



Centro Universitário de Brasília  
Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento - ICPD

## A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE LINGUÍSTICA BRASILEIRA NAS DUBLAGENS NACIONAIS

Natália Leite Lopes\*

### RESUMO

Esta pesquisa investiga a representação da identidade brasileira nas dublagens do Netflix. Seu propósito é buscar os recursos necessários à adequação linguística de cada cena e personagem, bem como sua identificação pelo público brasileiro. O que se percebe é que a garantia de qualidade artística pelos dubladores e de maior amplitude linguística pelos tradutores e revisores necessita que se leve em consideração o gênero textual e as variações linguísticas brasileiras, de forma a tornar verossímil a história contada. Em suma, a dublagem, nas últimas décadas, parece ter se aproximado mais do vernáculo brasileiro, em lugar de respeitar categoricamente a norma-padrão. No entanto, passa ainda por uma fase inconsistente, o que pode significar um momento de transição.

**Palavras-chave:** Dublagem. Gênero Textual. Identidade Linguística. Variação Linguística.

---

\* Trabalho apresentado ao Centro Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD) como pré-requisito para obtenção de certificado de Conclusão de Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* em Revisão de Texto, sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Solange de Carvalho Lustosa.



## 1 INTRODUÇÃO

As primeiras produções cinematográficas sonoras surgiram no final da década de 1920. Com elas, vieram também as dublagens, que tinham a função única de adicionar áudio às imagens mudas. No Brasil, as primeiras dublagens foram realizadas para os desenhos animados, e desde as produções das décadas de 1940 e 1950, os filmes nacionais já contavam com o recurso, com o fim de melhorar a qualidade do som captado originalmente pelos precários equipamentos.

O sucesso da televisão ampliou sua utilidade ainda mais. Hoje, o público brasileiro acompanha produções dubladas para filmes, seriados e animações, tanto na televisão aberta quanto pelo sistema pago, por *streaming*<sup>1</sup> na internet, no cinema e como ferramenta disponível nos DVDs.

A importância da ênfase na questão da dublagem se dá no fato de que parte do público a quem as produções audiovisuais se destinam depende dela para que as obras estrangeiras sejam compreendidas. Para acompanhar legendas é preciso tanto alfabetização quanto agilidade na leitura, ambas habilidades restritas no Brasil; sem falar na impraticabilidade da outra alternativa: aprender incontáveis outros idiomas. Além disso, o ato da leitura de legendas promove, mesmo para o leitor mais treinado, perdas momentâneas da imagem e, portanto, das sutilezas, às vezes essenciais, da obra assistida. Por isso ainda, as dublagens, quando bem realizadas, podem ser tão significativas para um melhor aproveitamento dessa experiência.

No Brasil, o público capaz de acompanhar a legendagem costuma optar por ela, visto que na legenda, mesmo que ocorram os mesmos problemas léxicos, sintáticos e até semânticos, não há interferência sonora, o que torna sua intervenção mais discreta. A dublagem influencia e interfere muito mais no trabalho de base do filme original, portanto exige mais técnica, ainda mais adaptações e mais cuidados. Por esse motivo, seria importante tratar com maior seriedade o papel da dublagem na difusão de obras audiovisuais significativas ao redor do mundo, especialmente no contexto mais e mais globalizado em que nossa sociedade vive.

Não é difícil identificar diferentes ocorrências linguísticas por diferentes comunidades de fala no Brasil. Mas por que será, então, que as dublagens brasileiras quase não apresentam as variações linguísticas tão abundantes em nosso idioma?

---

<sup>1</sup> Também denominado “fluxo de mídia”, trata-se da transmissão digital contínua de dados (vídeo e/ou áudio). Ao contrário do download, no sistema de *streaming* o usuário não armazena o conteúdo em seu disco rígido (HD); ele é reproduzido conforme chega à sua máquina, via internet.

Com esta pesquisa, tenho o objetivo de alcançar esclarecimento acerca das técnicas de dublagem de filmes e/ou seriados no Netflix, serviço de *streaming* popular no país, de forma a possivelmente criar novos recursos que permitam um trabalho de maior qualidade artística pelos dubladores e maior amplitude linguística pelos tradutores e revisores. Além disso, pretendo buscar traços do vernáculo brasileiro e investigar as razões, sociais ou práticas, para as escolhas sintáticas, lexicais e gramaticais nos trabalhos atuais de dublagem no Brasil. Por fim, pretendo propor novas soluções para que se proporcione um melhor aproveitamento das produções estrangeiras pelo público brasileiro.

Para isso, vou analisar as dublagens que vêm sendo realizadas para as recentes produções audiovisuais do Netflix, a fim de observar em que medida elas se adequam às cenas mostradas e quão identificáveis são pelo público brasileiro como um todo.

Quanto à sua estrutura, o presente trabalho desenvolve-se a partir da apresentação, na segunda seção, de conceitos em torno do funcionamento do aparelho vocal, principal ferramenta do dublador. Em seguida, na terceira seção, discorro sobre a questão da dublagem em si, para então refletir acerca do significado da identidade brasileira e em que ponto a dublagem a tange, na quarta seção. A quinta seção destina-se à análise do material coletado, tendo em mente as questões previamente levantadas. Por fim, a sexta seção apresenta os resultados da pesquisa.

## **2 A VOZ**

Por ser a protagonista entre os recursos da dublagem, é essencial destacar alguns elementos característicos do uso da voz. Uma adequada habilidade comunicativa por parte do emissor depende essencialmente de três aspectos: seu gesto vocal, seu gesto corporal e o conteúdo da mensagem. Como definido por Viola (2006), fazem parte do gesto vocal todos os elementos que dizem respeito à comunicação verbal, ou seja, a voz (som), a fala (manipulação mecânica da saída do som) e mesmo a linguagem (significado da fala). Devido ao enfoque deste trabalho, as questões do gesto corporal e do conteúdo não serão tratadas.

Segundo Behlau e Pontes (2000), a voz é produzida pela vibração do ar que passa pelas pregas vocais na expiração. As cavidades de ressonância (faringe, boca e nariz) amplificam esse som, que é em seguida articulado na cavidade oral pelos lábios, bochechas, língua, palato e mandíbula. Esses outros componentes do trato vocal são, assim, responsáveis pela modificação, pelas variações possíveis desse som gerado, e por isso são chamados filtros. Essas variações podem ocorrer de diversas formas, como quanto à intensidade, frequência, altura, inflexão, ritmo, ressonância, articulação, etc. Para um bom comunicador, é essencial a capacidade de controle desses filtros. A voz pode expressar diferentes emoções e vários estados de humor.

