

# Tradução audiovisual: estratégias pragmáticas e conversacionais americanas e europeias na legendagem das formas de tratamento nominais

Leticia Rebollo-Couto  
Luisa Perissé Nunes da Silva  
Carolina Gomes da Silva

Recebido em: 01 de maio de 2017

Aceito em: 09 de julho de 2017

Leticia Rebollo-Couto  
Professora de Língua Espanhola na graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Sciences du Langage pela Université de Strasbourg II, França (1999). Mestre em Linguística (1994) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ.  
Contato: rebollocouto@yahoo.fr

Luisa Perissé Nunes da Silva  
Professora de Língua Espanhola e Prática de Ensino de Língua Espanhola na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Linha de Pesquisa "Estudos da Tradução: teorias e práticas" do Programa de Letras Neolatinas.  
Contato: luisaperisse@yahoo.com.br

Carolina Gomes da Silva  
Professora do Departamento de Letras Estrangeiras e Modernas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutoranda em Letras Neolatinas (Estudos Linguísticos em Espanhol) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).  
Contato: carol\_luques@yahoo.es

PALAVRAS-CHAVE:

legendagem; formas nominais de tratamento; estudos comparados; variação linguística; português; espanhol.

Resumo: As fórmulas e formas nominais de tratamento constituem um repertório linguístico aberto, seu uso depende de condicionantes tanto pragmáticos quanto sociais (Fontanella de Weinberg, 1999). Do ponto de vista sociolinguístico, variam em função de condicionantes de idade, escolaridade e sexo, bem como de variação dialetal. Do ponto de vista pragmático, variam em função do grau de proximidade ou hierarquia da relação, conhecimento compartilhado, grau de coloquialidade da interação e tipo de ato de fala que realizam. Neste trabalho, analisamos a variação na legendagem em português (brasileiro e europeu) e em espanhol (latino e ibérico) das diferentes versões do filme *Inside Out: Divertida Mente, Divertida-mente, Intensamente e Del Revés*. Comparamos as escolhas convergentes e divergentes de tradução do original em inglês no que diz respeito às fórmulas e formas nominais de tratamento, bem como, do ponto de vista conversacional, suas funções de intensificação ou atenuação de atos diretivos e expressivos nos diálogos. Os resultados de nossa análise assinalam que as formas nominais de tratamento são mantidas na legendagem em função dos seguintes condicionamentos conversacionais: (i) seleção do interlocutor e gestão dos turnos de fala; (ii) intensificação de atos de fala expressivos; (iii) marcas sociolinguísticas de relação interpessoal e (iv) indexador de identidade social.

KEYWORDS: subtitling; nominal forms of address; comparative studies; linguistic variation; Portuguese; Spanish.

Nominal forms of address constitute an open inventory of linguistic items, and their use depends on both pragmatic and social constraints (Fontanella de Weinberg, 1999). From a sociolinguistic perspective, their use varies according to age, schooling, gender and dialect. From a pragmatic point of view, their use varies according to the degree of proximity or hierarchy in a relationship, shared knowledge, degree of colloquiality in an interaction, and the type of speech act they perform. In this study, we analyze the variation in Portuguese (Brazilian and European) and Spanish (Latin and Iberian) subtitling of the film *Inside Out: Divertida Mente, Divertida-mente, Intensamente and Del Revés*. We compare convergent and divergent choices of translation from the English source text for nominal forms of address, as well as their functions of intensification or attenuation of directive and expressive acts in the dialogues, from a conversational perspective. Results of our analysis indicate that nominal forms of address are kept in subtitles according to the following conversational conditions: (i) addressee selection and turn management; (ii) intensification of expressive speech acts; (iii) linguistic markers of social relations; and (iv) indices in social identity, indexicality.

Neste trabalho, objetivamos descrever a variação de formas nominais de tratamento a partir da legendagem do filme de animação *Inside Out* (2015) em suas cinco versões: inglês estadunidense, português brasileiro, português europeu, espanhol latino e espanhol ibérico, considerando estudos sobre tradução audiovisual (Agost, 1999) e questões técnicas de legendagem (Díaz-Cintas, 2001), a partir de uma das cenas do filme em formato DVD. Para isso, analisaremos sociopragmaticamente a legendagem do filme de animação, com base nas postulações da Pragmática Conversacional, a fim de categorizarmos elementos lexicais e conversacionais (Briz, 1996) no material audiovisual legendado.

#### 1. A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL, A LEGENDAGEM E A “LÍNGUA NEUTRA”

A tradução constitui um processo em que um texto em uma língua de partida é (re)expressado com os meios linguísticos disponíveis na língua de chegada (Agost, 1999). E, ainda segundo Agost (1999), podemos entender a tradução como um ato comunicativo que se insere dentro de um contexto social determinado. Há diferentes variedades de tradução no campo dos estudos tradutórios, que permitem diferenciar, por exemplo, tradução literária, musical, publicitária, audiovisual.

A tradução audiovisual é a tradução destinada ao cinema, à televisão, ao vídeo e à multimídia, de textos audiovisuais – como filmes, séries, documentários –, e é feita em quatro modalidades básicas: a dublagem, a legendagem, as vozes superpostas e, mais raramente, a interpretação simultânea. Um texto audiovisual pode envolver registros e dialetos

diversos, como a linguagem especializada, coloquial, etc. Como observa Mayoral-Asensio (2001), esse tipo de tradução está em estado de revolução pelo aumento da demanda dos produtos audiovisuais, manifestada por cinco razões, a saber: (i) multiplicação dos canais televisivos regionais; (ii) aumento de atividades como a do ensino à distância; (iii) aparição das plataformas digitais; (iv) extensão da televisão a cabo e (v) extensão das emissões de televisão por satélite.

Embora bastante ignorada por acadêmicos e professores até uma década atrás, a tradução audiovisual (TAV)<sup>1</sup> existe como uma prática profissional há já muitos anos e, a partir dos anos 90, ganhou uma grande visibilidade, graças à proliferação e à distribuição de materiais audiovisuais em nossa sociedade (Díaz-Cintas, 2008, 1). Na primeira década dos anos 2000, trabalhos sobre a transferência de línguas para a televisão, cinema e vídeos tiveram um escopo bastante reduzido de análise. Poucos estudos examinavam a produção e a recepção, ou o impacto cultural e linguístico da tradução audiovisual, ainda vista como uma disciplina eminentemente “prática” em sua essência (Gambier, 2008, 11). Concordamos com Gambier (2008), lamentando ainda não haver estudos que considerem este material linguístico e cultural de forma descritiva e analítica sistematicamente, em número condizente com seu grande impacto no público-alvo, incluindo crianças e adolescentes.

1 *Tradução audiovisual* (TVA) em português, como equivalência a *audiovisual translation* (AVT) para a produção escrita em inglês em estudos da tradução audiovisual.

