**AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM TEXTOS TRADUZIDOS E ADAPTADOS
PARA A DUBLAGEM DE PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS EM PORTUGUÊS
BRASILEIRO**

**INTERTEXTUAL RELATIONSHIPS IN TRANSLATED AND ADAPTED TEXTS
FOR THE DUBBING OF AUDIOVISUAL PRODUCTIONS IN BRAZILIAN
PORTUGUESE**

Jurandy Wesley de Jesus Oliveira¹
Marina Luiza Gurgel Bonela²

RESUMO

Este estudo tem como objetivo observar as relações intertextuais em textos traduzidos e adaptados para a dublagem de produções audiovisuais em português brasileiro, identificando-as e analisando-as, a fim de perceber como se dão suas realizações em um texto traduzido para outra língua e apresentado a um novo público. Procurou-se perceber, também, como determinados referentes culturais são transpostos no processo de tradução e adaptação, e, principalmente, quais novas relações essa transposição pode estabelecer, pois, como é discutido por Freitas (2008), no processo de se traduzir um texto pode-se perder elementos intertextuais, mas também adquirir elementos novos. Dessa forma, escolhemos o gênero dublagem por apresentar ainda mais limitações, que vão além de apenas um processo de tradução. Para isso, foram analisadas algumas cenas dos filmes *A Nova Onda do Imperador* (2000) e *As Branqueelas* (2004), nas quais buscamos descrever os processos intertextuais e seu funcionamento no texto, bem como estabelecer uma breve comparação com o texto original. Neste trabalho, tomamos a tradução como processo intertextual, pelo qual se cria um novo texto a partir de outro, e que se enquadra na proposta de hipertextualidade trazida por Genette (2010). Como base teórica, foram utilizados os trabalhos de Freitas (2008) e Sanchis (2020), para uma apresentação das particularidades do gênero dublagem, Volochínov (2006) e Fiorin (2006), para uma compreensão dos conceitos de discurso, texto, interdiscursividade e intertextualidade, e as asserções de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) e Genette (2010) acerca do conceito de transtextualidades, com foco nas noções de hipertextualidade, alusão e referência.

Palavras-chave: Intertextualidade. Texto. Dublagem. Tradução.

ABSTRACT

The present study aims to observe the intertextual relations in texts translated and adapted for the dubbing of audiovisual productions in Brazilian Portuguese, identifying and analyzing them, to understand how they are realized in a text translated into another language and presented to a new audience. We also tried to understand how certain cultural references are transposed in the process of translation and adaptation, and, mainly, what new relationships this transposition can establish, because, as discussed by Freitas (2008), in the process of translating a text, intertextual elements can be lost, but new elements can also be acquired. Thus, we chose the dubbing genre because it has even more limitations, which go beyond just a translation process. Therefore, some scenes from the films *The Emperor's New Groove* (2000) and *White Chicks* (2004) were analyzed, in which we sought to describe the intertextual processes and

¹ Graduando em Letras – Português-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: wjowesley@gmail.com

² Graduanda em Letras – Português-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

their functioning in the text, as well as to establish a brief comparison with the original text. In this work, we take translation as an intertextual process, by which a new text is created from another, and which fits the proposal of hypertextuality brought by Genette (2010). As a theoretical basis, we used the works of Freitas (2008) and Sanchis (2020), for a presentation of the particularities of the dubbing genre, Volochínov (2006) and Fiorin (2006), for an understanding of the concepts of discourse, text, interdiscursivity and intertextuality, and the assertions of Koch, Bentes and Cavalcante (2007) and Genette (2010) about the concept of transtextualities, focusing on the notions of hypertextuality, allusion and reference.

Keywords: Intertextuality. Text. Dubbing. Translation.

1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que, muitas vezes, ao se traduzir um texto, principalmente quando se trata de um texto para a dublagem de uma produção audiovisual, muitos dos elementos desse texto precisam ser adaptados para que o público-alvo seja capaz de interpretá-lo bem, não só no nível da língua, mas também em relação às referências culturais que lhe serão apresentadas (SANCHIS, 2020).

Além disso, no contexto da dublagem, por conta da limitação do tempo de fala, que precisa acompanhar a fala do personagem que está sendo dublado, não raramente o texto original precisa ser abreviado ou estendido durante o processo de tradução. Essas modificações, como aponta Freitas (2008), algumas vezes, podem levar à perda ou, pelo menos, a uma maior dificuldade de identificação de elementos intertextuais que estavam presentes no texto-fonte, pois uma tradução muito literal pode ignorar possíveis relações interdiscursivas e intertextuais implícitas, ao passo que uma tradução muito adaptada pode acabar criando novas relações desse tipo. Isso pode acontecer nas traduções em geral, devido às diferenças entre a cultura de origem do texto e a cultura a que se destina o texto traduzido, uma vez que algumas marcas intertextuais de uma cultura podem acabar sendo ignoradas em outra (*Idem, ibid.*), entretanto, devido às limitações do gênero dublagem, essas possíveis perdas são intensificadas.

Atualmente, muito tem se estudado sobre intertextualidade e tradução, sendo esta, também, um processo intertextual³, porém, pouco se encontra sobre tais questões aplicadas ao gênero dublagem. A partir da percepção das limitações desse gênero, ficamos interessados em entender como as relações intertextuais são reconstruídas e estabelecidas após o processo de tradução e adaptação de um texto para a dublagem de filmes, séries, novelas etc. Entendemos que, ao passar um texto de uma língua para outras, alguns elementos devem ser considerados, como, por exemplo, o público-alvo e as referências culturais. Dessa forma, consideramos

³ Vide a subseção “Transtextualidades, alusão e referência” em “Relações intertextuais”.

pertinente uma análise de como esses elementos são trabalhados em um gênero com limitações tão específicas como a dublagem.

Na tentativa de entender os processos de intertextualidade dentro das dublagens brasileiras, decidimos analisar os processos intertextuais no texto traduzido e adaptado para a dublagem. Buscamos observar as relações intertextuais estabelecidas nele e analisar o funcionamento destas. Contudo, também optamos por fazer uma breve comparação entre o texto original e o texto traduzido, a fim de verificar possíveis diferenças de sentido na realização dos fenômenos intertextuais encontrados. Com tais objetivos, foram escolhidos, para análise, dois filmes: *A Nova Onda do Imperador* (2000) e *As Branqueelas* (2004).

Neste estudo, serão adotadas as perspectivas de Volochínov (2006), Fiorin (2006), e Koch, Bentes e Cavalcante (2007) no que se trata de texto, discurso, interdiscursividade e intertextualidade.

2 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

2.1 O discurso citado

Valentin Volochínov, no capítulo “O discurso de outrem”, do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, discorre sobre a relação entre discursos citantes e discursos citados, tratando dos processos envolvidos na transmissão e na apreensão do discurso e analisando o funcionamento das formas de citação deste, os chamados discursos direto, indireto e indireto livre.

O autor afirma que “O discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*. (VOLOCHÍNOV, 2006, p. 147).

