ano pela revista *Entertainment Weekly*.
- Selecionado como melhor filme do ano pela revista *Time*.
- Prêmio do Público do Cinéma d’Essai.
- Prêmio “Fici” (Federação italiana de cinemas de arte e ensaio). Prêmio do Público.
- Festival de Cinema de Zimbawe, melhor filme, melhor diretor, melhor atriz, melhor direção artística, filme mais original e divertido.
- Prêmio “Sant Jordi”.
- Prêmio do Cinema Alemão de melhor filme estrangeiro.
- Indicado como melhor filme iberoamericano no “Prêmio Ariel”.
- Indicado como melhor filme, melhor atriz e melhor cenário no Festival de Cinema Francês da Indonésia.
- Indicado como melhor filme ao Prêmio “José María Forqué”.
- Prêmio da Música de melhor trilha sonora original (Alberto Iglesias).
- Prêmio “Sereia de Varsóvia” de melhor filme estrangeiro para o Clube de Críticos de Cinema da Polônia.

- Indicado ao melhor filme do cinema espanhol pela Associação de Escritores Cinematográficos de Andaluzia.
- Indicado ao melhor filme do cinema espanhol pelo Blockbuster Entertainment Awards.
- Prêmio da Universidade Blanquerna de melhor filme nacional.
- Prêmio “Ondas” de melhor filme.
- Prêmio “Fotogramas de Prata” de melhor atriz (Cecilia Roth).
- Prêmio União de Atores de melhor atriz coadjuvante (Antonia San Juan).
- Prêmio “Guldbagge” de melhor filme estrangeiro.
- Prêmio de melhor montagem para o Círculo de Escritores Cinematográficos.
- Prêmio da Académie des Lumières de melhor filme estrangeiro.
- Prêmios “La Luna”, outorgados pelos leitores, de melhor filme, melhor diretor, melhor atriz (Cecilia Roth) e melhor atriz revelação (Antonia San Juan).
- Primeiro lugar entre os dez melhores filmes espanhóis segundo o jornal *Mundo Media*.
- Melhor filme pela Associação de Críticos do Brasil.
- Menção honrosa no Festival de Beirute.

ANEXOS

ANEXO A - Sinopse do filme *Todo sobre mi madre* presente na contracapa do DVD brasileiro.



Esteban completa 17 anos. Para comemorar, Manuela (CECILIA ROTH), sua mãe, o leva ao teatro para ver a peça "Um Bonde Chamado Desejo". Enquanto esperam um autógrafo da atriz que interpreta Blanche Dubois, Huma Rojo

(MARISA PAREDES), Manuela confessa emocionada a Esteban que interpretou esse mesmo papel há 20 anos, junto com o pai dele, de quem Esteban não sabe nada. Como presente de aniversário, Manuela promete contar a ele tudo sobre seu pai. Mas um acontecimento inesperado a impede de falar com Esteban. Desde esse dia Manuela guarda um caderno de seu filho, com anotações para uma história intitulada *TUDO SOBRE MINHA MÃE*, e promete a si mesma sair em busca de "Lola", que antes se chamava também Esteban e agora como travesti, se apresenta como mulher e é o pai de seu filho.

***TUDO SOBRE MINHA MÃE* mostra situações e personagens únicos que sem dúvida possuem um realismo que provoca risos e lágrimas. É com certeza um filme onde descobrimos algo sobre nós mesmos.**

Pedro ALMODÓVAR

INFORMAÇÕES ESPECIAIS

- Seleção de Cenas
- Menu Interativo

As características técnicas referem-se exclusivamente ao filme e não às informações especiais (extras).

IDIOMAS	ESPAÑHOL 2.0 SURROUND	PORTUGUÊS 2.0 SURROUND	LEGENDAS	PORTUGUÊS	MENUS	INGLÊS ESPAÑHOL PORTUGUÊS	FORMATO DE TELA	WIDESCREEN ANAMÓRFICO 2.35:1	 NTSC
----------------	--------------------------	---------------------------	-----------------	-----------	--------------	---------------------------------	------------------------	------------------------------------	---

DVD 9 - Disco de face única e duas camadas de leitura. Montagem de camada pode causar uma pequena pausa.

ANEXO B - Lista da premiação e dos festivais em que *Todo sobre mi madre* foi exibido. (HOLGUÍN, 2006, p. 387-390).