Segundo Agost (1999), o material audiovisual se caracteriza pela combinação de diferentes códigos: o escrito (o roteiro do filme previamente elaborado); o oral (a interpretação dos atores ou dos personagens de animação); o visual (a imagem), o auditivo não verbal e musical (sons e trilhas sonoras). Devido a essa combinação de códigos, o material audiovisual é tratado como texto multimodal ou multissemiótico. O material legendado, especificamente, apoia-se no tripé multimodal: imagem, áudio original e texto escrito na tela (legenda).

Pensando mais especificamente na dublagem, podemos defini-la como uma substituição da banda sonora original pela voz e interpretação de um ator de voz do idioma de chegada do produto. A substituição do som original é guiada pelo sincronismo (Agost, 1999), que pode ser (i) de caracterização, isto é, harmonia entre a voz do ator que dubla e o aspecto facial e gestual do ator/atriz que aparece na tela; (ii) de conteúdo, ou seja, coerência entre a nova versão do texto e o argumento do filme e (iii) fonético ou visual, harmonização dos movimentos articulatórios visíveis da fala com os sons que o espectador escuta.

Díaz-Cintas (2001) destaca que a legendagem se apresenta como a modalidade de tradução audiovisual mais barata, se comparada à dublagem. Enquanto para a produção da dublagem exigem-se “mais profissionais, mais tempo de elaboração e um maior investimento econômico em equipe técnica” (Díaz-Cintas, 2001, 48), para a produção de legendagem requer-se apenas um tradutor (para a tradução na língua de chegada) e um legendador

(para a inclusão da legenda na tela). Em alguns casos, as funções de tradutor e legendador podem ser executadas, inclusive, pela mesma pessoa.

Além da tradução do texto verbal em si, a dublagem e a legendagem requerem levar em consideração aspectos técnicos específicos referentes às suas modalidades. Se, por um lado, a dublagem demanda sincronismo e ajustes da voz à imagem, por outro lado, na legendagem deve-se atender aos limites impostos por restrições de tempo e espaço na tela. O texto legendado não pode permanecer na tela por tempo insuficiente para que o telespectador consiga lê-lo completamente. Também não pode permanecer na tela durante muito tempo, de maneira que o telespectador acabe lendo-o mais de uma vez, prejudicando, assim, o fluxo contínuo da leitura. Já com relação ao espaço, a legenda deve obedecer ao número máximo determinado de caracteres na tela (sendo o texto de uma ou duas linhas), geralmente contando inclusive com espaçamento e pontuação.

É importante destacar uma questão político-linguística que perpassa os processos tradutórios. Mayoral-Asensio (2001, 28) afirma que o cinema, desde sua origem, buscou encontrar uma linguagem universal, de modo que um mesmo produto chegasse a uma generalidade de espectadores. Assim, o “neutro”, isto é, uma língua artificial, que supostamente não corresponderia a nenhum grupo de falantes e que tenta evitar os elementos que possam caracterizar um discurso como pertencente a um grupo particular, é considerado como a máxima expressão da universalidade. Argentina e Espanha são exemplos de países nos quais se promovem políticas nacionais com essa tentativa de neutralizar as dublagens, ao

utilizar um “espanhol neutro”, que não corresponde a nenhuma variedade regional. Acuña (2010) descreve o momento histórico em que se concebe essa necessidade de neutralizar a dublagem na Argentina, em 1986, quando é promulgada a *Ley del Español Neutro*, que pretendia que todo material dublado apresentado no país deveria ser em “castelhano comprensível” a todos os falantes da América, isto é, um espanhol comum a todos, sem modismos, em uma tentativa de língua “não marcada”.

Curiosamente, os propulsores da ideologia “hispanista” ou “pan-hispanista” criticam o termo “espanhol neutro”, que surge de iniciativas comerciais na Argentina e no México: o espanhol pode ser “internacional”, “global” ou “pan-hispânico”, adjetivos que vêm da Espanha, mas não pode ser “neutro”, adjetivo americano fortemente criticado e desqualificado por Bravo-García:

*Español (o castellano) neutro, acento neutro o simplemente neutro, son términos muy utilizados en el continente americano, especialmente en los países lingüísticamente más “marcados”, donde con frecuencia la competencia en esta modalidad “neutra” llega a convertirse en requisito obligatorio para los profesionales de la comunicación y de la telemercadotecnia. En estos casos neutro significa ausencia total de marca, por lo tanto manejar ese estilo implica garantizar la ausencia de rasgos nacionales o locales, que son considerados como interferencias indeseadas en la promoción de los productos y personajes del mundo mediático (locutores, actores, traductores, etc.).* (Bravo-García, 2008, 24; 2011, 5)

A neutralidade da língua espanhola se apoia na noção de que existe um “modelo de língua” utilizado para a comunicação, para a tradução e também para o ensino. É uma tentativa de padronização muito praticada no meio audiovisual e na locução em geral, sendo o que se promove como neutro geralmente a forma mais central e de maior prestígio da comunidade nacional (Schneider, Barron, 2008). No caso da internacionalização do espanhol através de produtos audiovisuais, essa disputa pela hegemonia e centralidade de uma língua pluricêntrica vem à tona em todas as suas contradições discursivas. O espanhol como língua comum ou “pátria comum” é um dos pilares da política linguística espanhola do panhispanismo (Del Valle, 2005, 2007; Fanjul, 2011), cuja premissa principal é de que a língua serve como uma base sólida de união entre os povos, como um lugar de encontro, uma pátria comum. Tal ideologia retira da língua sua identidade cultural e nacional, criando uma noção de língua sem fronteiras físicas, de caráter expansivo e internacional, e é uma política espanhola que data do século XIX, segundo Del Valle, Gabriel-Stheeman (2004). Nesse sentido, retomamos alguns questionamentos dentro do âmbito das políticas linguísticas, que são necessários para refletir sobre o processo de tradução audiovisual: qual o modelo de língua veiculado pela mídia? Até que ponto esse modelo de língua não reproduz e reforça fronteiras entre regiões centrais e periféricas em línguas pluricêntricas com tendências tão centralizadoras, como é o caso do francês, espanhol, italiano, português ou alemão (Schneider, Barron, 2008)?



Mayoral-Asensio (2001) também destaca a busca por um espanhol neutro aceitável, que permita a venda de apenas uma versão a todo o mundo hispanofalante. Sobre essa comercialização indagamos: quem define esse modelo de neutro aceitável? Que tipos de estratégias comerciais se aplicam no Brasil para que recebamos dublagens de uma determinada variedade de espanhol (a mexicana, por exemplo), mas não de outra (como a espanhola ou a argentina)? O mercado norte-americano se impõe sem dúvida no Brasil e na América Latina através da variedade mexicana, o “neutro” do espanhol americano, também chamado de espanhol “latino”, que tem marcas evidentes na dublagem e menos evidentes, mas também presentes, na legendagem.