Para ele, o discurso de outrem não é apenas um tema, mas uma unidade integral da composição do nosso discurso, mantendo sua autonomia sem alterar o sentido do discurso no qual está sendo citado. Quando a enunciação citada é tratada apenas como um tema, pode-se saber o “como” e o “de que se falava”, porém, quando integrada na construção do discurso, dando-lhe voz, transmitindo suas palavras, é que se descobre o “o que era falado”.

[...] quando passa a unidade estrutural do discurso narrativo, no qual se integra por si, a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo. Faz parte integrante de sua unicidade temática, na qualidade de enunciação citada, uma enunciação com seu próprio tema: o tema autônomo então torna-se o tema de um tema. (*Idem, ibid.*).

A existência autônoma do discurso citado é percebida pelo falante, que o entende como enunciação de outra pessoa. Ao assimilar a enunciação de outrem à sua própria, o narrador elabora regras para adequá-la à sua forma sintática, estilística, semântica e composicional, mantendo conservada, mesmo que rudimentarmente, a autonomia original do discurso alheio, sem a qual este não poderia ser percebido.

Volochínov (2006) assevera que a língua não existe por si só, mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta, isto é, sujeitos enquanto enunciadores que se apropriam da língua em disposição da comunicação, apropriando e disseminando diferentes discursos e instaurando diferentes enunciações e enunciadores. É importante levar em conta as condições sociais e econômicas da época, elementos importantes na contextualização de um discurso na sua construção composicional, isto é, considerar suas condições de produção. É graças às condições sócio-verbais a possibilidade de apropriação do discurso de outrem, delineando assim a forma como as enunciações e os enunciadores se constroem a partir de uma dada época e tempo social.

2.2 Texto, interdiscursividade e intertextualidade

Antes que tratemos da intertextualidade, é importante que apresentemos a concepção de texto que estamos tomando neste estudo. Fiorin (2006), sob a perspectiva bakhtiniana, nos traz a seguinte definição de texto:

O texto “representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção)” (BAKHTIN, 1992, p. 329). Sendo o texto “um conjunto coerente de signos”, ele não é uma entidade exclusivamente verbal. Na verdade, ele é uma categoria presente em todas as linguagens, em todas as semióticas (*Idem, ibid.*). [...] O texto, em Bakhtin, é uma unidade da manifestação: manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado. (FIORIN, 2006, p. 178-179).

Entendemos o texto, então, como a manifestação do enunciado, sua materialidade linguística, visível e palpável. O enunciado é uma unidade de sentido, de natureza especificamente dialógica, e o texto é sua manifestação, possuindo uma realidade imediata, material, pois é constituído por um conjunto de signos (*Idem, ibid.*). “O enunciado é da ordem do sentido; o texto é do domínio da manifestação. O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas. Sua manifestação é o texto e este pode ser considerado como uma entidade em si” (*Idem, ibid.*, p. 180).

Com isso, também é possível diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Ainda de acordo com Fiorin,

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. (*Idem, ibid.*, p. 181)

É importante destacar que, por materialidade textual, podemos entender tanto um texto em sentido estrito quanto, também, um “conjunto de fatos lingüísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante lingüística etc.” (*Idem, ibid.*, p. 191).

2.3 Transtextualidades, alusão e referência

Partindo agora para a vertente da intertextualidade, Ingedore Koch, Anna Bentes e Mônica Cavalcante (2007) lidam com diversos conceitos de Intertextualidade no livro *Intertextualidade - Diálogos Possíveis*. Especificamente no capítulo 6, intitulado “Intertextualidade – Outros Olhares”, as autoras discorrem sobre a concepção dada por Gerard Genette (1982) de Transtextualidade, que o autor categoriza em cinco tipos. As autoras trazem definições dos tipos de transtextualidade apresentados por Genette e discutem suas características e funcionamento, principalmente em relação às categorizações serem explícitas ou implícitas.

Uma das transtextualidades de Genette, além da própria intertextualidade, chama a nossa atenção: a hipertextualidade. Essa categoria abrigaria todas as transformações sofridas por um texto-fonte, que podem se dar em diferentes níveis, a partir das quais derivaria um novo texto. Genette vincula a derivação a esta transtextualidade, a fim de particularizá-la, já que se poderia argumentar que toda obra seria hipertextual por evocar, de alguma forma, uma outra (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007). Genette (2010, p. 18) diz o seguinte: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário”. É o que, por exemplo, acontece na tradução, pois, como explica também Genette (*Ibid.*, p. 66), a tradução “consiste em transportar um texto de uma língua para outra”, ou seja,

o texto original sofre uma transformação, resultando em um novo texto e caracterizando, portanto, um processo hipertextual.

Piègay-Gros, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007), redimensionou as formas de hipertextualidade. Ela sugeriu uma grande divisão entre as intertextualidades, separando-as em relações de copresença (citação, referência, plágio e alusão) e relações de derivação (hipertextuais), tentando descrever, de maneira um pouco mais precisa, as três formas de derivação trazidas por Genette: a paródia, o pastiche e o travestimento burlesco. Porém, aqui, iremos nos deter nas relações de intertextualidade por copresença, particularmente referência e alusão.

A alusão é classificada como intertextualidade implícita, ou menos explícita, uma vez que não se é evidenciada a autoria do texto-fonte do qual o coenunciador utilizou para redigir seu texto atual. A alusão conta com a memória discursiva do interlocutor para identificar ou meramente se recordar onde dado enunciado teve sua origem, de onde o mesmo saiu e de onde veio dado discurso semelhante (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007). “A alusão, para o autor [Genette], se dá quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele [texto] e um outro ao qual remete tal ou tal de suas inflexões, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento do texto-fonte. (*Idem, ibid.*, p. 123).

Koch, Bentes e Cavalcante (2007) também tentam diferenciar alusão e referência, considerando, para isso, a reavaliação de Piègay-Gros sobre os conceitos trazidos por Genette. Segundo elas, uma remissão direta a personagens ou a outras entidades presentes em uma determinada obra, levando o leitor a um outro texto, embora não o cite literalmente, pode ser entendida como intertextualidade explícita por referência. Já a remissão indireta à obra a que esses personagens ou entidades pertencem pode ser entendida com intertextualidade explícita por alusão (*Idem, ibid.*). Faria e Brito (2016), porém, não concordam inteiramente com essa completa diferenciação entre alusão e referência. A alusão seria uma forma mais discreta de referência, contudo, ambas contam com a memória discursiva para que se perceba a intertextualidade:

A caracterização da referência como uma relação intertextual “em ausência” leva, a nosso ver, a confundir esse processo com o da alusão – esta, sim, efetivada por relações inferenciais, mais implícitas do que explícitas. Para nós, só faz sentido falar em referência intertextual se se associar tal processo ao da alusão. Assim, por exemplo, fazer referência intertextual a um personagem de uma dada obra é, simultaneamente, aludir à obra inteira. Os dois fenômenos de copresença só aconteceriam em conjunto. (*Idem, ibid.*, p. 119)

Portanto, no presente estudo, tomaremos alusão e referência como relações diferentes, porém, muitas vezes, interdependentes, ocorrendo ao mesmo tempo, assim como as transtextualidades podem existir concomitantemente (GENETTE, 2010).