Desnecessário salientar o quanto esse conhecimento vale no ofício da dublagem, talvez ainda mais que ao ator, visto que este tem disponíveis os recursos do gesto corporal e de todo o estímulo visual que costuma acompanhar uma produção televisiva ou cinematográfica: figurino, maquiagem, cenário, iluminação, etc. Ao controle vocal, juntam-se, em igual importância, o conteúdo e a adequação ao gênero por meio do qual ele é transmitido.

### 3 GÊNERO: DUBLAGEM?

Os gêneros, conforme defendido por Marcuschi (2008, p. 214), podem ser considerados instrumentos comunicativos que exercem a função de adequar a comunicação de atividades formais e informais. Bakhtin (1979 *apud* MARCUSCHI, 2008, p. 208) aponta os gêneros textuais como esquemas de compreensão e facilitação da ação comunicativa interpessoal. Segundo esses princípios, pareceria óbvio determinar o papel da dublagem como tal. No entanto, apesar de contar com diversos elementos que a conduzam às definições de gênero textual, a atividade da dublagem carrega determinadas peculiaridades que trazem incerteza.

Analisando, então, outros aspectos, temos, por Marcuschi (2008, p. 173), a ênfase acerca de não haver estudos sistemáticos sobre o suporte dos gêneros textuais. Além disso, o próprio autor declara:

Não sabemos ainda como tratar o caso do cinema e do teatro. Estes não são propriamente suportes e sim ambientes (casa de espetáculo) ou até instituições (o Cinema, o Teatro). Já a *peça de teatro* e o *filme* em si são gêneros. (MARCUSCHI, 2008, p. 181).

Isto posto, e visto estar diretamente relacionada ao gênero filme, a dublagem poderia ser classificada como simplesmente um recurso, uma ferramenta desse gênero. Enfim, como muitas das discussões acerca desse tema, a classificação da dublagem parece permanecer ainda uma questão em aberto.

De toda forma, classificada como gênero, suporte ou ferramenta, a adequação da dublagem depende de que se reproduza a maneira de interpretação dos atores na televisão e no cinema: normalmente caracterizada pelo naturalismo, ou seja, pela reprodução o mais fiel (natural) possível das situações reais da vida, incluindo a interação pela linguagem.

Apesar de equivocada, conforme ressalta Marcuschi (2008, p. 208), permanece comum a noção da escrita como representação gráfica da fala. E ainda mais inquietante é o percurso inverso, de tentar transpor ao oral a modalidade escrita. É esse o fenômeno que se percebe na nossa dublagem: ela tem sido mais fiel à escrita do que à fala, âmbito à qual de fato pertence.

Perini (1997 *apud* BAGNO, 2007, p. 100), ao defender que o português tem duas línguas – a que se escreve e a que se fala –, deixa claro que cada uma delas merece tratamento distinto.

E, gênero textual ou não, não há dúvida de que a dublagem é uma atividade imperativamente oral. Ainda que o dublador leia ou decore o texto escrito, ou seja, a tradução dos diálogos originais, a atividade de dublar se dá exclusivamente pela oralidade. Tem por característica, ainda, simular predominantemente a fala menos monitorada.

Com a noção de tópico discursivo se pode dar conta de fenômenos tipicamente discursivos, tais como as interrupções ou as intenções fundadas em estratégias de manipulação tópica. (...) Do ponto de vista discursivo, uma informação ativada pode ser mantida mediante estratégias anafóricas (sejam elas pronominais ou nominais, entre outras) e com isso manter o tópico em andamento. Pode-se também manter um tópico ativo com outras estratégias, tais como entonação, seleções sintáticas ou construções paralelas, topicalizações e anáforas associativas.

Em relação a esses tópicos, o discurso oral e o escrito têm organização e desenvolvimento tópico relativamente diferenciados, tendo em vista suas condições de produção. A conversação, por exemplo, desenvolve a dinâmica tópica interativamente (sem um planejamento prévio e com monitoração local), ao passo que o texto escrito segue um processo enunciativo mais calculado, na base de suposições sociocognitivas e planejamento de maior alcance (MARCUSCHI, 2008, p. 135).

É interessante observar essa característica, não exclusiva à dublagem, mas que ela herda da dramaturgia: a ausência de interrupções e pausas desnecessárias, inerentes à atividade, espontânea, da fala. Na dublagem esses eventos ficam ainda mais evidentes – visto que artificiais – porque pausas e hesitações, por exemplo, ocorrem em ritmos diferentes em diferentes línguas. Além disso, o falante (ator) combina gestos vocais e corporais, atividade difícil para o dublador retratar apenas com o recurso vocal. É relevante enfatizar o fato de que o ator, sim, fala um texto decorado, mas a personagem, assim como o emissor em situações reais, age por constantes improvisos. Logo, não soa verossímil a expressão oral por meio de traços da língua escrita. É necessário trazer à dublagem as marcas da oralidade, essas que os falantes de fato mantêm em uso. Nenhum falante nato do português brasileiro pronunciaria, por exemplo, a preposição “para” completa; o comum no vernáculo brasileiro é a opção pela contração “pra”.

No entanto, algumas construções utilizadas nas dublagens ainda não condizem com a nossa fala. A dublagem venceu diversas limitações, tais quais a obrigatoriedade de se manter “politicamente correta” (devido às censuras da televisão aberta a determinados léxicos, como os palavrões), a ausência de atores de faixa etária adequada à personagem, etc. Resta agora se desprender do uso precipitado das normas da Gramática Normativa, que, em geral, faz “uma

apresentação anacrônica da língua, isto é, desvinculada dos usos reais contemporâneos, até mesmo da escrita literária atual” (BAGNO, 2007, p. 141).

### 3.1 O que é dublagem

No que concerne meu objeto de pesquisa, não é difícil definir onde a dublagem encontra a Sociolinguística, na medida em que os diálogos dublados não são mais do que uma representação de conversações espontâneas. A Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) a define como “a tradução de um programa originalmente falado em língua estrangeira, com a substituição da locução original por falas na língua de destino, sincronizadas no tempo, entonação e movimento dos lábios dos personagens em cena” (ABERT, NBR 15290 *apud* FARIAS, 2014, p. 14). Dentre suas finalidades, a mais usual atualmente é, de fato, a de tornar os diálogos compreensíveis, por meio da tradução, a falantes de idiomas distintos do original. É também a que representa o ponto de interesse deste trabalho.

O recurso da dublagem é de extrema valia para a difusão de produções audiovisuais em âmbito global. Graças a esse processo, um maior público tem acesso a obras criadas em diferentes contextos ao redor do mundo, alcance esse relevante tanto pelas histórias inspiradoras quanto pela experiência com outras culturas e realidades.