No que concerne à legendagem, existe também uma preocupação no que diz respeito à seleção de elementos lexicais e sintáticos do texto escrito, que reflete a tentativa de alcançar um espanhol “não marcado”, sem regionalismos, com a finalidade de que seja compreendido por toda a comunidade de falantes de espanhol. Essa tendência de “neutralizar” a língua espanhola aparece como modelo de língua especialmente nos meios de comunicação e entretenimento audiovisual (telenovelas, telejornais, propagandas, publicidades etc.) e de estúdios de dublagem e legendagem, na preparação e distribuição dos filmes em escala global, para o caso do espanhol “latino” ou “castelhano” (Bravo-García, 2008, 31; 2011, 6).

Essa pretensão de um espanhol neutro para a locução, que tem uma realidade perceptual e que influi nas condições de produção de profissionais da fala e da voz, pode ser comparada ao espanhol “estândar”, definido

e problematizado por Moreno-Cabrera (2000, 75): a chamada língua estândar ou a língua culta é apenas mais uma variedade entre outras, que, por razões sociológicas, adquire um prestígio e um desenvolvimento que a torna preferível ou desejável em determinada comunidade linguística. A variedade é inseparável da natureza mesma das línguas e sua própria essência está nessa variedade.

O espanhol neutro pretendido no México, Argentina e na chamada empresa do Reino da Espanha (Moreno-Cabrera, 2015, 193) seria, portanto, uma tentativa de desterritorialização, ou seja, uma espécie de deslocamento ou desvinculação da língua de seu território para ampliar mercados, sendo uma realidade de locução nacional e global. A ideia por trás do conceito de espanhol neutro se sustenta no mercado, pois a universalização do idioma atende às exigências da relação custo-benefício. Assim, é produzida uma única versão de um produto, que é vendida a toda comunidade hispana. A estandarização da língua implica questões políticas e ideológicas a favor de um “bem maior”: o capital. Essa disputa parece ter se dicotomizado entre a produção europeia (castelhana) e a norte-americana (latina). Por razões econômicas, históricas e sociais, nas Américas, a batalha da língua é ganha comercialmente pelo espanhol local, o de mais prestígio em solo norte-americano, o produto mexicano, vendido como “latino” ou “hispano”, numa repartição natural de mercados e territórios. Uma das consequências importantes da adoção de uma variedade regional como língua estândar é que a variedade ou dialetos mais próximos à variedade ou dialeto que constitui a base do estândar ganham prestígio, são mais centrais, enquanto

que as mais afastadas, perdem prestígio, sendo desvalorizadas tanto pelos falantes que as usam quanto pelos falantes de outras variedades (Moreno-Cabrera, 2008, 96). Embora se pretendam neutros, globais, internacionais, hispânicos ou pan-hispânicos, no caso do espanhol, as marcas locais de formas de tratamento e usos de tempos verbais, além de outras questões expressivas, pragmáticas e conversacionais de que trataremos a seguir, deixam sempre entrever a origem ou a localidade que promove a legenda, por serem elementos essencialmente variáveis e indexadores de identidades sociais.

## 2. PRAGMÁTICA CONVERSACIONAL E AS FORMAS DE TRATAMENTO

Os diálogos de produções audiovisuais – sejam eles atuados/dublados e/ou legendados – são parte integrante do gênero dramático audiovisual em suas múltiplas realizações. O funcionamento desses diálogos segue pautas conversacionais, reproduzindo todos os elementos característicos de interações verbais coloquiais e espontâneas, mesmo que utilizem um repertório mais restrito e repetitivo do que o de conversas espontâneas (Quaglio, 2009). No quê as conversas cotidianas que ouvimos dia a dia divergem ou convergem dos diálogos de roteiros em produções audiovisuais? Para Quaglio (2009), as convergências se dão em termos qualitativos sobre a chamada gramática do oral: linguagem não específica e termos vagos, genéricos, imprecisos, ambíguos, do tipo “uma coisa”, linguagem emocional, expressão linguística de emoções e conteúdos enfatizados, intensificados, linguagem informal ou gírias, expressão

linguística da informalidade e linguagem narrativa, relatos de situações e eventos. As divergências são quantitativas, o repertório é mais estrito e as formas selecionadas são regularmente repetidas com maior frequências do que nas conversas espontâneas.

A conversação se caracteriza por ser um tipo de discurso (i) oral, produzido e recebido pelo canal fônico; (ii) dialogal, já que possui uma sucessão de intercâmbios; (iii) imediato, uma vez que acontece aqui e agora; (iv) dinâmico, pois a troca de papel é frequente (de falante a ouvinte, de ouvinte a falante) e (v) cooperativo, visto que se constrói juntamente com a intervenção do outro (Briz, 1996; 2002).

Essas mesmas características não são exclusivas da conversação, isto é, podem ser compartilhadas por outros discursos orais, tais como o debate ou a entrevista. Assim, o traço que distingue a conversação desses outros discursos é a alternância de turnos que não é negociada de forma prévia. Em outras palavras, cada participante da conversa fala alternadamente sem que haja um momento planejado previamente para que um comece o seu turno ou que o mesmo seja interrompido. Briz (1998, 2002) reconhece o discurso conversacional a partir da soma de todas as seis características: oral, dialogal, imediato, dinâmico, cooperativo e mudança de turno não pré-determinada.

A conversação coloquial, por sua vez, é o resultado da adição dos traços conversacionais somados aos traços situacionais e primários. Logo, uma conversação será coloquial se, do ponto de vista do registro, existir entre os interlocutores uma relação de vivência e proximidade, experiência

compartilhada entre os participantes, relação de igualdade, temática marcada pela cotidianidade, finalidade interpessoal, marcas de espontâneo e tom informal.

A produção dramática audiovisual (filmes, séries, jogos/*games*, desenhos animados, novelas) é uma área de pesquisa recente no meio acadêmico, e tem emergido como um tópico de pesquisa independente, no contexto da tradução audiovisual (Gambier, 2008; Valentini, 2008, 37). Os diálogos desses roteiros, dublados ou legendados, seguem uma lógica conversacional e, segundo Valentini (2008, 42), podem ser analisados macroestruturalmente de um ponto de vista comparativo por 4 grandes grupos: 1) categorias pragmáticas (atos comunicativos e situações); 2) categorias enciclopédicas (parâmetros ou enquadramentos temporais, geográficos e culturais); 3) categorias linguístico-culturais (especificidades linguísticas, prosódicas e recursos paralinguísticos, referências culturais específicas, nomes de entidades específicas); 4) variedades linguísticas (variedades regionais e sociais, linguagens para fins específicos relacionadas a grupos profissionais determinados, registro).