3 PRÁTICAS ADOTADAS

Para a pesquisa que resultou neste estudo, foram utilizados dois filmes: *A Nova Onda do Imperador* (2000) e *As Branquelas* (2004). A maior parte dos textos são diálogos, porém, em *A Nova Onda do Imperador*, há algumas cenas cantadas. Ambos os filmes são comédias, sendo um deles uma animação. Foram escolhas pessoais do grupo, sendo obras já muito conhecidas mundialmente, não havendo preferência por algum gênero; consideramos seus textos dublados bastante ricos e, por isso, acreditamos que seriam objetos interessantes para este trabalho.

É importante ressaltar que a nossa pesquisa se concentrou na análise do texto dublado e das relações intertextuais nele encontradas, não se tratando de uma análise completa do corpo audiovisual a nível semiótico.

Serão, aqui, analisadas 8 cenas, sendo três delas de *A Nova Onda do Imperador* (2000) e cinco de *As Branquelas* (2004). As cenas foram escolhidas após uma breve análise de reconhecimento, através da qual selecionamos as cenas que serviriam para os objetivos deste trabalho.

4 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS

4.1 A Nova Onda do Imperador (2000)

O longa de animação *A Nova Onda do Imperador*, originalmente conhecido como *The Emperor's New Groove*, trata-se de uma animação estadunidense, produzido pela *Walt Disney Feature Animation*. Foi dirigido por Mark Dindal, produzido por Randy Fullmer e escrito por David Reynolds. Em sua distribuição brasileira, a dublagem foi feita pelo estúdio Double Sound, com tradução e direção de dublagem por Garcia Junior. O filme aborda a história de Kuzco, um jovem imperador um tanto arrogante e egoísta, que apenas prioriza suas próprias vontades e anseios, além de abusar de seu poder e soberania. Podemos perceber esse tipo de comportamento quando o jovem imperador decide construir uma casa de piscina em uma colina onde um importante personagem da trama, um camponês chamado Pacha, reside com sua

família. Outro exemplo também aplicável é quando o jovem imperador demite sua conselheira, Yzma, que, por revolta e sede de vingança, decide transformá-lo em uma Lhama, subjugando-o. O filme acompanha Kuzco em sua jornada para readquirir sua forma humana original, contando com a ajuda do camponês Pacha. Em seu caminho, o jovem imperador vai descobrindo o que há por trás de sua transformação em Lhama.

No longa, são perceptíveis diversos símbolos reconfigurados do roteiro original para a cultura brasileira, além de discursos, textos e terminologias também reconfigurados para o idioma português brasileiro, além de lidar com a interdiscursividade, representada em diferentes semioses.

Podemos começar observando o título da obra que foi traduzido para o português brasileiro: *A Nova do Imperador*. Tal título remete a uma expressão bastante popular no Brasil, uma gíria, acima de tudo. No processo de tradução, podemos perceber que o tradutor não trouxe tal título para o português brasileiro de forma literal, ou que escolheu uma palavra que estivesse bem próxima do termo original, no caso *New Groove*. Atentando para a tradução de tal expressão em inglês, podemos entender *groove* enquanto ranhura, talho, uma fissura sobre uma superfície, em tradução livre. Ao pesquisar mais a fundo, contando com a expressão em sua totalidade, *New Groove* é uma expressão informal do inglês americano que se refere a dançar ou cantar músicas populares de *jazz*, especialmente com um ritmo mais incessante.

Podemos notar que tal adaptação parece adequada, já que conta com um significado semelhante ao título original, já que *A Nova Onda do Imperador* também traz um significado mais lúdico e recreativo, além de que certa forma também tem a ver com algo relacionado a ritmo, agitação e entre outros.

Entretanto, focalizando para o significado de tal expressão utilizada no título original, podemos interpretar de diversas formas o porquê de sua escolha. Como já dito, o filme retrata um jovem imperador arrogante e egoísta, que apenas pensa em si mesmo, apropriando de uma personalidade inteiramente egocêntrica. A *new groove*, isto é, uma nova rachadura, poderia ser entendida como uma fissura no orgulho de tal imperador, que, para resgatar sua verdadeira forma após ser transformado em Lhama, deverá ceder e permitir trabalhar em parceria ao lado de Pacha, um mero camponês que aceitara ajudá-lo, contanto que o jovem imperador não o despeje juntamente com sua família da colina onde moravam, simplesmente para construir uma casa de piscina, não se dando ao trabalho de pensar no pobre camponês, apenas focando em seus próprios desejos e anseios. A possível ideia por trás do título original propõe um significado interessante ao enredo da estória, especialmente quando se trata de um filme infantil, que traz sempre com o longa uma lição. Contudo, é dedutível que não havia uma

expressão suficientemente equivalente no idioma português-brasileiro; que não se ajustaria de forma devida e passaria uma mensagem prévia do filme ao seu espectador. Dessa forma, escolher a expressão popular “Nova Onda” pareceu algo mais adequado e apropriado, tendo em vista que tal expressão se encontra no vocabulário do brasileiro e em seu repertório discursivo e linguístico, usado diariamente pelos habitantes daqui.

A *nova onda* pressupõe uma interpretação interessante, em que retoma uma expressão popular brasileira selecionada para compor o título traduzido da obra, focando exatamente em um elemento pertencente ao repertório cultural da sociedade brasileira. A escolha pode ser considerada apropriada enquanto atribui ao título um caráter lúdico, divertido, além de conjecturar com o caráter mais descomplicado e claro dos títulos de obras audiovisuais para o público infantil, ademais, também pressupõe uma ideia semelhante ao que o título original propõe, e o que o filme em geral também está propondo, no caso uma visão de mundo por parte do protagonista egocêntrico, ou um novo rumo que sua vida tomará.

Ainda discutindo a questão da *nova onda*, podemos perceber no longa diversas escolhas de expressões populares para retratar o diálogo entre os personagens da trama. Traremos três casos específicos destes exemplos, que, além de adotar expressões populares comuns brasileiras, também no processo de tradução foram adotados símbolos culturais também brasileiros. O primeiro será ainda discutindo a expressão *a onda do imperador*, empregado em um dado momento logo no início do filme.

4.1.1 Cena 1

Durante a apresentação do filme, com o protagonista Kuzco dançando a música tema do longa, acaba se esbarrando em um senhor camponês idoso. Kuzco fica irritado, esbravejando com o senhor que atrapalhara sua performance musical, alegando que o mesmo *cortara sua onda* e, logo em seguida, um de seus criados expulsa o senhor camponês, alegando que ele havia *cortado a onda do imperador*.

Quadro 1

Texto dublado	Texto original
KUZCO - Não! Você cortou minha onda!	KUZCO - No! You threw off my groove!
CRIADO – Desculpe, mas cortou a onda do imperador.	SERVANT- I'm sorry, but you've thrown off the emperor's groove.
SENHOR CAMPONÊS - Foi mal!	OLD FARMER – Sorry!