No entanto, um dos obstáculos, muito mais à dublagem que à legendagem, é a necessidade de uma nova criação baseada na obra original. Não se trata apenas da tradução de um texto, tarefa já laboriosa por si só, mas também da sincronização das falas com o movimento labial dos atores, de uma adequação vocal ao gesto corporal do ator e à situação da cena e da personagem dublada, por exemplo. Cada uma dessas particularidades é importante para conferir credibilidade à trama apresentada, de forma a não “desencantar” o público e ejetá-lo daquela fantasia.

Outro obstáculo à melhoria de qualidade nos trabalhos de dublagem está no fato de que atualmente os dubladores não contracenam diretamente uns com os outros, como acontece com os atores em cena. Esse método representa uma economia de tempo e provavelmente financeira; no entanto, as gravações feitas separadamente causam uma enorme perda às nuances conversacionais, facilitadas pela imediata reação e interação nos diálogos. Essa mudança resulta diversas vezes em falas que soam deslocadas de seu contexto, além de infiéis à interpretação dos atores originais.

Os primeiros elencos de dubladores eram constituídos por radioatores, profissionais cujas vozes eram já conhecidas do largo público das populares radionovelas. Por esse motivo, os papéis infantis, por exemplo, eram dublados por adultos. Até recentemente, todo o elenco de

um projeto de dublagem trabalhava junto, uma vez que só havia um canal disponível para as gravações vocais. Atualmente os dubladores atuam separadamente e crianças e adolescentes dublam crianças e adolescentes, o que promove uma maior genuinidade com relação à imagem original, apesar de existir ainda, nas dublagens, uma distância no que diz respeito à veracidade em elementos tanto linguísticos quanto paralinguísticos, especialmente em personagens infantis ou idosos.

Diferentemente da legendagem, focada nos esforços de um tradutor, a dublagem compreende (pelo menos) dois ofícios igualmente importantes: o do tradutor e o do dublador. Para o tradutor (e para o revisor, que deveria fazer parte dessa equipe), é imprescindível que se levem em conta as variações linguísticas, e que haja o empenho por buscar uma adequação vocabular. Muito mais que a adaptação rígida de uma língua a outra, há o sensível trabalho artístico de compreensão dos contextos e das nuances que conduzem à melhor acomodação daquela história, bem como o de criatividade, a fim de ajustar piadas e referências àquelas que o público brasileiro possa assimilar, com recorte cultural e linguístico conveniente. “A dublagem exige, além de vocábulos que se ajustem à sincronia labial, que se busque parassinônimos que não ocasionem cacófago, sibilacões ou trava-línguas” (BARROS, 2006, p. 80).

Da mesma forma, a caracterização das personagens que o dublador deve criar na voz é tão importante quanto a caracterização física, gestual e vocal do ator original, com as dificuldades extras tanto da obrigatoriedade de trabalhar dentro dos moldes criados anteriormente pelo outro profissional quanto da limitação de só poder se expressar pela voz. Torna-se indispensável para o dublador total controle e consciência dos elementos paralinguísticos, além da adequação sintática e vocabular.

A dublagem deve obedecer ao ritmo de fala e movimento da cena e dos atores, mas penso ser superestimado o preciosismo com o encontro modular dos lábios, visto que o público sempre tem facilidade em se adaptar ao universo ficcional conforme apresentado em cena, quando consistente, portanto tem consciência de que se trata de uma dublagem e pode logo se acostumar com pequenas desarmonias. Mais expressivos são os aspectos paralinguísticos e a dinâmica específicos da língua dublada. Existe uma forma de contrato implícito entre o público e a obra assistida, portanto ligeiras discrepâncias podem ser aceitas se consistentes em todo o trabalho. Contudo, divergências muito drásticas entre som e imagem expõem imediatamente o espectador do universo imaginário.

### 3.2 Adequação textual na dublagem

O Brasil é um país vasto tanto pela extensão de seu território quanto pela pluralidade cultural. No entanto, as dublagens brasileiras dificilmente condizem com o modo de falar das pessoas no cotidiano. São numerosas as variantes em sotaque, léxico e construção sintática, tanto regionalmente quanto pelas faixas sociais e etárias, por exemplo. No entanto, há nos trabalhos de dublagem e legendagem no Brasil uma homogeneidade linguística que não existe, bem como uma exigência ao respeito da norma-padrão da língua, o que não condiz com absolutamente nenhuma das diversas variações de fala do falante nativo ou com a maioria das situações nas cenas assistidas (o que causa perturbação e afastamento imediato, mesmo que inconsciente, pelo espectador). Além disso, as entonações diversas vezes soam falsas, e não parece haver preocupação com a combinação de timbres de voz e entonações entre os atores que aparecem na cena e as vozes dos dubladores. Por mais que seja possível assimilar o enredo como um todo, a compreensão das nuances da história e das personagens é perdida, bem como a das sutilezas cômicas ou emocionais de determinadas cenas e falas. Por esse motivo, é imprescindível que algo seja feito para que se descubram as razões para essa realidade e que se busquem as devidas soluções.

Conforme bem coloca Marcuschi (2008, p. 91), “a textualidade não depende, de um modo geral, da correção sintático-ortográfica da língua e sim da sua condição de processabilidade cognitiva e discursiva”. Ainda mais: é justamente a adequada quebra das normas gramaticais, a depender do contexto da cena exibida, que pode promover a comunicação mais precisa do evento. Logo, outro fator essencial para a dublagem ideal está em identificar quem são as personagens e, ainda, quem é o público. “A questão não é de correção da forma, mas de sua adequação às circunstâncias de uso, ou seja, de utilização adequada da linguagem” (MARCUSCHI, 2008, p. 209).

No tocante à adequação dos textos televisivos, os autores Lopez e Dittrich (2005, p. 1307) declaram:

Os manuais ensinam que o texto em TV é escrito para ser falado e que deveria seguir as características de informalidade e estrutura conversacional. No entanto, observa-se uma formalidade na construção discursiva, estruturada para a realidade textual escrita, e não textual oral. A organização da fala, a entonação demasiado elaborada, a ausência de erros corriqueiros e aceitáveis na conversação, assim como a falta de correções e hesitações, denotam a formalidade da construção discursiva, afastando o interlocutor do discurso intencionalmente e/ou previamente elaborado para sua compreensão. A sensação da conversa, intimidade e informalidade reduz-se quando as suas marcas são apagadas da manifestação informacional, como nas apresentações de telejornais.

Tal observação pode perfeitamente ser direcionada à situação das dublagens. E, dessa forma, pode-se questionar: quem é o brasileiro para a dublagem? E como uma abordagem mais cuidadosa dos elementos tanto linguísticos quanto paralinguísticos pode ser de utilidade para contornar as limitações da tradução audiovisual? E, ainda, há papel para o revisor de textos nessa tarefa?

