

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA FACULDADE DE
LETRAS DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
BACHARELADO EM LETRAS - TRADUÇÃO**

Alice Silva Müller

¿Qué pasa, Güey? Análise da tradução de Mexicanismos na série Diablero

Juiz de Fora

2024

Alice Silva Müller

¿Qué pasa, güey? Análise da tradução de mexicanismos na série Diablero

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Letras: Ênfase em Tradução – Espanhol.

Orientadora: Profa. Dra. Noemi Teles de Melo

**Juiz de Fora
2024**

Alice Silva Müller

¿Qué pasa, güey? Análise da tradução de mexicanismos na série Diablero

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharela em Letras: Ênfase em Tradução – Espanhol.

Aprovada em 02 de outubro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Noemi Teles de Melo – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Profa. Dra. Roberta Fernandes Pacheco
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão a todas as pessoas que, de diversas formas, me apoiaram e estiveram comigo ao longo desta jornada acadêmica – que já dura quase 9 anos – e que contribuíram de alguma forma com a realização deste trabalho.

Primeiramente, agradeço aos meus pais pela educação, pelo carinho, apoio incondicional e por acreditarem sempre em mim. Aos meus irmãos, que sempre me incentivaram e me apoiaram.

Agradeço também aos meus tios e primos que sempre estiveram ao meu lado torcendo por mim. Aos meus amigos, que estiveram comigo não só nos momentos de descontração e alegria, mas que também caminharam comigo nos momentos difíceis e suportaram minhas reclamações constantes. Cada um de vocês fez parte desse processo e serei eternamente grata por todo apoio e incentivo.

À minha orientadora, Noemi, agradeço por toda paciência, dedicação e compreensão. Suas orientações e conselhos foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço não só pelas orientações do TCC, mas também por tudo que me ensinou nas disciplinas do bacharelado. Agradeço também aos demais professores que, ao longo da minha trajetória acadêmica, contribuíram para a minha formação tanto como professora quanto como tradutora. Agradeço, especialmente, à professora Roberta que me acompanhou durante toda a graduação, que me ensinou desde o “Hola, ¿cómo te llamas?”, no Espanhol I, até as metodologias de ensino no Espanhol VI. Além das valiosas orientações da iniciação científica e do Projeto de Universalização. Obrigada por todos os ensinamentos!

Agradeço também à banca de defesa do meu TCC, que aceitou de prontidão o convite e que acrescentou muito neste trabalho.

Por fim, a todos que, de alguma forma, me ajudaram a chegar até aqui, o meu muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho analisa a legendagem da série mexicana *Diablero*, focando na tradução de mexicanismos — palavras específicas do espanhol mexicano — para o português brasileiro. A pesquisa busca investigar as estratégias utilizadas nas traduções de mexicanismos, analisando os desafios causados pelas diferenças culturais e pelas limitações técnicas da legendagem. Como aporte teórico, este trabalho utiliza a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2013 [1972]), que entende a tradução como um processo dinâmico entre sistemas culturais, e os Procedimentos Técnicos, de Tradução de Barbosa (2004), que oferecem categorias como equivalência, modulação e omissão para analisar as escolhas tradutórias. A metodologia é qualitativa e, portanto, como apontado por Bryman (1998), o interesse é em uma análise que explore o contexto em que os dados estão inseridos. Dessa forma, fizemos uma análise detalhada da legendagem da primeira temporada de *Diablero*. O *corpus* foi coletado a partir das legendas em português brasileiro disponíveis na Netflix. Lançamos mão do programa *Antconc* para ordenar e quantificar as palavras usadas na série e selecionamos para análise os mexicanismos "güey", "cabrón", "pinche", "no mames" e "carnal", avaliando as diferentes soluções tradutórias aplicadas. Por fim, concluímos que, embora as traduções tenham garantido a inteligibilidade para o público brasileiro, algumas nuances culturais foram perdidas devido às limitações técnicas da tradução audiovisual, confirmando a hipótese de que a tradução desses termos exige uma delicada negociação entre manter o sentido original e se comunicar com o público-alvo. A pesquisa contribui para o campo da tradução audiovisual ao abordar as dificuldades de tradução de regionalismos e destacar a importância de equilibrar elementos técnicos e culturais na tradução de séries para públicos diversos.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução audiovisual. Legendagem. Teoria dos Polissistemas. Mexicanismo. *Diablero*.