Como podemos analisar, percebemos que, na versão traduzida, Kuzco comenta que o senhor camponês *cortou sua onda*, expressão brasileira um tanto popular, que neste caso denota que o senhor camponês acabou com a felicidade do jovem imperador, o atrapalhou em seu momento de diversão etc. Considerando o conceito de equivalência entre o texto de origem e o texto meta (SANCHIS, 2020), isto é, o texto traduzido, podemos analisar que o tradutor procurou adaptar tal cena no objetivo de manter o sentido de forma estrita, apenas ao final optando pela gíria brasileiras “foi mal” ao invés de “desculpa” em relação à fala única do senhor camponês, o que pode ser compreendido que tal escolha foi feita no objetivo de soar mais espontânea e real a sua fala.

4.1.2 Cena 2

Na cena em questão, nos deparamos com o momento em que o jovem imperador Kuzco, já transformado em Lhama, se fantasia de mulher para poder entrar em um restaurante que até então proibia a entrada de Lhamas no local. Em dado momento, insatisfeito com a refeição do estabelecimento, Kuzco adentra na cozinha do estabelecimento e indaga o cozinheiro se possuía uma “comida de verdade”. Entretanto, Yzma e seu subordinado Kronk também decidem comer em tal restaurante, e Kronk também adentra na cozinha para indagar o cozinheiro se também havia alguma comida menos gordurosa, a mando de sua superior. Porém, como recebe muitas reclamações, o cozinheiro perde a cabeça e se demite, passando a Kronk a responsabilidade de ser o novo cozinheiro do local, logo sendo requerido a preparar um amontoado de pratos, que foram adaptados para a cultura e linguagem portuguesa-brasileira.

Quadro 2

Texto dublado	Texto original
KRONK – Oh, amigo, posso fazer um pedido especial?	KRONK – Hey, pal, what’s your policy on making special orders?
COZINHEIRO- Tá legal, malandragem, já chega! Se quer um pedido especial, prepara você! Eu me demito!	CHEF- All right, buster, that’s it! You want a special order, then you make it! I quit!
KRONK - Tá, mas espera aí...	KRONK – Yeah, but I...
COZINHEIRO – Ah, eu tentei, eu tentei! Mas não (incompreendido) ninguém sensível, cansei!	COZINHEIRO – I try and I try, but there’s no respect for anyone with vision. That’s it!
KRONK – Espera aí! Não, espera, espera aí!	KRONK – Please, don’t go.
GARÇONETE - Três feijoadas com bastante torresmo, uma moqueca de peixe caprichada na pimenta, um bife de fígado acebolado e um tutu à mineira sendo que o ovo tem de estar com a gema bem mole.	WAITRESS - Three pork combos, extra bacon on the side, two chili cheese samplers, a basket of liver and onion rings, a catch of the day, and a steak cut in the shape of a trout.
GARÇONETE - Entendeu tudo, neném?	WAITRESS - You got all that, honey?

Como podemos ver, a tradução contou com elementos comuns do repertório linguístico popular brasileiro, quando se usam formas de abordagem mais informais, como *Oh, amigo*, e a utilização também informal ao se referir a alguém, como na versão brasileira a palavra *buster* fora adaptada para *malandragem*.

Algo também que deve ser analisado é o advento da aparição da garçonne requerendo os pratos para Kronk, agora cozinheiro atual. A adaptação contou com diversos pratos típicos brasileiros, comuns em certas regiões do Brasil, como a feijoada e o tutu à mineira que, pelo nome, já indica de onde é sua “origem”. Ademais, os outros pratos representam uma forte simbologia dentro da culinária brasileira, como a moqueca caprichada na pimenta, ou o fígado acebolado, pratos comuns dentro do repertório culinário brasileiro. Podemos observar que o movimento que o tradutor fez foi de adaptar os pratos requeridos para a realidade brasileira, já que a culinária americana é bem divergente da brasileira e conta com muitos pratos desconhecidos pelo povo brasileiro, o que poderia comprometer a continuidade e compreensão da cena.

4.1.3 Cena 3

Interligando com a cena acima, o amigo do jovem imperador, Pacha, tenta esconder o jovem imperador para que Yzma e Kronk não o vejam, para não o matarem. Dessa forma, Pacha arruma artifícios para distrair Yzma e Kronk para sair do estabelecimento com Kuzco, entretanto, o jovem imperador não entende o porquê da afobação de Pacha em fugir do lugar, tendo em vista que não sabe sobre o plano de Yzma em matá-lo para assumir seu reino, diferentemente de Pacha, que estava ciente de tal plano de execução. Na saída, Kuzco decide interrogar Pacha.

Quadro 3

Texto dublado	Texto original
PACHA: Olha, tem duas pessoas lá procurando você!	PACHA: Look, there's two people in there looking for you!
KUZCO: O quê?	KUZCO: What?
PACHA: Um grandão e uma velha magrinha.	PACHA: A big guy and a skinny old woman.
KUZCO: Espera. Essa velha é mais feia que briga de foice?	KUZCO: Wait. Was this woman scary beyond all reasons?
PACHA: Ah é!	PACHA: Oh yeah!

Neste diálogo, podemos notar mais uma vez o uso de uma expressão popular brasileira na adaptação. O tradutor decidiu não traduzir a referência de Kuzco em relação à Yzma estritamente, ao invés disso, decidiu adotar uma expressão popular, atribuindo à cena um

aspecto humorístico pelo uso inesperado de uma expressão cômica em uma situação que sinalizava perigo e alerta. No texto original, Kuzco se refere à Yzma como uma *mulher medonha, horripilante para além de todas as razões*, o que, por mais seja uma comparação, não indica algo para além da feiura da mulher a que Kuzco se refere. Já na versão traduzida, podemos perceber a inserção de uma gíria popular, comumente usada para se referir alguém não tão bonito ou atraente⁴. A escolha de tal expressão popular brasileira denota uma sensação de humor à obra, além de trazer ao espectador uma ideia de identidade nacional, um código entendido por todos que estão vinculados a tal identidade que têm conhecimento de tal símbolo, entendendo o que a frase quer dizer, acima de tudo.

Considerando a forma como as traduções e adaptações foram realizadas e como procedem, podemos analisar como as transposições de uma língua para outra foram feitas de forma adequada, dentro de um contexto histórico, contando com diversos elementos que compõem um ambiente similar à proposta inicial do roteiro original, isto é, um filme lúdico e espontâneo, apropriado ao seu público mais infantil. Abordando sobre as colocações adequadas ao tempo histórico da obra original e de sua adaptação, Genette (2010), no capítulo “Tradução”, em seu livro *Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão*, traz a concepção de tradução como um trabalho que não conseguirá ser absolutamente fiel e que todo ato de traduzir altera o sentido texto (*idem, ibid.*), atestando o fato de que o processo tradutório não conta com uma fidelidade extrema e estrita ao texto original, já que cada língua possui suas particularidades e símbolos intraduzíveis, como catacreses (exemplo do autor), figuras de linguagem em geral e expressões populares, como as gírias. Dessa forma, podemos observar que o processo de tradução feito com essas particularidades fora adotar uma adaptação ao invés de uma tradução estrita, adaptando para termos linguísticos populares do idioma português-brasileiro. Além disso, em vista do ajustamento convincente e bem-sucedido por parte do tradutor, podemos constatar que a utilização de diversas expressões populares brasileiras, o uso de gírias e usos em geral de termologias comuns da língua para a qual a obra foi traduzida podem ser considerados um exercício de alusão, descrito por Koch *et al* (2007, p. 122). A alusão classifica-se como uma forma de intertextualidade implícita, isto é, não é marcadamente exposta a origem de tal dito, fazendo o leitor (ou espectador, no caso) recorrer à sua memória discursiva para apreender a possível fonte daquele dito que soa familiar ou comum.