#### **4 IDENTIDADE: BRASILEIRA?**

A fim de que seja alcançado o aperfeiçoamento necessário na expressão das dublagens, é preciso considerar certos aspectos a respeito da identidade linguística brasileira, afinal é a esse público que a atividade se destina. Compreender a identidade de determinada comunidade é essencial para que a comunicação de fato aconteça.

É certo que, no caso da dublagem, em que a personagem já é construída quase que necessariamente em contexto exterior, atingir a identidade brasileira não implica uma missão do deslocamento da personagem do seu contexto original, ou do apagamento da sua identidade, mas da criação de um atalho entre essa identidade e a brasileira, de forma a tornar possível a apreensão eficaz, pelo público nacional, da essência da narrativa. Nesse caso, portanto, determinadas adaptações léxicas, por exemplo, podem ser de grande valia. Apegar-se à mensagem de um ditado ou piada e transpô-la ao português brasileiro com o léxico local pode representar um ganho significativo de identificação pelo público. No terceiro episódio da série *Grace & Frankie*, que faz parte do material desta pesquisa, a personagem Mallory diz: “É tipo feijão com arroz: funciona bem”. Não é preciso ouvir o áudio original para saber que o texto passou por uma adaptação criativa e eficaz de uma expressão estadunidense comum.

Conforme sugere Woodward (2014, p. 9), “a sociedade é relacional”. Ser um significa ser um não-outro. Ou seja, a identidade é marcada pela diferença, e construída por meio de símbolos e da exclusão social de determinados sujeitos supostamente alheios ao campo simbólico, como confirma Hall (2014, p. 129). Justamente por sua capacidade para fazer do diferente ‘exterior’, as diferenças podem caracterizar pontos de identificação e apego (HALL, 2014, p. 110). Referências culturais de tradição e folclore ou episódios de épocas e lugares específicas devem ser mantidas autênticas, afinal é mais vantajoso (e coerente) compartilhá-los do que simplesmente (tentar) substituí-los por elementos que nos pareçam mais familiares. Mesmo o tipo de humor e as relações hierárquicas e familiares característicos, por exemplo, de cada cultura são delicados de converter. Elementos da cultura e da identidade brasileiras simplesmente não fariam sentido em uma fazenda suíça ou em um bairro coreano. No entanto, a adaptação de referências cotidianas – como a do feijão com arroz, mas especialmente as

linguísticas – são essenciais para manter o público engajado. E isso inclui trazer léxico, sintaxe, semântica e variações linguísticas esperadas pelo brasileiro para uma personagem com determinadas características físicas, sociais ou etárias, por exemplo. É a esses elementos que este trabalho visa.

Tanto identidade quanto diferença são produtos sociais e culturais. São inseparáveis e dependentes. Além disso, ambas são resultado, segundo proposto por Silva (2014, p. 76), de atos de criação linguística. E a língua, por sua vez, é também um sistema de diferenças (SILVA, 2014, p. 77-78).

No que concerne compreender quem é o brasileiro, é interessante ressaltar a colocação de Woodward (2014, p. 11) a respeito de “a afirmação das identidades nacionais [ser] historicamente específica”. A diferença entre elas está nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas. Benedict Anderson (1983 *apud* WOODWARD, 2014, p. 24) recorre à expressão “comunidade imaginada” para argumentar que a identidade nacional depende diretamente da ideia que fazemos dela. “A identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza (MERCER, 1990 *apud* WOODWARD, 2014, p. 20). Contemporaneamente, o modelo tradicional de identidade e as “comunidades imaginadas” vêm sendo contestados e reconstituídos. Uma das transformações concerne a celebração da singularidade do grupo, caracterizada por uma solidariedade política. Segundo Woodward (2014, p. 21),

A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade.

Isso porque

A globalização envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas.

Ao contrário do pensamento tradicional da identidade como entidade fixa e imutável, parece mais cabível o conceito de performatividade desenvolvido a partir da teoria de Judith Butler (1999 *apud* SILVA, 2014, p. 92), que concebe a identidade como movimento e transformação. Uma vez que “nenhum signo pode ser reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade”, pode-se entender, de fato, a identidade como fluida. Fundamentada em uma abordagem discursiva, ela é um processo nunca completado; nunca é completamente determinada, nem “perdida” nem “ganhada”.

O conceito de *performance*, surgido no âmbito teatral, foi transposto, pois, “aos estudos culturais e sociais para designar características de identidade como ‘teatralizadas’ num processo contínuo, cumprindo ‘funções sociais’ (TAYLOR, 2008 *apud* LUSTOSA, 2013, p. 127). Isso porque “as *performances* de atores e atrizes como personagens podem ser modelos de formação de identidade de grupos sociais” (LUSTOSA, 2013, p.131).

Por fim, para compreender onde se coloca o indivíduo no âmbito da identidade nacional, é válida a colocação de Butler (1993, *apud* HALL, 2014, p. 127) de que “o sujeito é discursivamente construído”. Conforme Althusser (1971 *apud* WOODWARD, 2014, p. 61), a posição de sujeito é adquirida a partir do “recrutamento” de indivíduos, ou de sua interpelação. O sujeito, por sua vez, pode ser posicionado pela identidade ou posicionar a si próprio; “reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum” (WOODWARD, 2014, p. 29). Com relação ao Brasil, no entanto, a premissa ganha nova complexidade, visto ser uma nação multiétnica e de territorialidade continental (LUSTOSA, 2013, p. 148). Logo,

O que se convencionou denominar identidade brasileira transita por meio de conceitos vagos, subjetivos, os quais, de certa forma, dialogam com um *a priori* questionável ou não identificado (LUSTOSA, 2013, p. 151).

Segundo Lopez e Dittrich (2005, p. 1.303), “a identidade depende do contexto do interlocutor, do enunciador e do auditório do discurso”. Dessa forma, o significado de uma mensagem é determinado segundo a identidade do indivíduo. É, portanto, imprescindível que não se negligencie nenhum dos componentes da comunicação, sejam aqueles linguísticos – que devem ser colocados de forma adequada aos devidos contextos –, sejam aqueles paralinguísticos – igualmente comunicativos (por meio de hesitações, entonação, timbre e até mesmo de silêncios).

#### **4.1 A identidade da voz, a identidade da palavra**

“O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade” (WOODWARD, 2014, p.56). Essa afirmação explica o porquê de nos apegamos a determinadas identidades. É também um motivo expressivo para a escolha de alguns dubladores representarem sempre os mesmos atores. E assim como acontece com a identidade, também na língua tudo se explica por regularidades (BAGNO, 2007, p. 19).