RESUMEN

Este trabajo analiza la subtitulación de la serie mexicana *Diablero*, centrándose en la traducción de mexicanismos – palabras específicas del español de México – al portugués de Brasil. El estudio pretende investigar las estrategias utilizadas en la traducción de mexicanismos, analizando los desafíos causados por las diferencias culturales y las limitaciones técnicas de la subtitulación. Como contribución teórica, este trabajo utiliza la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar (2013 [1972]), que entiende la traducción como un proceso dinámico entre sistemas culturales, y los Procedimientos Técnicos de Traducción de Barbosa (2004), que ofrecen categorías como equivalencia, modulación y omisión para analizar las opciones de traducción. La metodología es cualitativa y, por lo tanto, como señala Bryman (1998), el interés está en un análisis que explore el contexto en el que se encuentran los datos. De esta manera, realizamos un análisis detallado de la subtitulación de la primera temporada de *Diablero*. El *corpus* se recopiló a partir de los subtítulos en portugués brasileño disponibles en Netflix. Utilizamos el programa *Antconc* para clasificar y cuantificar las palabras utilizadas en la serie y seleccionamos los mexicanismos «güey», «cabrón», «pinche», «no mames» y «carnal» para el análisis, evaluando las diferentes soluciones de traducción utilizadas. Por fin, concluimos que, aunque las traducciones aseguraron la inteligibilidad para el público brasileño, algunos matices culturales se perdieron debido a las limitaciones técnicas de la traducción audiovisual, confirmando la hipótesis de que la traducción de estos términos requiere una delicada negociación entre el mantenimiento del significado original y la comunicación con el público. La investigación contribuye al campo de la traducción audiovisual al abordar las dificultades de traducir regionalismos y destacar la importancia de equilibrar los elementos técnicos y culturales en la traducción de series para públicos diversos.

PALABRAS CLAVE: Traducción audiovisual. Subtitulación. Teoría polisistémica. Mexicanismo. *Diablero*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Tela do Antconc com palavras organizadas por frequência de uso | 38 |
|---|----|

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 – Mexicanismos mais usados na primeira temporada de Diablero | 39 |
| Tabela 2 – Mexicanismos selecionados para análise | 42 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 1 – Definição de güey | 44 |
| Quadro 2 – Episódio 1 da primeira temporada aos 20:29 minutos | 44 |
| Quadro 3 – Episódio 2 da primeira temporada aos 13:28 minutos | 45 |
| Quadro 4 – Episódio 4 da primeira temporada aos 03:05 minutos | 46 |
| Quadro 5 – Episódio 4 da primeira temporada aos 04:15 minutos | 48 |
| Quadro 6 – Definição de cabrón | 49 |
| Quadro 7 – Episódio 1 da primeira temporada aos 34:13 minutos | 50 |
| Quadro 8 – Episódio 1 da primeira temporada aos 16:25 minutos | 51 |
| Quadro 9 – Episódio 2 da primeira temporada aos 12:06 minutos | 52 |
| Quadro 10 – Episódio 1 da primeira temporada aos 04:55 minutos | 52 |
| Quadro 11 – Episódio 1 da primeira temporada aos 05:08 minutos | 53 |
| Quadro 12 – Episódio 2 da primeira temporada aos 02:37 minutos | 54 |
| Quadro 13 – Episódio 2 da primeira temporada aos 06:16 minutos | 54 |
| Quadro 14 – Episódio 2 da primeira temporada aos 25:44 minutos | 54 |
| Quadro 15 – Episódio 3 da primeira temporada aos 21:22 minutos | 55 |
| Quadro 16 – Episódio 4 da primeira temporada aos 22:46 minutos | 56 |
| Quadro 17 – Episódio 2 da primeira temporada aos 31:44 minutos | 57 |
| Quadro 18 – Definição de pinche | 58 |
| Quadro 19 – Episódio 2 da primeira temporada aos 07:52 minutos | 59 |
| Quadro 20 – Episódio 2 da primeira temporada aos 09:41 minutos | 59 |
| Quadro 21 – Episódio 2 da primeira temporada aos 02:46 minutos | 60 |
| Quadro 22 – Episódio 3 da primeira temporada aos 35:32 minutos | 61 |
| Quadro 23 – Episódio 7 da primeira temporada aos 35:32 minutos | 63 |
| Quadro 24 – Definição de no mames | 64 |
| Quadro 25 – Episódio 3 da primeira temporada aos 05:43 minutos | 64 |
| Quadro 26 – Episódio 3 da primeira temporada aos 35:40 minutos | 65 |
| Quadro 27 – Episódio 4 da primeira temporada aos 03:05 minutos | 66 |
| Quadro 28 – Episódio 5 da primeira temporada aos 07:50 minutos | 67 |
| Quadro 29 – Episódio 7 da primeira temporada aos 29:23 minutos | 67 |
| Quadro 30 – Definição de carnal | 68 |
| Quadro 31 – Episódio 1 da primeira temporada aos 13:18 minutos | 69 |
| Quadro 32 – Episódio 1 da primeira temporada aos 28:33 minutos | 69 |
| Quadro 33 – Episódio 2 da primeira temporada aos 03:18 minutos | 70 |
| Quadro 34 – Episódio 1 da primeira temporada aos 15:56 minutos | 70 |