⁴ A expressão é, na verdade, conhecida como “Briga de foice no escuro”.

4.2 As Branqueelas (2004)

As Branqueelas [*White Chicks*] (2004) é uma comédia americana, dirigida por Keenen Ivory Wayans e escrita em parceria com Marlon e Shawn Wayans, produzida pela *Sony Pictures Entertainment*. Em sua distribuição no Brasil, a dublagem foi feita pelo estúdio Cinevídeo, com tradução de Mário Menezes e direção de Jorge Vasconcellos. O filme acompanha a história de dois agentes negros do FBI, Kevin e Marcus, que se disfarçam de duas irmãs gêmeas brancas, Brittany e Tiffany Wilson, *socialites* de Beverly Hills, em um evento de moda nos Hamptons, a fim de tentar descobrir quem está por trás de uma série de sequestros de pessoas de alta classe e evitar que as duas irmãs sejam as próximas vítimas. A maior parte da história se passa no Royal Hamptons Hotel, em Nova York.

Sendo uma comédia, o filme brinca com algumas situações da vida real. Ele estereotipa e satiriza o comportamento de pessoas ricas da alta sociedade americana, tocando, principalmente, em questões raciais, mas também de gênero, ainda de forma cômica, retomando discursos já difundidos na sociedade americana e fazendo referências a elementos de sua cultura popular.

4.2.1 Os personagens

Para uma melhor compreensão dos diálogos, segue uma breve descrição dos personagens presentes nas cenas que serão analisadas mais adiante:

Kevin e Marcus Copeland são dois irmãos negros, agentes do FBI. Após quase perderem o emprego por causarem confusão ao tentar prender uma quadrilha de tráfico, os irmãos Copeland são encarregados de buscar Brittany e Tiffany Wilson no aeroporto e levá-las aos Hamptons para um evento de moda que durará todo o final de semana. No caminho para o hotel, porém, acontece um pequeno acidente na estrada e as irmãs Wilson acabam com leves ferimentos nos rostos. Com as garotas determinadas a não comparecer ao evento com os rostos machucados, Kevin e Marcus decidem se passar pelas irmãs Wilson e aproveitarem para investigar quem está por trás de uma série de sequestros milionários, da qual provavelmente as irmãs Wilson seriam as próximas vítimas. Kevin e Marcus Copeland são os protagonistas do filme e são interpretados por Shawn e Marlon Wayans, respectivamente.

Brittany e Tiffany Wilson são duas irmãs muito ricas, herdeiras de uma multinacional. São típicas “patricinhas”, extremamente preocupadas com coisas materiais e aparência física.

Ao serem escoltadas pelos agentes Copeland, elas acabam com pequenos arranhões nos rostos e se recusam a comparecer no evento sediado nos Hamptons. São interpretadas por Maitland Ward e Anne Dudek, respectivamente.

Heather e Megan Vandergeld são duas irmãs *socialites*, grandes rivais de Brittany e Tiffany Wilson. São filhas de Warren Vandergeld, principal antagonista do filme e a pessoa por trás da tentativa de sequestro às irmãs Wilson. São interpretadas por Jaime King e Brittany Daniel, respectivamente.

Latrell Spencer é um jogador de basquete negro muito rico; é bastante narcisista, frequentemente se gabando de seus atributos físicos. Latrell se interessa apenas por mulheres brancas, preferencialmente loiras, e acaba se apaixonando por Tiffany Wilson, que é, na verdade, Marcus disfarçado, chegando a pagar 50 mil dólares por um jantar com ela em um leilão beneficente. Tiffany (Marcus), porém, sempre tenta escapar de suas investidas. Ao descobrir que a mulher que amava era homem, Latrell fica indignado não com seu gênero, mas sim em descobrir que era um homem negro. É interpretado por Terry Crews.

Jacob Harper e Vincent Gomez são uma dupla de agentes do FBI, rivais de Kevin e Marcus; são mais sérios e se acham melhores que os irmãos Copeland. Os dois ficam encarregados de vigiar as irmãs Wilson durante o evento nos Hamptons e são eles que descobrem que as garotas são impostores disfarçados, porém não sabendo que se trata de seus colegas. São interpretados por Lochlyn Munro e Eddie Velez, respectivamente.

Tony é o agente de Latrell, e está sempre ao lado do jogador de basquete. Age sempre de maneira afetada. É interpretado por Casey Lee.

Russ é um *playboy* traficante de drogas. É o melhor amigo de Heath, namorado de Heather. Ele é interpretado por Steven Grayhm.

4.2.2 Cena 1

Na primeira cena a ser analisada, que se passa entre os minutos 0:26:14 e 0:28:30, as irmãs Vandergeld encontram as irmãs Wilson (na verdade, os agentes Copeland disfarçados) e começam uma troca de insultos. No meio de insultos relacionados às mães de cada par, ocorre o seguinte diálogo:

Quadro 4

Texto dublado	Texto original
HEATHER – E a sua mãe é tão... ela... ela é tão... Megan, fala você.	HEATHER – Your mother is so, like... She's so... Megan, you go.

MEGAN – A sua mãe é tão burra, mas tão burra, que ela vai no restaurante grã-fino pra almoçar e comer profiteroles e acaba pedindo um “profiterrolês”. “Profiterrolês”, gente, pode? TIFFANY (MARCUS) - A bunda da tua mãe é tão cabeluda que parece até o <u>King Kong</u> abrindo a janela e dizendo “Oi, gente!”.	MEGAN – Your mother is so stupid... that she goes to Barneys Rooftop Deck Restaurant for lunch... and orders a noise salad and calls it a "ni-coise" salad. "Ni-coise" salad, right? TIFFANY (MARCUS) – Your mother's ass is so hairy... it looks like <u>Don King's</u> about to pop out and say, "Only in America!"
---	--

Como tratado anteriormente, uma remissão direta a personagens ou a outras entidades presentes em uma determinada obra, levando o leitor a um outro texto, embora não o cite literalmente, pode ser entendida como intertextualidade explícita por referência (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007). No trecho acima, a personagem Tiffany (Marcus) faz uma referência ao monstro cinematográfico King Kong, um gorila gigante presente na franquia de filmes homônima, para desdenhar do corpo da mãe de Megan e Heather, aludindo ao fato de o primata ser peludo. Ela chega, ainda, a dar voz ao personagem. A fala trazida por Tiffany, “Oi, gente!”, porém, não tem relação com a franquia de filmes *King Kong*; seria uma interpretação da própria personagem para fazer sua piada. Além disso, essa fala está relacionada à mudança realizada no processo de tradução e adaptação para a dublagem, considerando as limitações desta, já mencionadas na introdução deste estudo.