«TODO SOBRE MI MADRE»

Festivales

- Festival de Cannes.
- Festival de Jerusalén.
- Festival de Edimburgo.
- Festival de Beirut.
- Festival de Sarajevo.
- Festival de Nueva York (Sesión de Apertura).
- Festival del American Film Institute de Los Ángeles.
- Festival de Shanghai.
- Festival de Palm Springs.

Premios

- Oscar a la mejor película de habla no inglesa.
- Premio al mejor director en el Festival de Cannes.
- Premio «Ecuménico» en el Festival de Cannes.
- Premio «David de Donatello» a la mejor película de habla no inglesa.
- «César francés» a la mejor película de habla no inglesa.
- Premios Goya a la mejor película, mejor director, mejor actriz protagonista femenina (Cecilia Roth), mejor música (Alberto Iglesias), mejor montaje (José Salcedo), mejor sonido (Miguel Rejas, José Antonio Bermúdez y Diego Garrido).
- Nominaciones a los Premios Goya, mejor director, mejor película, mejor guión, mejor fotografía (Alfonso Beato), mejor música (Alberto Iglesias), mejor montaje (José Salcedo), mejor interpretación femenina (Cecilia Roth), mejor interpretación de Reparto (Candela Peña), mejor actriz revelación (Antonia San Juan), mejor dirección artística (Antxón Gómez), mejor maquillaje, mejor vestuario (José María de Cossío), mejor sonido (Miguel Rejas), mejor dirección de producción (Esther García).

- Premio «FIPRESCI» a la mejor película de 1999.
- Premio «Olid-Melià» a la mejor película de 1999.
- Mejor película de habla no inglesa por la New York Film Critics Circle.
- Premio a la mejor película de habla no inglesa en los British Independent Film Awards.
- Premio «BAFTA» al mejor director y a la mejor película de habla extranjera.
- Mejor película de habla no inglesa por la Boston Film Critics Association.
- Premio a la Asociación de Críticos de Chicago a la mejor película de habla no inglesa.
- Mejor película de habla no inglesa por Los Angeles Film Critics Association.
- Mejor película de habla no inglesa por la National Board of Review of Motion Pictures.
- Premio del London Film Critics Circle a la mejor película en lengua no inglesa.
- Mejor película de habla no inglesa por la Broadcast Film Critics Association.
- Premios Europeos del Cine a la mejor película, mejor actriz (Cecilia Roth) y Premio del Público al mejor director.
- Premio «Alfie» de la Asociación de Críticos Británicos.
- Premio a la mejor película de habla no inglesa en los British Independent Film Awards.
- Seleccionada mejor película del año por la revista *Entertainment Weekly*.
- Seleccionada como mejor película del año por la revista *Time*.
- Premio del Público del Cinéma d'Essai.
- Premio «Fici» (Federación italiana de cines de arte y ensayo). Premio del Público.
- Festival de cine de Zimbawe, mejor película, mejor director, mejor actriz, mejor dirección artística, película más original y entretenida.
- Premio «Sant Jordi».
- Premio del Cine Alemán a la mejor película extranjera.
- Nominada al Premio «Ariel» a la mejor película iberoamericana.
- Nominada a la mejor película, mejor actriz y mejor decorado en el Festival de Cine Francés de Indonesia.
- Nominada al Premio «José María Forqué» a la mejor película.
- Premio de la Música a la mejor banda sonora original (Alberto Iglesias).
- Premio «Sirena de Varsovia» del Club de Críticos de Cine de Polonia, a la mejor película extranjera.

- Nominada a la mejor película de cine español por la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía.
- Nominada a la mejor película del cine español por Blockbuster Entertainment Awards.
- Premio de la Universidad Blanquerna a la mejor película nacional.
- Premio «Ondas» a la mejor película.
- Premio «Fotogramas de Plata» a la mejor actriz (Cecilia Roth).
- Premio Unión de Actores a la mejor actriz secundaria (Antonia San Juan).
- Premio «Guldbagge» a la mejor película extranjera.
- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor montaje.
- Premio de la Académie des Lumières a la mejor película extranjera.
- Premios «La Luna», otorgados pelos lectores, a la mejor película, mejor director, mejor actriz (Cecilia Roth) y mejor actriz revelación (Antonia San Juan).
- Primer puesto entre las mejores diez películas españolas según el periódico *Mondo Media*.
- Mejor película por la Asociación de Críticos de Brasil.
 - Mención de honor en el Festival de Beirut.