Em análises microestruturais (Heiss, Soffritti, 2008), as formas de tratamento são analisadas como elementos linguístico-culturais, juntamente com figuras da linguagem, expressões idiomáticas, fórmulas conversacionais para situações específicas, anúncios oficiais, humor verbal, termos afetuosos de amor e amizade, marcadores do discurso, frases feitas para falar com coisas ou animais de estimação, interjeições, onomatopéias, siglas e acrônimos (Valentini, 2008, 43). Este repertório de microestruturas

linguístico-culturais define problemas de tradução específicos e escolhas a serem feitas, muitas vezes divergentes em produtos legendados e dublados, considerando a finalidade da tradução mais estrangeirizante na legenda, e mais naturalizadora na dublagem.

Em uma conversação, os falantes utilizam as formas de tratamento como um recurso para marcar e construir a relação interpessoal (Kerbrat-Orecchioni, 2011, 19), seja para chamar a atenção de um falante ou para selecionar um falante entre outros possíveis falantes. A seleção de uma ou outra forma de tratamento é um sinal de como o falante concebe a identidade social de seu destinatário com relação à sua própria (Rebollo-Couto e Kulikovski, 2011, 497).

Do ponto de vista sociolinguístico, essas formas de tratamento variam em função de condicionantes de idade, escolaridade e sexo, bem como de variação dialetal. Já do ponto de vista pragmático, variam em função do grau de proximidade ou hierarquia da relação, do conhecimento compartilhado, do grau de coloquialidade da interação e do tipo de ato de fala que realizam. As fórmulas ou formas nominais de tratamento são importantes indexadores sociais de pertencimento ou não ao grupo, ou de intensificação ou atenuação de atos de fala (Kerbrat-Orecchioni, 2011, 33 e 42).

Segundo Rebollo-Couto e Kulikovski (2011, 497),

las formas de tratamiento se manifiestan en el empleo de formas pronominales, verbales o nominales y pertenecen al ámbito de la deixis social: constituyen la codificación lingüística de identidades sociales de los participantes y de la relación que existe entre ellos.

Para o presente trabalho, nos interessa investigar as formas nominais de tratamento no material audiovisual selecionado: uma cena do filme *Inside Out* ou *Divertida Mente* (2015), em formato DVD.

### 3. CORPUS E MÉTODOS

Como *corpus* da nossa investigação, selecionamos a cena 7 do DVD, intitulada *Dinner Scene*, na qual estão presentes Riley (a personagem principal do filme), seu pai e sua mãe. Os três personagens encontram-se jantando, sentados em uma mesa. Neste momento, a família está recém-mudada para São Francisco (EUA), o caminhão de mudança ainda não havia chegado trazendo seus pertences e Riley não havia passado um bom dia na escola, devido à ausência de uma de suas emoções – a Alegria, sua emoção principal – na sala de controle. A cena analisada, com duração de mais ou menos 3 minutos, apresenta dados de conversação, em sua maioria, em contexto de desacordo e enfrentamento.

Para a análise, levantamos as legendas nas cinco variedades analisadas para a mesma cena do filme (*Dinner Scene* – cena 7): inglês estadunidense, português brasileiro, português europeu, espanhol latino e espanhol ibérico. Comparamos as escolhas convergentes e divergentes de tradução do original em inglês, nas variedades audiovisuais do português (brasileiro e europeu) e do espanhol (latino e ibérico), no que diz respeito às fórmulas e formas nominais de tratamento, bem como do ponto de vista conversacional, suas funções de intensificação ou atenuação de atos diretivos e expressivos

nos diálogos. E, por fim, tecemos análises qualitativas sobre as escolhas de tradução nas variedades europeias e americanas em português e espanhol.

Sobre *Inside Out* (2015), torna-se relevante destacar que se trata de um filme produzido pela *Pixar Animation Studios* e lançado pela *Walt Disney Pictures*. O diretor norte-americano Peter Hans Docter assina também outras produções de sucesso como *Up! Altas Aventuras* (2009), *Monstros S. A.* (2001), *Toy Story* (1995) e *Toy Story 2* (1999). *Inside Out* ou *Divertida Mente* é um filme de animação que conta a história de uma menina de 11 anos chamada Riley, que tem que se mudar de uma cidade pequena para São Francisco (EUA) com a família, devido ao novo emprego do pai. O filme é protagonizado por Riley e suas emoções personificadas: Alegria, Tristeza, Raiva, Medo e Nojinho.

Com relação à seleção dos nomes das emoções de Riley, podemos tecer de antemão alguns comentários de análise. Mesmo que as formas nominais que designam essas personagens não façam parte especificamente da cena que selecionamos como *corpus*, verificamos que as escolhas de tradução dos nomes das emoções deixam claro como a seleção das formas nominais de tratamento obedecem a questões culturais, são termos culturalmente marcados, conforme observamos no Quadro 1, uma vez que variam dentro da mesma língua, segundo o contexto cultural do produto audiovisual e seu mercado potencial (Europa ou América).



<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
Joy	Alegria	Alegria	Alegría	Alegría
Sadness	Tristeza	Tristeza	Tristeza	Tristeza
Anger	Raiva	Raiva	<b>Fúria</b>	<b>Ira</b>
Fear	Medo	Medo	<b>Temor</b>	<b>Miedo</b>
Disgust	<b>Nojinho</b>	<b>Repulsa</b>	<b>Desagrado</b>	<b>Asco</b>

Quadro 1. Nomes das emoções em cada uma das variedades analisadas. Em negrito, as escolhas divergentes.

A partir das escolhas das formas nominais de tratamento em língua portuguesa (*Divertida Mente* – Brasil e *Divertida-mente* – Portugal), comprovamos que, dentre cinco emoções, quatro são escolhas convergentes: Alegria, Tristeza, Raiva e Medo. A escolha dos nomes diverge em apenas um caso: Nojinho X Repulsa. Por outro lado, no caso das escolhas das formas nominais de tratamento em língua espanhola (*Intensamente* – México e *Del Revés* – Espanha), evidenciamos que, dentre cinco emoções, duas são convergentes (*Alegría* e *Tristeza*) e três são divergentes (*Fúria* X *Ira*; *Temor* X *Miedo*; *Desagrado* X *Asco*). A seleção tradutória das formas nominais de tratamento está diretamente relacionada a aspectos socioculturais, como no caso do acréscimo do sufixo de diminutivo ‘-inho’ à palavra ‘nojo’, na versão do *Divertida Mente* (Brasil), com a intenção de atenuar o aspecto negativo que essa palavra imprime em nossa cultura e atrair empatia do público.

#### 4. ANÁLISES PRAGMÁTICAS E CONVERSACIONAIS

Na cena analisada, encontramos 9 dados de formas nominais de tratamento, num total de 17 ocorrências que são aqui detalhadas e analisadas: ‘Riley’ (4 ocorrências); ‘Sir’ (4 ocorrências); ‘old man’ (1 ocorrência); ‘woman’ (1 ocorrência); ‘young lady’ (1 ocorrência); ‘gentlemen’ (2 ocorrências); ‘guys’ (2 ocorrências); ‘pops’ (1 ocorrência) e ‘gatinha’ (1 ocorrência). Como formas de tratamento nominal referentes ao feminino singular temos: ‘Riley’, ‘woman’, ‘young lady’ e ‘gatinha’. Como formas de tratamento nominal referentes a masculino singular, temos: ‘sir’, ‘old man’ e ‘pops’. E como formas de tratamento no plural: ‘gentlemen’ e ‘guys’. Como guia para nossa análise, perguntamo-nos: tomando como ponto de partida o original em inglês, como foram traduzidas as formas nominais de tratamento nas legendas em português e em espanhol? Qual foi o condicionamento pragmático conversacional que orientou as escolhas?