Sumário

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA | 14 |
| 2. A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL | 16 |
| 2.1. LEGENDAGEM..... | 18 |
| 2.2. LEGENDAGEM DA NETFLIX | 22 |
| 3. MEXICANISMOS E TRADUÇÃO | 25 |
| 4. APORTE TEÓRICO | 28 |
| 4.1. TEORIA DOS POLISSISTEMAS | 28 |
| 4.1.1. Polissistema audiovisual | 30 |
| 4.1.2. Polissistema de tradução audiovisual | 32 |
| 4.2. PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DA TRADUÇÃO | 33 |
| 5. METODOLOGIA | 37 |
| 6. ANÁLISE DE DADOS | 44 |
| REFERÊNCIAS | 74 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objeto de análise a legenda em português brasileiro da série mexicana *Diablero*, produzida e distribuída pela plataforma de *streaming* Netflix. A série, que mescla terror sobrenatural e fantasia, apresenta uma grande quantidade de expressões e gírias mexicanas – conhecidas como mexicanismos – que representam um desafio significativo para a tradução audiovisual. A pesquisa aqui desenvolvida foca na tradução dessas expressões do espanhol do México para o português do Brasil, com ênfase na forma como as marcas culturais são traduzidas (ou não) para a legendagem em português brasileiro.

O objetivo geral deste trabalho é analisar como os mexicanismos foram traduzidos na série, avaliando as estratégias tradutórias empregadas para preservar ou adaptar os elementos culturais e linguísticos presentes no original. Dentro desse objetivo, buscaremos também investigar se a tradução respeita as especificidades do público-alvo, sem perder as nuances presentes no texto original.

Esta pesquisa foi desenvolvida pois acreditamos que a tradução audiovisual (TAV), impulsionada pelo aumento das produções internacionais e pela popularização das plataformas de streaming, desempenha um papel central na acessibilidade cultural, permitindo que obras de diferentes países cheguem a públicos de culturas diversas. O caso específico de *Diablero* é relevante por apresentar um espanhol com forte presença de regionalismos e gírias, o que demanda uma análise mais aprofundada sobre como essas particularidades culturais são tratadas na legenda. Este trabalho, portanto, contribui para os Estudos da Tradução especialmente no que diz respeito às adaptações culturais no campo audiovisual e também nos ajuda a entender um pouco sobre os desafios enfrentados pelos tradutores, tanto pelas traduções de questões culturais quanto pela necessidade de atender às regras técnicas da legendagem e às regras do contratante.

Para realizar a pesquisa, usamos como aporte teórico a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2013 [1972]), que permite compreender a tradução como um processo dinâmico de interação entre diferentes sistemas culturais. A obra de Barbosa (2004) sobre procedimentos técnicos de tradução também fundamenta a análise, fornecendo categorias que ajudam a identificar os procedimentos técnicos adotados na legendagem, como equivalência, modulação e

omissão. Além disso, adotamos a metodologia qualitativa, com análise detalhada da legendagem dos episódios da primeira temporada de *Diablero*. O *corpus* de análise foi coletado a partir das legendas em português brasileiro disponíveis na plataforma Netflix. A análise foi realizada em duas etapas: primeiro, com o auxílio da ferramenta AntConc, foi feita uma identificação das expressões mais frequentes; em seguida, fizemos a análise dos trechos selecionados, comparando o original em espanhol mexicano e a tradução em português brasileiro. A análise se pautou nos procedimentos técnicos de tradução descritos por Barbosa (2004), identificando como as escolhas tradutórias impactam na preservação ou adaptação das nuances culturais.

A partir da análise, percebemos que a tradução dos mexicanismos na série analisada sofre alterações significativas devido às limitações técnicas da legendagem e às diferenças culturais entre os públicos mexicano e brasileiro. Por fim, concluímos que há desafios na tradução dos mexicanismos, especialmente pela limitação técnica da legendagem e pela grande carga cultural entrelaçada nessas palavras. A Teoria dos Polissistemas (2013 [1972]) ajudou a entender as adaptações culturais, enquanto os procedimentos de Barbosa (2004) mostraram como o tradutor equilibra aspectos técnicos e linguísticos. Assim, concluímos que a tradução audiovisual exige sensibilidade para preservar o sentido original dentro das restrições impostas.