É interessante notar, na cena analisada, que, no texto original, em inglês, a referência é feita não ao King Kong, mas a Don King, famoso empresário de boxe americano, e ao seu bordão “Only in America!”, trazido de forma relatada. Além de uma referência – visto que *Only in America* é também o nome de um filme que retrata a história da vida de Don King, portanto uma obra constituída – tem-se aqui também um caso de intertextualidade por citação. De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007), a citação é um tipo de intertextualidade explícita, contando, inclusive, com marcas convencionais da língua que a identificam e a caracterizam. No caso que estamos tratando, há inclusive a fonte, o autor, dessa citação. Nessa perspectiva, podemos considerar que a dublagem tirou um pouco da profundidade do discurso de Tiffany, que, na verdade, é Marcus, pois essas referências compõem o lugar de fala do personagem e nos dão um vislumbre de como este enxerga o mundo. Citar um empresário negro do mundo do boxe, ou fazer referência a ele, parece algo bem específico de um determinado grupo social, soando bastante inusitado o uso de tais referenciais por duas mulheres como Brittany e Tiffany Wilson, ricas e brancas, vindas de Beverly Hills, Califórnia. Já a alusão ao gorila King Kong não tem a mesma dimensão, visto que é um filme bastante conhecido na cultura popular, inclusive internacionalmente, atingindo um público bem mais abrangente que Don King.

Entretanto, o sentido da provocação de Tiffany não se altera, pois Don King possui um corte de cabelo bastante próprio, e a personagem liga essa característica ao corpo da mãe de suas rivais.

4.2.3 Cena 2

Nesta cena, que se passa entre os minutos 0:32:31 e 0:33:31, o personagem Latrell se aproxima de Tiffany (Marcus) na tentativa de paquerá-la. O diálogo é o seguinte:

Quadro 5

Texto dublado	Texto original
LATRELL – Com licença. O Papai Noel chegou mais cedo este ano, porque você foi o meu primeiro presente da lista.	LATRELL – Pardon me. Santa must've come early this year... because you were first on my Christmas list.
TONY - Essa eu vou anotar.	TONY – There it is, right there.
LATRELL – Eu queria saber se você é safada ou quietinha...	LATRELL – I want to know. Are you naughty or nice?
TIFFANY (MARCUS) - Foi mal, não tô afim.	TIFFANY (MARCUS) – Sorry, I'm not interested.
LATRELL – Ah... Então eu já vi que é safada.	LATRELL – I'll take that as naughty.
TONY – <i>Safada!</i>	TONY – Naughty.
LATRELL – Sabe como dizem: “Depois do negrão, você vai precisar de uma cadeira de rodas”.	LATRELL – You know what they say: "Once you go black, you're going to need a wheelchair."
[...]	[...]
TIFFANY (MARCUS) – <u>Escuta, ô King Kong, por que que você não pega essas suas piadinhas dos anos 80, sobe até o último andar do Empire State, bate nesse peito de macaco velho e, tipo assim, se joga? Tá?</u>	TIFFANY (MARCUS) – <u>Look, King Kong. Why don't you take you and your 1980 pickup lines... climb the Empire State Building, beat on your big old monkey chest... and then jump off? Excuse me.</u>

Latrell tenta uma “cantada” de Papai Noel, mas Tiffany mostra sua recusa. Ele insiste, porém a moça dá uma resposta mais enfática. É nessa resposta de Tiffany que podemos perceber uma relação intertextual.

Novamente é feita uma referência a King Kong, um caso de intertextualidade explícita, como explicado anteriormente. Contudo, tem-se, ao mesmo tempo, uma alusão à clássica cena, recorrente na franquia de filmes *King Kong*, em que o gorila escala o *Empire State Building* e é alvejado por atiradores aéreos até despencar do prédio. A alusão, como trazido anteriormente, é uma remissão indireta a uma obra, podendo ser entendida com intertextualidade explícita por alusão (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007). Ela conta com a memória discursiva do interlocutor que, tendo conhecimento do texto-fonte, reconhecerá as marcas intertextuais e estabelecerá as relações entre os textos (*Idem, ibid.*). No trecho aqui analisado, é possível perceber um pouco do posicionamento de Faria e Brito (2016), já tratado neste estudo, sobre os

fenômenos alusão e referência acontecerem conjuntamente. É feita uma referência ao personagem King Kong e alude-se a uma cena específica de seus filmes.

Diferentemente da cena anterior, a dublagem traz os mesmos referenciais utilizados na versão original do texto e o efeito de sentido é, conseqüentemente, o mesmo. A profundidade do discurso de Tiffany se mantém. É possível perceber o lugar de fala da personagem tanto no texto dublado quanto no original em inglês. Marcus, mesmo travestido de Tiffany, continua sendo um homem negro, criado em Nova York, e que compartilha de uma série de discursos com sua comunidade e os reproduz. Marcus chama Latrell de King Kong, aludindo às características físicas de ambos, já que Latrell também é bastante forte e alto, porém é possível perceber uma conotação racista nessa alusão, pois, nesse tipo de discurso, inúmeras vezes, pessoas negras são comparadas a macacos. É curioso notar que, no filme, nenhum personagem branco reproduz falas como essa de Marcus, pelo menos não explicitamente ou publicamente, e, em determinado momento do longa, as amigas de Tiffany e Brittany se mostram preocupadas em evitar esse tipo de discurso. As falas que poderiam ser consideradas ofensivas são, em sua maioria, ditas pelos personagens negros, e somente entre si – incluindo os agentes Copeland disfarçados de irmãs Wilson.

O que se pode concluir disso é que, mesmo como Tiffany Wilson, Marcus ainda é ele mesmo e, portanto, reproduz os discursos que lhe são familiares e que o compõem, marcando suas representações e visões sobre o mundo. Como Marcus Copeland, os fenômenos intertextuais aqui descritos poderiam fazer parte de uma conversa casual entre duas pessoas que compartilham da mesma esfera discursiva, porém, como Tiffany Wilson, esses fenômenos podem ganhar outras interpretações que vão além da real intenção da personagem, como evidenciado.

4.2.4 Cena 3

A terceira cena a ser analisada se passa entre os minutos 0:56:13 e 0:56:53. As irmãs Wilson (agentes Copeland) e suas amigas vão ao lago tomar sol. Quando Megan e Heather Vandergeld as veem, combinam com Russ uma forma de caçoarem das rivais. Russ joga uma bola de futebol americano em um barril de cerveja próximo às irmãs Wilson, que, com o impacto, acaba espirrando bebida nas pessoas próximas. Brittany (Kevin) pega a bola e Russ lhe pede que jogue de volta:

Quadro 6

Texto dublado	Texto original
RUSS – Aí, foi mal, boneca! Joga de volta! E não vai se machucar, hein?!	RUSS – My bad, sweetheart. Over here. Don't hurt yourself.
BRITTANY (KEVIN) – Pode deixar, eu não vou!	BRITTANY (KEVIN) – Don't worry, I won't.
BRITTANY (KEVIN) – Desculpa! <u>É que eu como espinafre.</u>	BRITTANY (KEVIN) – Sorry. <u>Better lay off the spinach.</u>

Na fala sublinhada, pode-se identificar um caso de intertextualidade por alusão. Brittany alude ao personagem de quadrinhos e desenhos animados Popeye, referindo-se à força com que jogou a bola para Russ. Popeye, nos desenhos animados, fica muito forte sempre que come espinafre, e Brittany traz esse texto em sua fala para explicar sua força de uma maneira cômica.