Sob seu aspecto linguístico, a identidade é, então, construída pela repetição. “Aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo”

(SILVA, 2014, p. 93). A brasileira tem, pois, assim como qualquer outra nacionalidade, uma identidade linguística própria, que a Gramática Normativa, a propósito, não dá conta de representar. Não que ela não preveja as mudanças ou a existência de variações na língua; ela simplesmente as denomina “erros” (BAGNO, 2007, p. 68). Essa característica é transposta aos trabalhos de dublagem, reflexo da excessiva estima que se tem da visão normativa da “correção gramatical”. Nenhuma instituição ou grupo pretende ser associado às variações menos prestigiadas, a fim de evitar o estigma da ignorância. Eis um possível motivo para que os tradutores de dublagem abafem, propositalmente ou por puro hábito, as marcas brasileiras orais de hoje. Exemplo que bem evidencia essa característica é a visão preconceituosa do “caipira”, único exemplo em que o português é intencionalmente falado com “erros” gramaticais, em sotaque forçado e caricato. Contudo, a Linguística atesta, nas palavras de Bagno (2007, p. 73), que “todas as formas de expressão verbal têm organização gramatical, seguem regras e têm uma lógica linguística perfeitamente demonstrável”. Ainda nesse âmbito, os estudos acerca de gêneros textuais trazem luz à noção de variação estilística, no lugar da falsa noção de que a “língua falada” deve ser equiparada com “informalidade e a “língua escrita”, com “formalidade.

Os termos “variedade”, “dialeto” e “língua” presumem um conjunto de pessoas que de fato os represente. Nem mesmo as pessoas altamente escolarizadas, nas mais formais situações, usam do chamado padrão (BAGNO, 2007, p. 95). Logo, o padrão não é uma variedade, mas uma norma, construção artificial, fenômeno não apenas linguístico, mas produto sociocultural, político, carregado de ideologia (BAGNO, 2007, p. 96). O vernáculo, por outro lado, é encontrado nos usos falados mais espontâneos, menos monitorados da língua (BAGNO, 2007, p. 141). Esta pesquisa tem como foco identificar presença ou ausência dos elementos típicos do vernáculo brasileiro nas dublagens analisadas.

## **5 A IDENTIDADE BRASILEIRA NAS DUBLAGENS NACIONAIS**

Para o desenvolvimento da pesquisa, primeiramente foi realizada uma coleta de dados. A matéria-prima para este trabalho consiste nas produções audiovisuais realizadas pelo Netflix, portanto a coleta se dará por meio da própria plataforma. A escolha da delimitação às produções exclusivamente desse serviço não é à toa: só atualmente a empresa começou a produzir filmes e seriados próprios, portanto suas dublagens são necessariamente também atuais, e meu objetivo era analisar essa evolução. O Netflix é provavelmente o maior servidor de *streaming* de vídeos do mundo, e hoje passou também a produzir séries e filmes próprios, independentes dos estúdios e da televisão tradicional. Além de legendas, a plataforma oferece também a opção dublada

para todas as suas atrações de língua inglesa, como as deste trabalho, e talvez para outros idiomas também.

Além disso, o *streaming* do Netflix não é diretamente associado a nenhum canal, aberto ou fechado, portanto não obedece às mesmas limitações de patrocínio e direcionamento de público da televisão tradicional, limitação que influencia diretamente as escolhas léxicas, por exemplo, dos trabalhos de dublagem. Além disso, devido ao fato de que é ainda mais complexa a dublagem de atores do que de personagens animados, optei por concentrar os esforços no filme, excluindo as animações.

Em seguida, o material coletado foi organizado e analisado de forma a que eu pudesse selecionar aquilo que é mais pertinente para o desenvolvimento da pesquisa. Por esse motivo, proponho-me a uma seleção final de três produções com público-alvo variado:

- *Grace & Frankie* (2015-) é uma série humorística que conduz sua temática de forma leve. Trata de duas mulheres nos seus 70 anos de idade que descobrem que seus maridos mantinham um caso, um com o outro, há duas décadas;
- *Jessica Jones* (2015) foi produzida em parceria com a Marvel. Mais sombria, a série de 13 episódios aborda a luta de uma moça problemática com superpoderes em combater sua nêtese. Tem mais ação e um apelo mais jovem/adolescente;
- O enredo de *Better Call Saul* (2015-) se passa em 2002 e foca nos esforços de um advogado malsucedido para ganhar a vida, por meio de recursos pouco tradicionais e nem sempre dentro da lei, que sem querer se vê envolvido com poderosos traficantes do Novo México. A série tem elementos cômicos, mas temática e abordagem mais pesadas.

A fim de facilitar a análise, considere uma variação menos abrangente do nosso vernáculo, tanto pela restrição de tempo quanto pela minha limitação pessoal de conhecimento dessas variações. Logo, será considerado o português da classe média urbana, que Bagno (2007, p. 125) denomina “fala urbana escolarizada”, e não serão levados em conta sotaques e léxico regional. É portanto uma coleção bastante restrita; ainda assim, a variedade permanece, o que prova que um estudo dessa natureza é profundo e complexo.

Aquilo que para um sociolinguista representa apenas ‘diferença’ no uso da língua, para as pessoas em geral vai representar, de fato, um ‘erro’, um ‘defeito’, um sinal de ‘ignorância’. Por isso, venho repetindo que onde tem variação sempre tem também avaliação. (...) A avaliação é essencialmente social, isto é, não é propriamente a língua que está sendo avaliada, mas, sim, a pessoa que está usando a língua daquele modo (BAGNO, 2007, p. 77).

A fim de tornar a análise mais objetiva, selecionei três programas que se passam entre a década de 2000 e hoje. Dessa forma, julgo não haver necessidade de enviar a análise à esfera

da mudança linguística. Também optei por destacar personagens específicas, com personalidades, classes sociais, idades e gêneros diferentes. Dos três programas selecionados, serão analisadas as falas das seguintes personagens:

- Grace, personagem de *Grace & Frankie*, é uma empresária aposentada de 70 anos, elegante, de gosto sofisticado, rica, da alta sociedade da Califórnia.
- Frankie, também de *Grace & Frankie*, é uma artista plástica na mesma faixa etária de Grace, mas com personalidade e estilo completamente diferentes. É uma personagem cômica, ligeiramente caricatural à figura *hippie*, tem um estilo muito mais informal de se vestir e falar. Usa muitas gírias (nem sempre adequadamente, o que causa proposital humor).
- Chuck, personagem de *Better Call Saul*, é advogado renomado, sócio de uma próspera firma de advocacia; tem personalidade conservadora e idade na faixa dos 60 anos.
- Nacho é o apelido de um traficante, também da série *Better Call Saul*, de família pobre de imigrantes latinos nos Estados Unidos, na faixa dos 30 anos.
- Jessica, protagonista de *Jessica Jones*, é uma jovem de 20 e poucos anos, investigadora particular, de personalidade sombria e sarcástica, indiferente a grande parte das etiquetas sociais. E com superpoderes.