O número total de legendas, na versão original da cena que analisamos em inglês, é de 72; enquanto nas demais versões do filme – *Divertida Mente*, *Divertida-mente*, *Intensamente* e *Del Revés* –, as legendas totalizam 68. Essa diferença no número total de legendas da cena se justifica pelo desmembramento da legenda em duas partes na versão *Inside Out* em quatro momentos da cena, o que não acontece nas versões em português e em espanhol. As legendas do filme encontram-se na parte inferior da tela, apresentadas em textos escritos de uma ou, no máximo, duas linhas.

Trata-se de uma controvérsia clássica da legendagem: **Uma ou duas linhas?** Discutida por Díaz-Cintas e Remael (2007, 93), a inter-relação

entre o número de linhas e a rapidez de leitura é uma questão na qual se opõem duas posições contrárias, sendo que cabe ao legendador decidir se opta por **uma ou duas linhas de legenda**, considerando o programa a ser utilizado para legendação. O tipo de legendagem e a velocidade de leitura é uma questão cognitiva ainda longe da unanimidade, sendo que os leitores de legendas se encontram em uma situação particularmente complexa (Perego, 2008, 213). A escolha da legendagem do original em inglês foi, nesta cena, divergente à das legendagens em português e em espanhol em 4 casos, o que pode se explicar por diferentes afiliações teóricas e comerciais.

#### 4.1 FORMAS NOMINAIS DE TRATAMENTO NO SINGULAR

Iniciamos a análise com os dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no feminino singular – ‘*Riley*’ –, nome próprio da personagem principal do filme. Nas quatro ocorrências encontradas, identificamos duas funções pragmáticas: (i) selecionar o interlocutor e (ii) interpelar o interlocutor em contexto de desacordo (neste caso, desacordo atenuado e inicial, pois os pais de Riley estão começando a estranhar a atitude da filha). Nos dois primeiros casos, temos duas situações: a mãe se dirige à filha para comunicar uma notícia (legenda 9) e o pai se dirige à filha para fazer uma pergunta sobre a escola (legenda 40). Nos dois últimos casos, a mãe pergunta à filha se está tudo bem (legenda 45) e o pai reprime a filha por sua atitude (legenda 50). Verificamos que as soluções tradutórias da legendagem nas quatro versões do filme foram convergentes, já que

em todos os casos o vocativo ‘Riley’ se manteve, conforme Quadro 2, nas quatro legendas (9, 40, 45 e 50) em que apareceu.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
9	Hey, <b>Riley</b> . I've got good news!	Ei, <b>Riley</b> . Uma notícia boa!	<b>Riley</b> , tenho boas notícias.	Oye, <b>Riley</b> . Tengo buenas noticias.	Oye, <b>Riley</b> . Tengo buenas noticias.
40	So, <b>Riley</b> , how was school?	Ah! Bom, <b>Riley</b> , e a escola?	Então, <b>Riley</b> , que tal foi a escola?	Bueno, <b>Riley</b> , ¿cómo te fue en la escuela?	Dime, <b>Riley</b> , ¿qué tal el cole?
45	<b>Riley</b> . Is everything okay?	<b>Riley</b> , você está bem?	<b>Riley</b> , está tudo bem?	<b>Riley</b> . ¿Todo está bien?	<b>Riley</b> , ¿va todo bien?
50	<b>Riley</b> . I do not like this new attitude.	<b>Riley</b> , eu não gostei dessa atitude.	<b>Riley</b> , não gosto desta nova atitude.	<b>Riley</b> , no me gusta tu nueva actitud.	<b>Riley</b> , no me gusta esta nueva actitud.

Quadro 2. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no feminino singular: ‘Riley’.

Na sequência, seguimos a análise das formas nominais de tratamento referentes a interlocutor feminino singular, como nos casos de ‘*woman*’ e ‘*young lady*’. Com relação ao primeiro dado, constatamos que se trata de uma fala da Raiva (emoção do pai) para a mãe, em contexto de desacordo e enfrentamento (legenda 36). As soluções da tradução para a legenda são convergentes nas versões de Portugal e México, que optaram por marcar a forma nominal de tratamento com ‘mulher’ e ‘*mujer*’, respectivamente. Já as versões de Brasil e Espanha omitem a forma nominal de tratamento, registrando o apagamento do substantivo neste caso.

Com relação ao segundo dado, sabemos que se trata de uma fala do pai para a filha em contexto de desacordo e enfrentamento, quando ele

reprime mais uma vez a atitude desrespeitosa de Riley (legenda 56). Todas as versões de legenda são convergentes, pois marcam a forma nominal de tratamento com as seguintes escolhas: ‘mocinha’ (Brasil); ‘minha menina’ (Portugal); ‘*jovencita*’ (México e Espanha). O uso do diminutivo nas versões de Brasil, México e Espanha revela a interpelação do interlocutor por meio do uso da ironia em contexto de enfrentamento, conforme Quadro 3, nas legendas 36 e 56 do *corpus*.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
36	What? What is it <b>woman</b> ?	Desembucha? Ø	O que é, <b>mulher</b> ?	¿Qué cosa, <b>mujer</b> ? ¿Qué?	Ø [¿Qué? ¿Qué ocurre <b>mujer</b> ? ¿Qué?]*
56	Listen, <b>young lady</b> , I don't know where / this disrespectful attitude came from...	Escuta aqui. Eu exijo mais respeito aqui em casa, <b>mocinha</b> .	Ouve, <b>minha menina</b> , não sei de onde veio esta falta de respeito...	Escucha, <b>jovencita</b> . No sé de dónde sale esta falta de respeto...	Escúchame, <b>jovencita</b> . No sé de dónde sale esta falta de respeto...

Quadro 3. Dados referentes às formas nominais de tratamento para interlocutor feminino singular: ‘*woman*’ e ‘*young lady*’.