Diferentemente da cena anterior, a alusão feita nesta cena fica bem mais implícita. No caso da cena 2, a referência direta ao gorila King Kong ajuda o espectador a entender a alusão à cena do *Empire State Building*. Nesta cena, porém, a percepção da alusão dependerá quase que completamente da memória discursiva do espectador, uma vez que não há elementos que remetam diretamente ao texto aludido. As únicas pistas, ou marcas, desse fenômeno intertextual que possibilitam a ligação entre os dois textos são a força de Brittany (Kevin) e a sua menção ao espinafre. É como explicam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 127):

O que distingue a *referência* da *alusão* é justamente a tentativa de implicitude desta última: "Reputamos a alusão como uma espécie de referência indireta, como uma retomada implícita, uma sinalização para o coenunciador de que, pelas orientações deixadas no texto, ele deve apelar à memória para encontrar o referente não-dito" (cf. CAVALCANTE, 2006, p. 5). Na *alusão*, não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o coenunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente.

Um espectador que não tenha conhecimento do personagem Popeye e da obra a que ele pertence, não conseguirá perceber a relação intertextual estabelecida na fala de Tiffany, podendo interpretá-la de variadas formas.

Pode-se perceber, também, que os dois textos, original e dublado, apresentam o mesmo referente. Sendo Popeye um personagem clássico, já bastante conhecido na cultura popular, inclusive no Brasil, espera-se que a alusão a ele possa ser facilmente percebida pelo público brasileiro, assim como seria pelo público americano⁵.

⁵ Discussão estabelecida na pesquisa de Sanchis (2020) sobre referentes culturais e intertextualidade, mencionada na introdução deste estudo.

4.2.5 Cena 4

Esta cena se passa entre os minutos 0:57:40 e 0:58:00, e faz parte da mesma sequência da cena anterior. Tiffany (Marcus) está tomando um banho de sol com suas amigas, na beira do lago, quando Latrell aparece. Ocorre o seguinte diálogo:

Quadro 7

Texto dublado	Texto original
TIFFANY (MARCUS) – Que lindo dia de sol... Gente, que que houve com o sol?	TIFFANY (MARCUS) – What a beautiful, sunny day. Oh, my God. What happened to the sun?
LATRELL – Calma, chocolate branco. Eu não quero que você derreta.	LATRELL – Easy, white chocolate. I wouldn't want you to melt.
TIFFANY (MARCUS) – Tá, <u>hasta la vista, Schwarzenegro!</u> Bye bye!	TIFFANY (MARCUS) – Yeah. <u>Hasta la vista, Schwarzenegro.</u> Bye.

Na fala sublinhada, é possível identificar uma relação intertextual por copresença e, ao mesmo tempo, um caso de hipertextualidade. A personagem Tiffany cita alusivamente a famosa fala do personagem Exterminador, interpretado por Arnold Schwarzenegger, no filme *O Exterminador do Futuro 2: O Julgamento Final* (1991). Isso fica claro pela brincadeira feita a partir do nome Schwarzenegger, *Schwarzenegro*⁶, que se refere ao personagem Latrell. Porém, nota-se que a frase não é citada exatamente como foi dita originalmente⁷, ela é trazida modificada – transformada –, o que caracteriza um processo hipertextual.

Como explicado anteriormente, a hipertextualidade abriga todas as transformações sofridas por um texto-fonte, que podem se dar em diferentes níveis, a partir das quais derivaria um novo texto (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007). No caso da fala de Tiffany, podemos perceber uma espécie de paródia, uma das formas de hipertextualidade (*Idem, ibid.*). Segundo Koch, Bentes e Cavalcante (*Ibid.*, p. 137), “a paródia se elabora a partir da retomada de um texto, que é retrabalhado para obter diferentes formas e propósitos em relação ao texto-fonte. As funções discursivas dessa reelaboração podem ser humorísticas, críticas, poéticas etc.” Pode-se perceber que a fala em questão, no filme *As Branqueelas* (2004), tem função

⁶ Aglutinação do nome Schwarzenegger com a palavra *negro*. Na língua inglesa, a palavra *negro* pode, em alguns contextos, ser considerada ofensiva.

⁷ A frase original é “Hasta la vista, baby”.

humorística, porém não se trata de uma tentativa de satirizar o texto de que deriva. O texto original é retomado de forma a criar um efeito novo; o humor da cena está ligado à relação entre os personagens (Tiffany desdenha Latrell) e não necessariamente a uma ridicularização do texto-fonte.

Um conceito também trazido por Koch *et al* (*Ibid.*, p. 140) que se encaixa bastante com o caso aqui analisado é o *détournement*, “um caso de intertextualidade muito próximo da paródia, mas que não chega a representar a transformação de um texto inteiro em outro”. Esta classificação estaria entre a intertextualidade por copresença e a intertextualidade por derivação: “Não se trata exatamente de uma citação dentro de outro texto, mas é gerada a partir da alusão a trechos, segmentos de um texto-fonte, mas transforma parcialmente o trecho, buscando alcançar o mesmo valor de subversão de uma paródia [...]” (*Idem, ibid.*, p. 140). Como visto, a fala de Tiffany (Marcus) traz uma citação e, ao mesmo tempo, uma transformação e alude a outra obra.

Assim como na cena anterior, o referencial é o mesmo para os textos em português e em inglês, mantendo, assim, o mesmo sentido. Nota-se, neste caso, uma situação semelhante à da cena 2, na qual Tiffany (Marcus) se refere a Latrell por *King Kong*. Ao se referir a Latrell por *Schwarzenegro*, Marcus demonstra quem fala e de onde fala, reproduzindo os discursos que lhe são familiares. Assim como a referência a Don King, na cena 1, seria muito difícil que a verdadeira Tiffany Wilson, com seu estilo luxuoso de vida e experiência na alta sociedade, usasse abertamente tal termo tão politicamente incorreto. Dessa forma, pode-se entender o uso desse termo como mais uma marca da subjetividade do personagem, algo que a dublagem conseguiu manter.

4.2.6 Cena 5

A quinta e última cena a ser analisada se passa entre 01:28:32 e 01:28:53, quase na reta final do longa. Após descobrirem que impostores estão se passando por elas, as verdadeiras irmãs Wilson vão ao Royal Hamptons Hotel para desmascará-los. Ao chegar ao hotel, porém, as irmãs são paradas pelos agentes Harper e Gomez, que também descobriram que as irmãs Wilson que lá estavam hospedadas não eram quem diziam ser. Os agentes pensam que Tiffany e Brittany são os impostores e as levam para seu chefe.