Existem inúmeras peculiaridades do português específicas do vernáculo brasileiro. Por questões práticas, escolhi aquelas que me parecem mais universais (ou seja, que não se atêm a sotaques e regiões específicos) e que, no material estudado, se mostraram mais evidentes e recorrentes.

De forma a melhor expor o processo e os resultados desta análise comparativa no corpo do trabalho, foi organizado um quadro informativo, baseado naquele produzido por Lustosa (2013, p. 21), demonstrado a seguir:

**Quadro 1 – Modelo do quadro de análise**

	CONTEXTO	TEXTO
Identificação de série e episódio	Situação da cena e humor da personagem.	Numeração dos exemplos, seguido do nome da personagem, em negrito, e da fala a ser analisada.

Fonte: A autora (2017)

Parece-me pertinente esclarecer, também, os códigos usados no conteúdo do quadro:

- Os títulos verticais, à esquerda, contêm a referência à série e ao episódio de onde foram retiradas as falas, em que *T* remete à temporada e *E*, ao episódio;
- A ligação da consoante final de uma palavra com a vogal inicial seguinte foi feita por meio do sinal “~”;
- O sublinhado marca o elemento em foco na sentença, seja ele palavra, ligação, letra ou conjunto de letras;
- Termos entre colchetes indicam omissões julgadas relevantes no vernáculo brasileiro ou importantes para clareza ou ênfase do enunciado.
- Algumas contrações foram escritas de forma mais aproximada à pronúncia, e não ortograficamente, para conceder clareza ao argumento.

### 5.1 Análise da representação do vernáculo brasileiro nas dublagens nacionais

Esta seção consiste no desenvolvimento da análise, organizado segundo o quadro descrito anteriormente. O suporte teórico para a escolha dos elementos escolhidos pode ser encontrado em Bagno (2007) e Perini (2016).

#### Quadro 2 – Emprego do pronome “ele” como objeto direto

	CONTEXTO	TEXTO
Jessica Jones (T1E3)	Irritada, em diálogo com a melhor amiga, Trish.	(1) <b>Jessica:</b> Você insultou <u>ele</u> , Trish.
Jessica Jones (T1E6)	Durante uma entrevista com um possível cliente (a quem ela já conhece).	(2) <b>Jessica:</b> E você quer~encontrá~ <u>lo</u> por quê?

Fonte: A autora (2017)

É interessante observar que ambas as falas do quadro 2 pertencem à mesma personagem, como se no item (2) ela se esforçasse por se adequar a uma situação mais formal (o que não reflete os traços da personagem). Seria mais cabível à personagem a versão “E você qué encontrá ele por quê?”. Devido à irritação da personagem no exemplo (1), soaria ainda mais natural a omissão do ditongo /ou/ em “insultou” (vide quadro 4).

O exemplo de emprego do pronome “ele” como objeto indireto pelo vernáculo brasileiro é destacado também por Bagno (2007, p. 150).

### Quadro 3 - Contração da preposição “para”

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (T1E1)	Curiosa, ao chegar ao jantar marcado pelo marido e seu sócio.	(3) <b>Grace:</b> Então... O que será tão importante <u>para [eles]</u> marcarem esse jantar de hoje?
Jessica Jones (T1E4)	Furiosa, em tom de ameaça, a um casal que acabara de tentar assassiná-la.	(4) <b>Jessica:</b> Eu e meus amigos vamos voltar~amanhã <u>pra</u> ter certeza <u>de que</u> [vocês] entenderam.

Fonte: A autora (2017)

Não reflete o uso oral brasileiro a preposição sem a contração (“pra”). Felizmente (no que concerne a adequação linguística), nas dublagens estudadas também quase não se ouve “para”. Quando surge, como no item (3), soa deslocado.

O exemplo (4) abarca vários elementos, todos citados posteriormente neste trabalho. Resumidamente, eu sugeriria a construção “Eu e meus amigos vamos voltá amanhã pra tê certeza [de] que vocês entenderam”.

### Quadro 4 - Redução do ditongo /ow/

	CONTEXTO	TEXTO
Jessica Jones (T1E1)	Narração de apresentação da personagem.	(5) <b>Jessica:</b> Acontece qui~eu sou ótima nisso.
	Jessica, enfática, argumenta em seu favor ao implorar por trabalho à sua amiga advogada.	(6) <b>Jessica:</b> Você me passô oito trabalhos que ninguém conseguia fazê e eu fiz.

Fonte: A autora (2017)

Por se tratar de uma narração, talvez uma forma mais aproximada da fala com a escrita (pela noção da leitura), a pronúncia completa do verbo “sou” no item (5) poderia ser justificada. No entanto, não reflete a personalidade descontraída da personagem.

Além disso, ênfase a construção do item (5), em que o sujeito aparece explícito, como “Acontece qui~eu sô ótima nisso”, uma construção que soa bastante natural ao brasileiro, em contrapartida à sua omissão, presente em diversas outras falas dubladas. O exemplo seguinte, (6), no qual os ditongos são omitidos, reitera o argumento de que essa versão é mais verossímil, também defendido por Bagno (2007, p. 121, 147).

#### Quadro 5 - Futuro do pretérito vs. Pretérito imperfeito

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (TIE5)	Impressionada, elogiando Grace.	(7) <b>Frankie:</b> Você é boa nisso! <u>Devia</u> trabalhar~aqui.
Better Call Saul (TIE5)	Dois policiais batem à porta de Chuck, ele argumenta para não precisar abrir.	(8) <b>Chuck:</b> Eu... <u>preferia</u> que não, policiais.

Fonte: A autora (2017)

Os exemplos do quadro 5 ilustram o uso real do vernáculo brasileiro, representado na dublagem. Tradicionalmente, a frase (7) apareceria com o verbo “deveria”, e a (8), “preferiria”. A opção pelo uso clássico, mais aproximado da escrita que da fala, ainda ocorre, mas é rara.

**Quadro 6 - Futuro simples vs. Futuro composto**

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (T1E1)	Irritada, em discussão com Grace.	(9) <b>Frankie:</b> Mas eu <u>vou voltar</u> . Amanhã.
Better Call Saul (T1E7)	Explicando seu plano de superação ao irmão.	(10) <b>Chuck:</b> <u>Será</u> um processo longo.
Better Call Saul (T2E4)	Explicando um plano a um comparsa.	(11) <b>Nacho:</b> ... E se tiv <u>é</u> alguém dentro, não <u>poderão</u> te sac <u>á</u> .