Já em relação à forma nominal de tratamento para interlocutor no masculino singular, a forma ‘*sir*’ aparece nos contextos em que as emoções do pai conversam entre si. Os diferentes contextos de interação como, por exemplo, um pedido de desculpas (legenda 35) ou uma queixa (legendas 46 e 53) revelam que o tratamento ‘*sir*’ apresenta um uso generalizado,

indicando uma hierarquia patriarcal entre as emoções do pai, já que não é encontrado o mesmo tratamento entre as emoções da mãe. No que tange às escolhas tradutórias, de quatro ocorrências de ‘*sir*’, apenas a versão do México usou em todas as legendas ‘*señor*’, convergindo totalmente com o original em inglês. No caso das versões de Portugal e Espanha, de quatro ocorrências, a forma nominal de tratamento foi apagada em apenas um caso: na legenda 35 (Portugal) e na legenda 61 (Espanha), como ilustra o Quadro 4, com os dados das legendas 35, 46, 53 e 61 do *corpus*.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
35	Sorry, <b>sir</b> . No one was listening.	Quê? Ah, desculpa. Eu estava viajando. ∅	∅ [Ah? Perdão, <b>senhor</b> , ninguém estava a ouvir.]*	¿Qué? Lo siento, <b>señor</b> . Nadie estaba escuchando.	¿Qué? Lo siento, <b>señor</b> . Nadie estaba escuchando.
46	<b>Sir</b> , she just rolled her eyes at us.	Ela bufou pra gente. ∅	<b>Senhor</b> , ela revirou-nos os olhos.	<b>Señor</b> , nos puso cara de desaprobación.	<b>Señor</b> , acaba de poner cara de asco.
53	<b>Sir</b> , reporting high level of sass!	Alto nível de malcriação! ∅	<b>Senhor</b> , comunico níveis altos de atrevimento.	<b>Señor</b> , informamos altos niveles de insolencia.	<b>Señor</b> , niveles altos de descaro.
61	Ready to launch on your command, <b>sir</b> !	É só dar o comando, <b>senhor</b> !	Preparados para lançar ao seu sinal, <b>senhor</b> !	Listos para lanzar a su orden, <b>señor</b> .	¡Listos para recibir órdenes! ∅

Quadro 4. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no masculino singular: ‘*sir*’.

Cabe destacar que a escolha tradutória da versão do *Divertida Mente* (Brasil) é a mais divergente, pois, de quatro ocorrências, apenas uma está marcada pela forma ‘senhor’ como forma nominal de tratamento, enquanto as demais foram apagadas. Podemos afirmar que a tendência ao apagamento da forma ‘*sir*’ deve-se ao fato de que a cultura brasileira se caracteriza como uma cultura de “muita proximidade e informalidade relativa” (Rebollo-Couto e Kulikovski, 2011, 522-523), na qual o uso dessa forma nominal indicaria mais distanciamento e mais formalidade.

#### 4.2 FORMAS NOMINAIS DE TRATAMENTO NO PLURAL

No que se refere à forma nominal de tratamento para interlocutor no plural, encontramos as formas ‘*gentlemen*’ e ‘*guys*’. No caso da primeira forma, trata-se da fala da Raiva, emoção principal do pai, para as demais emoções na sala de controle, em situação de desacordo e enfrentamento (legenda 55). Aproxima-se, neste momento, a tensão máxima da discussão entre Riley e o pai. Enquanto as versões de Portugal, México e Espanha optaram por manter a forma nominal traduzida utilizando ‘cavalheiros’, ‘*caballeros*’ e ‘*caballeros*’, respectivamente, a versão brasileira a apaga, apresentando-se como a forma mais divergente em comparação ao original em inglês. A forma ‘*gentlemen*’ aparece uma vez mais na fala da Raiva, emoção principal do pai. As escolhas de Portugal, México e Espanha seguem convergentes com as formas ‘cavalheiros’, ‘*caballeros*’ e ‘*caballeros*’, respectivamente. Já a versão brasileira traduz ‘*gentlemen*’ por ‘senhores’ no contexto em que as emoções se parabenizam

por acharem que se saíram bem na discussão com a filha (legenda 66), como ilustrado no Quadro 5, com as legendas 55 e 66 do *corpus*.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
55	You heard that, <b>gentlemen.</b> DEFCON Two.	Vocês ouviram. Alerta Vermelho! Ø	Ouviram, <b>cavalheiros.</b> Alerta Dois.	Ya oyeron, <b>caballeros.</b> Nivel de Defensa Dos.	Ya lo han oído, <b>caballeros,</b> Alerta Dos.
66	Good job, <b>gentlemen.</b> That could have been a disaster.	Muito bom, <b>senhores.</b> Podia ter sido um desastre.	Bom trabalho, <b>cavalheiros.</b> Aquilo podia ter sido um desastre.	Buen trabajo, <b>caballeros.</b> Pudo haber sido un desastre.	Buen trabajo, <b>caballeros.</b> Podría haber sido un desastre.

Quadro 5. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no masculino plural: ‘*gentlemen*’.

Com relação a ‘*guys*’, verificamos que a forma aparece no diálogo entre as emoções de Riley, quando o Medo fala com as demais emoções que restaram na central de controle: Raiva e Nojinho (legenda 13). Percebemos que as escolhas tradutórias nas legendas foram divergentes em todas as versões, com as formas ‘gente’ (Brasil), ‘malta’ (Portugal), ‘*amigos*’ (México) e ‘*chicos*’ (Espanha). A partir da seleção encontrada por cada versão da forma nominal ‘*guys*’ é possível saber sua localização, ou seja, as escolhas das legendas em cada produto estão relacionadas à variação local. Assim, o uso de uma ou outra forma nominal de tratamento determina funções pragmáticas e identitárias que são condicionadas à variação local, como ilustra o Quadro 6, com as legendas 13 e 19 do *corpus*.



	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
13	<b>Guys</b> , this is...	<b>Gente</b> , isto é...	<b>Malta</b> , isto é...	<b>Amigos</b> , esto es...	<b>Chicos</b> , esto...
19	Did <b>you guys</b> pick up on that?	<b>Vocês</b> perceberam?	<b>Vocês</b> apanharam aquilo?	¿Notaron eso? ∅	¿Habéis visto eso? ∅

Quadro 6. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no masculino plural: ‘guys’.

A forma ‘*you guys*’ aparece no diálogo entre as emoções da mãe, quando a Tristeza – sua emoção principal – dirige-se às demais para alertar sobre a alteração no comportamento da filha (legenda 19). As escolhas nas legendas foram convergentes entre si em língua portuguesa (Brasil e Portugal) e em língua espanhola (México e Espanha). Tanto a versão em português brasileiro quanto a versão em português europeu marcaram a forma nominal de tratamento com a forma ‘vocês’. Já na versão em língua espanhola, tanto México quanto Espanha omitiram as formas pronominais de tratamento, preferindo o sujeito vazio, sendo o sujeito identificado pela forma verbal ‘¿notaron?’, com sujeito *ustedes* (México) e ‘¿habéis visto?’, com sujeito *vosotros* (Espanha), o que marca a cisão de formas de tratamento entre Europa e América para o espanhol coloquial. Torna-se relevante destacar que, em inglês norte-americano, a forma ‘*you guys*’ se encontra em processo de pronominalização, ou seja, está se transformando em um item lexical de interlocutor no plural, em oposição à forma ‘*you*’ no singular, conforme apontam estudos já não tão recentes (Rebollo-Couto, 2011, 557)

## 4.3 FORMAS NOMINAIS DE TRATAMENTO MENOS CONVENCIONALIZADAS

Na sequência, destacamos três formas nominais que se referem a interlocutor no singular masculino, ‘*old man*’ e ‘*pops*’, e no feminino ‘*gatinha*’, a fim de contrastar as escolhas tradutórias das legendas em relação às demais analisadas anteriormente. Enquanto as soluções tradutórias que vimos apresentam formas nominais mais convencionalizadas e menos originais, as que vamos analisar a seguir possuem um caráter menos convencionalizado, mais criativo, e aludem, em sua maioria, a formas lúdicas que se propõem a causar humor.