Quadro 8

Texto dublado	Texto original
BRITTANY – Temos que deter essas impostoras antes que realizem seu plano maligno.	BRITTANY – We have to find them and stop them before they execute their evil plan.
TIFFANY – Pera aí, como é a cara delas?	TIFFANY – Wait, what do they look like?
BRITTANY – A nossa!	BRITTANY – Duh, us!
HARPER – Boa tarde, meninas!	HARPER – Afternoon, ladies.
GOMEZ – O chefe tá a fim de falar com vocês.	GOMEZ – The Chief would like to have a word with you.
BRITTANY – Ai meu deus, Tiffany!	BRITTANY – My God, Tiffany. <u>They're the Men in Black.</u>
TIFFANY – Que foi?	HARPER – Come on.
BRITTANY – São os homens de preto.	TIFFANY – Easy, <u>Ponch and Jon.</u> My hair!
HARPER – Qual é!	GOMEZ – Let's move it along, pal.
BRITTANY – Ai! Pera aí, baixinho! Meu cabelo! Pega leva! Ai!	BRITTANY – Wait a minute!
TIFFANY – Ai! Cuidado, <u>projeto de agente Smith!</u> Ai!	HARPER – Let's go!

No diálogo desta cena, apresentado no quadro acima, é possível observar a presença de intertextualidade explícita por referência, assim como nas cenas 1 e 2, já analisadas. É feita referência à organização *Homens de Preto* da franquia de filmes homônima⁸, estrelada por Will Smith e Tommy Lee Jones, e ao personagem Smith, da série de filmes *Matrix*. As personagens Brittany e Tiffany associam a aparência de Gomez e Harper, agentes do FBI, a caricaturas de agentes especiais conhecidas na cultura popular.

É interessante notar que, na versão original do texto, a segunda referência não é feita ao agente Smith da trilogia *Matrix*, mas a Ponch e Jon, personagens da série de TV americana *CHiPs*, exibida originalmente entre os anos de 1977 e 1983. Ponch e Jon são policiais rodoviários, e a série narra suas aventuras. Apesar de *CHiPs* (1977-1983) ter sido exibida no

⁸ A franquia de filmes, por sua vez, é baseada na série de quadrinhos *Homens de Preto* [*Men in Black*], de Lowell Cunningham e Sandy Carruthers.

Brasil, a dublagem brasileira de *As Branquelas* (2004) optou por um referencial mais próximo do público da época, pois, em novembro de 2003, havia sido lançado o filme *Matrix Revolutions*; com essa proximidade entre os lançamentos dos filmes, a referência feita por Tiffany poderia ser mais facilmente compreendida.

As referências presentes no texto também fazem parte da construção das personagens; elas mostram a visão destas sobre o mundo, os discursos que compartilham, os referenciais que possuem. Brittany e Tiffany Wilson são construídas como estereótipos de mulheres ricas e fúteis, por isso é compreensível que acreditem em histórias de agentes especiais supersecretos e interpretem o mundo ao seu redor sob essa perspectiva.

5 CONCLUSÃO DAS ANÁLISES

Baseados nas análises feitas a partir dos textos dublados dos longas escolhidos, podemos chegar à conclusão de que a tradução enquanto processo intertextual não contará com uma fidelidade estrita e passiva à versão original, já que, além de existirem termos que são intraduzíveis, a tradução não se limita apenas em transpor um idioma ao outro de forma literal, mas também conta com adaptações e concordâncias com o idioma traduzido, contando com termos e símbolos que trazem consigo algo do senso espontâneo e natural, como, por exemplo, gírias e expressões populares daquele idioma, como foi analisado nos dois longas. Também é notável como a tradução conta com diversos suportes intertextuais para se realizar, cristalizados em diversos tipos de intertextualidade, como a implícita (alusão) e explícita (citação e referência)⁹.

No caso de *As Branquelas* (2004), especificamente, podemos ver como a intertextualidade do texto, marcada principalmente por alusões e referências, está relacionada à personalidade dos personagens e à construção destes. É possível identificar a relação desses personagens com o mundo, quem são, de onde falam e como falam. O efeito geral que as relações intertextuais causam, no filme, é de ironia e sátira, o que é condizente com o filme, cuja proposta é justamente trazer uma crítica a determinados comportamentos da sociedade, sobretudo a relação entre brancos e negros. O texto dublado conseguiu, na maioria das cenas aqui analisadas, manter as diferentes dimensões propostas pelo texto original em inglês, não havendo grandes desvios de sentido.

⁹ KOCH *et al.* (2007).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos, com este estudo, que, assim como diferentes filmes possuem diferentes propostas, as relações intertextuais estabelecidas nestes textos também têm aspectos diferentes, com algumas formas sendo preferíveis a outras. Nos próprios textos que analisamos, é possível ver essa diferença, uma vez que o primeiro filme traz elementos muito mais interdiscursivos do que propriamente intertextuais, mas com a inclusão de várias falas populares do Brasil, pela dublagem; já no segundo filme, vemos um uso muito grande de referências e alusões, principalmente no texto em inglês. A dublagem, pelo que pudemos ver, consegue acompanhar o ritmo do texto original, não causando grandes desvios de sentido, mesmo que, algumas vezes, os referenciais culturais precisem ser alterados/adaptados.

Acreditamos que, devido à variedade de gêneros e propostas dentro do mundo cinematográfico e aos diferentes modos de operação de cada língua, nosso estudo se apresenta como uma mostra muito pequena de como a intertextualidade se manifesta na dublagem dessas produções, e consideramos que seriam necessários mais estudos nesse recorte. Porém, pudemos perceber que, apesar das limitações do gênero dublagem, no geral, ela consegue apresentar bem a proposta dos textos de que deriva.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. (V. N. Volochínov). O "discurso de outrem". *In*: BAKHTIN, Mikhail. (V. N. Volochínov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2006. p. 147-157.

FARIA, Maria da Graça dos Santos; BRITO, Mariza Angélica Paiva. Intertextualidade e textos multimodais: uma relação estreita. **Intersecções**, Jundiaí, v. 18, n. 1, p. 112-129, fevereiro 2016.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. *In*: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FREITAS, Luana Ferreira de. Intertextualidade e tradução. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 35, p. 11-20, jul./dez. 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Intertextualidade - outros olhares. *In*: KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007. p. 119-144.

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

THE Emperor's New Groove. Direção: Mark Dindal. Produção: Walt Disney Animation Studios; Walt Disney Pictures. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2000. 1 DVD (78 min.).

WHITE Chicks. Direção: Keenen Ivory Wayans. Produção: Revolution Studios; Wayans Bros. Entertainment; Gone North Productions; Wayans Alvarez Productions. Estados Unidos: Sony Pictures Entertainment, 2004. 1 DVD. (115 min.).

WHITE Chicks. **Scripts.com**, 2020. Disponível em:
https://www.scripts.com/script/white_chicks_23373. Acesso em: 05 dez. 2020.