Fonte: A autora (2017)

O futuro simples, no Brasil, fica reservado quase que inteiramente à escrita. O uso do futuro composto é uma construção tão enraizada, conforme confirma Perini (2016, p. 323), que parece já refletir na escolha das dublagens. Os itens (10) e (11), no entanto, ilustram o eventual uso do futuro simples. Em (10), a escolha pode ser justificada pela formalidade da personagem, mas em (11) isso não ocorre. A maneira mais coloquial, portanto adequada, a esta fala seria algo como: “E se tivé alguém dentro, não vão podê te sacá”.

**Quadro 7 - Imperativo: Subjuntivo vs. Indicativo**

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (T1E1)	Ao caixa do mercado.	(12) <b>Frankie:</b> Oi. Me <u>dê</u> uma garrafa dessas aí.
Better Call Saul (T1E7)	Afoito, apressando o irmão para entrar logo em casa.	(13) <b>Chuck:</b> <u>Vai, vai!</u> <u>Entra!</u> <u>Entra!</u>

Fonte: A autora (2017)

Essa ocorrência aparece inconstante no material analisado. Ambas as formas são ouvidas de forma recorrente; não parece haver uma preferência proposital por uma ou outra. Segundo observa Bagno (2007, p. 122, 152-153), no vernáculo brasileiro tem sido cada vez mais comum o uso do indicativo com intenção de ordem ou pedido, como no exemplo (13); o uso tradicional da forma imperativa fica restrito ao recurso de ênfase. No exemplo (12), não parece haver necessidade dessa ênfase, portanto seria mais adequado obedecer a contexto e personagem: “me dá...” ou ainda “me vê...”.

### Quadro 8 - Contração do verbo “estar”

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (TIE1)	Em (14): curiosa, ao chegar ao jantar marcado pelo marido e seu sócio. Em (15): Em tom de desabafo.	(14) <b>Grace:</b> <u>Estou</u> achando a mesma coisa. (15) <b>Frankie:</b> Eu <u>‘tô</u> um pouco irritada.
Better Call Saul (TIE2)	Nacho, no escritório de um advogado, pretende descobrir informações sobre um casal que lavou dinheiro, a quem planeja roubar.	(16) <b>Nacho:</b> As pessoas que <u>estavam</u> armando o esquema, quanto <u>[eles]</u> <u>robaram</u> ?

Fonte: A autora (2017)

O verbo “estar” é quase sempre contraído, no português brasileiro. Para essa ocorrência, os exemplos (14) e (16) soariam mais naturais da seguinte forma, respectivamente: “Tô achando a mesma coisa” e “As pessoas que tavam armando o esquema, quanto eles robaram?”. Neste último, há também uma construção esquisita para o vernáculo brasileiro: a inserção proposta de “eles” não está em concordância com o sujeito “as pessoas”, mas é de fato a forma que o brasileiro costuma usar em seu vernáculo. Raramente se percebe, na dublagem, a forma contraída, mas ela já aparece, como se constata pelo exemplo (15).

**Quadro 9 - “Nós” vs. “A gente”**

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (T1E2)	Enfática, em argumentação.	(17) <b>Grace:</b> Não é disso que <u>a gente</u> precisa?
Jessica Jones (T1E3)	Em conversa informal com o amante.	(18) <b>Jessica:</b> Talvez seja esse lance que <u>nós</u> temos...
Better Call Saul (T2E4)	Contando uma história.	(19) <b>Nacho:</b> Tuco e eu, <u>a gente</u> trabalhava com ciclistas...

Fonte: A autora (2017)

Em geral, o brasileiro tem mais costume de usar “a gente” no lugar de “nós”, salvo talvez, por exemplo, quando quer enfatizar o sujeito. Esse é também um dos fenômenos destacados por Bagno (2007, p. 155). Dessa forma, o exemplo (18) ficaria mais natural com a construção: “talvez seja esse lance que a gente tem...”. Quanto aos outros dois exemplos, (17) e (19), eles ilustram a familiaridade que se tem com a construção; soam mais espontâneos e verossímeis.

**Quadro 10 - Apagamento do r final em infinitivos**

	CONTEXTO	TEXTO
Grace & Frankie (T1E1)	Ambas personagens alteradas, furiosas, em resposta aos maridos, os quais anunciaram ser amantes.	(20) <b>Grace:</b> [‘Cê] quer~um barraco, vai ter~um barraco! (21) <b>Frankie:</b> Quer saber?
Jessica Jones (T1E1)	Enfática, argumenta em seu favor ao implorar por trabalho à sua amiga, advogada.	(22) <b>Jessica:</b> Eu não vô(u) implorá(r) por um caso, mas eu vou pedir com veemência.

Fonte: A autora (2017)

No Brasil não se costuma fazer a ligação entre o *r* final de uma palavra e a vogal seguinte; o mais comum é simplesmente omiti-lo, segundo reforça Bagno (2007, p. 121, 148). Os itens (20) e (21) demonstram a opção mais comum pela dublagem, ou seja, a pronúncia clara e articulada, ainda que dito por personagens iradas. Não é possível afirmar com convicção, mas esse fenômeno me parece ser um resquício do teatro, que exigia dos atores (antes de se popularizar o uso de microfones individuais) uma dicção exagerada, para que todo o público pudesse compreender cada palavra. Claro que para o efeito naturalista da interpretação para a televisão (e conseqüentemente da dublagem) esse recurso não é conveniente. Para esse caso minha sugestão seria “Cê qué um barraco, vai tê um barraco!” e “Qué sabê?”, respectivamente.

No exemplo (22) fica claro o sarcasmo da personagem na construção da frase e no uso do termo “veemência” (que normalmente poderia parecer deslocado, mas reitera o tom sarcástico da personagem). Existe uma contradição na fala quando Jessica omite o *r* no verbo “implorar” mas pronuncia-o claramente em “pedir”.

#### Quadro 11 - Apagamento de preposições

	CONTEXTO	TEXTO
Jessca Jones (TIE4)	Como que confirmando a si mesma, ao identificar o homem que tentou atacá-la.	(23) <b>Jessica:</b> Ah, o babaca do carro importado, [ <u>para</u> ] <u>que</u> [ <u>m</u> ] eu entreguei uma intimação!”
Grace & Frankie (TIE4)	A um conhecido que a cumprimentou com um abraço repentino.	(24) <b>Frankie:</b> Oh, que maravilha! Esqueci [ <u>de</u> ] <u>que</u> <u>você</u> gosta de abraços.

Fonte: A autora (2017)

Nos exemplos do quadro 11, a dublagem optou pela construção mais simples, tipicamente brasileira (BAGNO, 2007, p. 151), em vez de apegar-se à regra gramatical, que prevê a concordância “o babaca para quem eu entreguei uma intimação” e “esqueci de que você gosta de abraços”, o que tornou as falas mais rítmicas e verossímeis. O exemplo (4), por outro lado, demonstra que essa não é uma escolha estável.