É o caso de ‘*old man*’, que aparece quando a Raiva (emoção da filha) se dirige ao pai em contexto de desacordo e enfrentamento (legenda 51). A forma ‘*old man*’, em inglês estadunidense, é usada normalmente como um termo de parentesco, quando os filhos se dirigem a seus pais. No entanto, o contexto de enfrentamento reforça seu uso, neste caso, com função irônica. As legendas das versões de Brasil, Portugal e México convergem na tentativa de marcar a forma nominal de tratamento mantendo o traço de ironia com as formas ‘bigode’, ‘velhote’ e ‘*viejo*’. As escolhas de Portugal e México seguem a referência à idade do pai, enquanto a escolha brasileira apela para sua característica física: o bigode. No filme, podemos confirmar que se trata de sua principal característica, já que todas as emoções do pai também têm bigode. A divergência, nesta legenda 51, ficou por conta da versão espanhola, que apagou a forma nominal de tratamento em questão, como se vê no Quadro 7.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
51	I'll show you attitude, <b>old man</b> .	Ah, vou mostrar a atitude, <b>bigode</b> .	Eu mostro-te a atitude, <b>velhote</b> .	¡Yo te mostraré mala actitud, <b>viejo!</b>	Ya verás lo que es tener actitud. <b>Ø</b>

Quadro 7. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no masculino singular: 'old man'.

A forma 'pops' (vide Quadro 8) aparece no mesmo contexto da forma 'old man': a Raiva, emoção da filha, fala para o pai em contexto de desacordo e enfrentamento (legenda 57). Nesse caso, temos os seguintes dados: apagamento na versão do *Divertida Mente* (Brasil); 'cota' na versão do *Divertida-mente* (Portugal); 'papá' no *Intensamente* (México) e 'papaíto' no *Del Revés* (Espanha). A diferença entre a versão latina e a ibérica encontra-se no acréscimo do sufixo de diminutivo '-ito' com função irônica, selecionado pela versão espanhola. Dessa forma, constatamos que as traduções de 'old man' e 'pops' trouxeram soluções mais livres, criativas, irônicas e lúdicas para a legenda e foi possível abrir mão de opções que seriam mais convencionalizadas e previsíveis.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
57	You want a piece of this, <b>pops</b> ? Come and get it!	De onde veio isso tem mais? Tá querendo treta? <b>Ø</b>	Queres experimentar isto, <b>cota</b> ? Anda cá buscar!	¿Quieres más de esto, <b>papá</b> ? ¡Ven a buscarlo!	¿Me estás buscando, <b>papaíto</b> ?

Quadro 8. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no masculino singular: 'pops'.

O conflito é um elemento-chave do drama. Nas formas ficcionais dialogadas, o elemento dramático central ocorre com frequência em interações de conflito (Culpeper, 1998, 84), sendo portanto estes momentos-chave de descortesia cruciais, tanto para o desenvolvimento da obra, quanto para a localização identitária de seus locutores, o que transparece claramente na seleção das legendas.

Por fim, a forma ‘gatinha’ aparece na lembrança da mãe de Riley, como palavra estrangeira no original em inglês, ao evocar o piloto brasileiro de helicóptero que a chama assim, sendo o piloto caracterizado como um galanteador, um sedutor (legenda 68). A forma nominal de tratamento tipicamente brasileira ‘gatinha’ aparece no original em inglês e permanece a mesma, sem qualquer alteração, em todas as demais versões traduzidas: em português e em espanhol, tanto nas versões europeias quanto nas americanas. Na versão brasileira, é acrescentado o atributo piloto ‘carioca’ na descrição da mãe, com função localizadora do malandro sedutor no Brasil, como se observa no Quadro 9.

	<i>Inside Out</i> (Estados Unidos)	<i>Divertida Mente</i> (Brasil)	<i>Divertida-mente</i> (Portugal)	<i>Intensamente</i> (México)	<i>Del Revés</i> (Espanha)
68	Come fly with me, <b>gatinha</b> .  [brazilian helicopter pilot]	Vem, vem voar comigo, <b>gatinha</b> .  [piloto carioca, galanteador]	Vem, vem voar comigo, <b>gatinha</b> .  [piloto brasileiro de helicópteros]	Ven, vuelala conmigo, <b>gatinha</b> .  [piloto brasileño]	Ven, vuelala conmigo, <b>gatinha</b> .  [piloto brasileño]

Quadro 9. Dados referentes à forma nominal de tratamento para interlocutor no feminino singular: ‘gatinha’.

Verificamos, portanto, a convergência na tradução da legendagem, em todas as versões analisadas, ao manter a forma nominal de tratamento em português do Brasil ‘gatinha’ no convite que o piloto brasileiro de helicóptero faz à mãe de Riley, resgatado em sua memória: “*Come fly with me, gatinha*”. Sendo assim, cabe-nos indagar: por que a forma nominal de tratamento ‘gatinha’ não foi traduzida em nenhuma versão?<sup>2</sup>

##### 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modo de conclusão, devemos ressaltar que, com relação ao repertório de formas nominais de tratamento encontradas na cena analisada, “A cena do jantar” (*Dinner Scene*), encontramos dois tipos de formas de tratamento nominal: (i) um repertório mais frequente e mais fechado de formas mais convencionalizadas em categorias gramaticalizadas (que se tornam pronomes), como por exemplo o caso de ‘*you guys*’ em inglês, ou ‘a gente’ no português do Brasil, bem como um repertório de formas lexicalizadas (dessemantizadas), como por exemplo ‘gatinha’ e (ii) um repertório menos frequente e mais aberto, com escolhas de formas mais criativas, de aspecto lúdico e irônico, como por exemplo os casos de ‘*pops*’ e ‘*old man*’.

Assim, as funções conversacionais e pragmáticas das formas nominais de tratamento que orientaram a tradução audiovisual, e suas soluções, são (i) seleção do interlocutor, desfazer a ambiguidade entre possíveis interlocutores

2 Na dublagem da animação, a forma nominal de tratamento foi mantida, a partir do original em inglês ‘gatinha’, em português do Brasil e europeu; em espanhol latino (mexicano) e europeu (castelhano) “*Ven, vuela conmigo, gatinha*”. Também foi mantido nas dublagens em catalão, romeno, francês europeu, francês do Quebec e italiano. Nas dublagens em mandarim e árabe, não.

presentes à cena; (ii) intensificação de atos de fala expressivos, no caso desacordos e enfrentamentos; (iii) marcação relacional, ou seja, dependem do tipo de relação que se estabelece ou que se pretende estabelecer com o interlocutor: distância ou proximidade; hierarquia ou igualdade; afeto ou desafeto; familiar ou profissional, e (iv) indexador social, pois indica necessariamente a variedade dialetal (tem uma função de localização, ao identificar claramente de onde é a pessoa que fala, no caso, de onde é o legendador e a produção da legendagem).

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acuña, Leonor. “Los docentes de ELSE decimos ‘español’ y no ‘castellano’”. Charla en el Club de Traductores Literarios de Buenos Aires, 5 de abril de 2010. Disponível em: <<https://youtu.be/OFz95-uzKfQ>>. Acesso em 01 maio 2017.
- Agost, Rosa. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Bravo-García, Eva. *El español internacional: conceptos, contextos y aplicaciones*. Madri: Arco/Libros, 2008.
- Bravo-García, Eva. “El español internacional: valoración actual y usos específicos”. In: Congosto-Martín, Yolanda; Méndez-García de Paredes, Elena (eds.). *Variación lingüística y contacto de lenguas en el mundo hispánico: In memoriam Manuel Alvar*. Madri: Iberoamericana, 2011. Disponível em: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/40505>>. Acesso em 25 julho 2017.
- Briz, Antonio. *El español coloquial: situación y uso*. Madri: Arco/Libros, 1996.
- Briz, Antonio. *El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatolinguística*. Barcelona: Ariel, 1998.

- Briz, Antonio. *El español coloquial en la clase de E/LE*. Un recorrido a través de textos. Madri: SGEL, 2002.
- Culpeper, Jonathan. “(Im)politeness in dramatic dialogue”. In: Culpeper, Jonathan; Short, Mick; Verdonk, Peter (eds.). *Exploring the language of drama*. From text to context. Londres/Nova Yorque: Routledge, 1998, 83-95.
- Del Valle, José. “La lengua, patria común: Política lingüística, política exterior y el post-nacionalismo hispánico”. In: Wright, Roger; Ricketts, Peter (orgs.). *Studies on Ibero-Romance linguistics: dedicated to Ralph Penny*. Newark: CUEJU, 2005, 391-416.
- \_\_\_\_\_. *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*. Madri: Vervuert/Iberoamericana, 2007.
- Del Valle, José; Gabriel-Stheeman, Luis. “Nacionalismo, hispanismo y cultura monoglossica”. In: Del Valle, José; Gabriel-Stheeman, Luis (coord.). *La batalla del idioma*. La intelectualidad hispánica ante la lengua. Madri: Vervuert/Iberoamericana, 2004, 15-34.
- Díaz-Cintas, Jorge. *La traducción audiovisual: El subtítulado*. Salamanca: Almar, 2001.
- Díaz-Cintas, Jorge; Remael, Aline. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester/ Nova Yorque: St. Jerome, 2010 [2007].
- Díaz-Cintas, Jorge. “Audiovisual translation comes of age”. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine ; Bucaria, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008, 1-10.
- Divertida Mente (Inside out)*. Direção: Pete Docter. Produção: Jonas Rivera. [s.l], Walt Disney Pictures/PIXAR, 2015. 1 DVD, color. Áudio: dolby digital 5.1 (português, inglês). Legendas: português, inglês. Menus disponíveis em português, inglês.
- Fanjul, Adrián Pablo. “‘Policêntrico’ e ‘pan-hispânico’: deslocamentos na vida política da língua espanhola”. In: Bagno, Marcos; Lagares, Xoán Carlos (orgs.). *Políticas da norma e conflitos linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2011, 299-330.

- Fontanella de Weinberg, María Beatriz. “Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico”. In: Bosque, Ignacio; Demonte, Violeta (dir.). *Gramática descriptiva de la lengua española, I*. Madri: Espasa-Calpe, 1999, 1399-1423.
- Gambier, Yves. “Recent developments and challenges in audiovisual translation research”. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine ; Bucaria, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008, 11-33.
- Heiss, Christine; Soffritti, Marcello. “Forlì 1 - The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring microstructures”. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine ; Bucaria, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008, 51-62.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. “Modelo de variações intraculturais e interculturais: as formas de tratamento nominais em francês”. Trad. Fernando Afonso de Almeida; Leticia Rebollo-Couto. In: Rebollo-Couto, Leticia; Lopes, Célia Regina dos Santos (orgs.). *As formas de tratamento em português e em espanhol: variação, mudança e funções conversacionais*. Niterói: Editora da UFF, 2011, 19-44.
- Mayoral-Asensio, Roberto. “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”. In: Duro-Moreno, Miguel (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madri: Cátedra, 2001, 19-46.
- Moreno-Cabrera, Juan Carlos. *La dignidad e igualdad de las lenguas: crítica de la discriminación lingüística*. Madri: Alianza, 2000.
- Moreno-Cabrera, Juan Carlos. *El nacionalismo lingüístico: Una ideología destructiva*. Madri: Península, 2008.
- Moreno-Cabrera, Juan Carlos. *Los dominios del español*. Guía del imperialismo lingüístico panhispánico. Madri: Síntesis, 2015.
- Perego, Elisa. “Subtitles and line-breaks: Towards improved readability”. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine ; Bucaria, Chiara (eds.). *Between text and*



*image*: updating research in screen translation. Amsterdam: John Benjamins, 2008, 211-223.

Quaglio, Paulo. *Television dialogue: the sitcom Friends vs. natural conversation*. Amsterdam: John Benjamins, 2009.

Rebollo-Couto, Leticia. “*Mafalda y El laberinto del fauno: El uso de vosotros en las clases de español lengua extranjera en Brasil*”. In: Rebollo-Couto, Leticia; Lopes, Célia Regina dos Santos (orgs.). *As formas de tratamento em português e em espanhol: variação, mudança e funções conversacionais*. Niterói: Editora da UFF, 2011, 534-585.

Rebollo-Couto, Leticia; Kulikovski, María Zulma Moriondo. “El voseo argentino y el voseo chileno: diferencias sociolingüísticas y conversacionales a través de diálogos cinematográficos y textos en internet”. In: Rebollo-Couto, Leticia; Lopes, Célia Regina dos Santos (orgs.). *As formas de tratamento em português e em espanhol: variação, mudança e funções conversacionais*. Niterói: Editora da UFF, 2011, 497-531.

Schneider, Klaus P.; Barron, Anne (eds.). *Variational pragmatics: a focus on regional varieties in pluricentric languages*. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

Valentini, Cristina. “Forlìx 1 – The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring macrostructures”. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine ; Bucaria, Chiara (eds.). *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 2008, 37-50.