Além desses elementos analisados nos quadros anteriores, é curioso notar algumas características de fala exclusivas da dublagem. Talvez por hábito adquirido pelos tradutores de dublagens, parece haver um vernáculo próprio a esse domínio, o que provavelmente deva ser

inevitável. É bastante comum, por exemplo, as dublagens omitirem o termo “você” quando uma personagem se direciona diretamente a outra, como em “[Você] vai me largar?” e em “Mas [você] feriu os meus sentimentos, daí soltei o verbo” (ambos em *Grace & Frankie*, T1E1), ou ainda em “[Você] não está me protegendo... Você precisa dos meus métodos” (*Jessica Jones*, T1E1). No vernáculo brasileiro, essa omissão não é usual.

Outro caso semelhante inclui determinados usos de plural, também característicos das falas dubladas, mas que não se costuma escutar entre os falantes brasileiros. A partir do material estudado, selecionei as seguintes ocorrências: “Você sabe que vodca é feita de batatas” (*Grace & Frankie*, T1E1); “Esqueci que você gosta de abraços”. Há também ou o uso de certas colocações, como “desculpe”, em vez de “desculpa” e “é claro!” (ambos em *Grace & Frankie*, T1E1) ou “é sério?” (*Better Call Saul*, T1E3), quando normalmente o brasileiro não pronunciaria o “é” antes dessas interjeições.

Por outro lado, léxico e sintaxe incomuns ou aparentemente deslocados do contexto podem ser usados de forma estratégica a fim de se criar humor ou caracterizar uma personagem fora do comum, por exemplo. É o caso da personagem Frankie, que usa frequentemente em seu idioleto a palavra “vagina”, que não costuma ser a primeira escolha do brasileiro para se referir ao órgão sexual feminino. Essa característica da personagem provoca humor, da mesma forma que no exemplo, já citado, no qual ela usa a expressão “soltar o verbo”.

Tais evidências demonstram que a dedicação à pesquisa sobre os usos reais da língua pelos falantes brasileiros, mais que a fixação pelas normas-padrão, podem ser de extrema valia no âmbito da dublagem.

## 6 CONCLUSÃO

Para responder à questão colocada no início da pesquisa – “Quem é o brasileiro para a dublagem?” –, a primeira resposta é provavelmente a de que a dublagem não se importa com isso. Por esse motivo, vê-se representado o brasileiro letrado, urbanizado, mesmo no retrato de personagens diversas, como o traficante Nacho. Independentemente de sua nacionalidade, sua identidade como imigrante de família pobre é algo que poderia ter sido considerado na dublagem, sem estereótipos, mas com atenção às variações disponíveis. No entanto, não é tão distante a sua fala da fala de Chuck, personagem da mesma série, mas pertencente a uma realidade bastante distinta.

Quanto às outras questões: “como uma abordagem mais cuidadosa dos elementos tanto linguísticos quanto paralinguísticos pode ser de utilidade para contornar as limitações da tradução audiovisual?” e “há papel para o revisor de textos nessa tarefa?”, no que concerne a

elevação da qualidade das dublagens, é indispensável que se leve em consideração a atuação do revisor de textos nesse processo, especialmente no que diz respeito à variação linguística, de forma a atingir o público de uma forma mais íntima (além de tornar a história contada mais verossímil), mas também nos aspectos paralinguísticos, tarefa que, pertencendo à oralidade, não deixa de ser textual, e que poderia ser considerada no processo de revisão.

Pude notar, com esta análise, que a dublagem adquiriu maior liberdade. Décadas atrás era raro uma personagem dublada usar palavrões (adequados), e as gírias soavam ainda mais inoportunas e artificiais.

É interessante ressaltar a questão, que aqui permanece inconclusiva, sobre a classificação da dublagem nas discussões acerca de gêneros textuais e de seus suportes. A dublagem carrega determinadas características de gênero textual, mas mantém peculiaridades que sugerem reflexão. Ela não está representada entre os exemplos colocados por Marcuschi (2008, p. 194-196), mas os próprios estudos de gênero textual demonstram seu largo alcance, suas incontáveis ocorrências. Trata-se de uma esfera ainda, aparentemente, inexplorada.

Por sua adequação, a dublagem brasileira passa por uma fase inconsistente. Possivelmente mutável. Pelos exemplos demonstrados, é possível perceber que os casos linguísticos aparecem ora de uma maneira, ora de outra, sem que isso reflita uma mudança de contexto, necessariamente. É possível que isso signifique um momento de transição da dublagem, de gradativa aceitação da adequação textual em lugar do uso da norma-padrão a todo custo. Ou assim espero.

## THE REPRESENTATION OF THE BRAZILIAN LINGUISTIC IDENTITY ON NATIONAL DUBBING WORKS

### ABSTRACT

This research seeks the representation of the Brazilian identity in Netflix's dubbing works. Its goal is to find the necessary resources for the linguistic adequacy of each scene and character, as well as its identification by the Brazilian audience. As a result, it is perceived that the guarantee of artistic quality by the voice actors and of greater linguistic amplitude by translators and copyeditors/proofreaders needs to take in consideration the textual genre and the Brazilian linguistic variations to make credible the story being told. In sum, dubbing, in the last decades, seems to have approximated itself to the Brazilian vernacular rather than categorically embracing the grammatical standard norm. However, Brazilian dubbing seems to be still in an inconsistent phase, which may indicate a transition point.

**Key words:** Dubbing. Textual Genre. Linguistic Variation. Linguistic Identity.

### REFERÊNCIAS

- BAGNO, Marcos. **Nada na Língua é por Acaso: Por uma Pedagogia da Variação Linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- BARROS, Lívia Rosa Rodrigues de Souza. **Tradução Audiovisual: A Variação Lexical Diafásica na Tradução para Dublagem e Legendagem de Filmes de Língua Inglesa**. 2006. Dissertação (Pós-Graduação em Linguística) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene Vocal: Cuidando da Voz**. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.
- FARIAS, Raquel Rocha. **Tradução para Dublagem e Variação Linguística: Um Estudo de Caso no Filme Bastardos Inglórios**. 2014. Dissertação (Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOPEZ, Debora Cristina; DITTRICH, Ivo José. Identidade Linguística: Regionalização ou Padronização. In: 4º Congresso SOPCOM, 2005, Aveiro. **Livro de Actas 4º SOPCOM**. p. 1300-1409.
- LUSTOSA, Solange de Carvalho. **Brasilidade no Cinema Nacional: Problematizando os Processos de Identidade**. 2013. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de Brasília (UnB), Brasília.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- PERINI, Mário A. **Gramática Descritiva do Português Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 2016.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- VIOLA, Isabel Cristina. **O Gesto Vocal: A Arquitetura de um Ato Teatral**. 2006. 225 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.