Para realizar a pesquisa, dividimos este trabalho em seis capítulos. Após esta introdução, no capítulo 1, apresentamos a série *Diablero*, seu enredo e personagens, e falamos sobre a plataforma de *streaming* Netflix como produtora e distribuidora de conteúdo audiovisual global. Já no capítulo 2, comentamos sobre o campo da tradução audiovisual, discutindo suas diferentes modalidades (legendagem, dublagem, audiodescrição etc.) e as dificuldades específicas enfrentadas pelos tradutores, como as limitações técnicas e culturais. Em seguida, no capítulo 3, partimos para a discussão sobre o conceito de mexicanismos, discutindo as dificuldades de tradução de expressões profundamente enraizadas na cultura mexicana e como isso influencia o trabalho do tradutor. Já no capítulo 4, apresentamos o nosso aporte teórico, no qual mostramos que a Teoria dos Polissistemas (2013 [1972]) de Even-Zohar e os Procedimentos Técnicos da Tradução (2004) de Barbosa servirão de base para a análise dos dados. Posteriormente, no capítulo 5, detalhamos a abordagem metodológica adotada para

a análise do corpus, explicando as etapas de seleção dos trechos e os critérios para identificar os mexicanismos na série. Chegamos, enfim, no capítulo de análise de dados, capítulo 6, no qual fizemos uma análise detalhada dos mexicanismos encontrados na legendagem de *Diablero*, discutindo as estratégias tradutórias adotadas e suas implicações culturais. Por fim, finalizamos a pesquisa apresentando as considerações finais do trabalho, revisitando os objetivos e refletindo sobre os resultados da análise à luz das teorias adotadas. Com essa estrutura, este trabalho busca contribuir para o campo da tradução audiovisual, oferecendo uma análise detalhada sobre os desafios e soluções enfrentados na tradução não só de mexicanismos, mas de expressões culturais para um público diverso.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

Neste capítulo, faremos uma contextualização do nosso objeto de pesquisa. Assim, falaremos da série e da plataforma pela qual ela foi produzida. Dessa forma, forneceremos informações sobre a história e personagens para que posteriormente possamos analisar trechos da legenda de forma mais contextualizada.

A série que servirá como nosso *corpus* de análise intitula-se *Diablero*, uma trama de terror sobrenatural mexicana que combina ação, fantasia e elementos de horror produzida pela plataforma de Streaming Netflix. *Diablero* foi criada por Pablo Tébar e José Manuel Cravioto e foi lançada em dezembro de 2018. Até o momento desta pesquisa, a série possui 2 temporadas, sendo que a primeira possui oito episódios e a segunda seis. Mas apenas a primeira temporada e seus 8 episódios formaram o *corpus* deste trabalho.

A história se passa na Cidade do México, mas com uma realidade diferente: existem anjos e demônios que circulam entre os mortais. Como consequência da existência dos demônios, existem também os *diableros*, que são aqueles encarregados de caçar e exorcizar os demônios. A plataforma da Netflix traz como sinopse o seguinte texto: “Quando uma garota desaparece em uma cidade grande, um padre desesperado se une a um caçador de demônios e seu grupo numa missão de outro mundo para encontrá-la.”. Ou seja, o enredo gira em torno da busca e captura de demônios, principalmente da busca do demônio que raptou a filha de um padre – que não sabia da existência de sua filha até ela ser raptada.

Os personagens principais são: Elvis, o caçador de demônios, que é interpretado por Horacio Garcia Rojas, natural da Cidade do México; Keta, irmã de Elvis e mãe de Mayakén – que desapareceu quando ainda era um bebê – interpretada por Fátima Molina, também mexicana; Padre Ramiro, um padre que descobre que tem uma filha após ela ser raptada por um demônio, interpretado por Christopher Von Uckermann, um ator e cantor da Cidade do México; Nancy, uma jovem que é capaz de ser possuída por demônios quando quer sem perder totalmente o controle de seus atos, interpretada por Giselle Kuri, uma atriz também da Cidade do México e Isaac, também chamado de “índio”, um vendedor/comprador de demônios que já teve um relacionamento com Keta. Isaac começa como inimigo de Elvis, mas acaba ajudando-o no final. Isaac é interpretado por Humberto Busto que também é natural da Cidade do México. Há, é claro, diversos outros personagens e atores, mas esses cinco são

os principais. É interessante e importante notar que todos são mexicanos e a maioria da Cidade do México. Essa presença de atores com a mesma nacionalidade e, inclusive, da mesma cidade, faz com que o sotaque, gírias e expressões retratem de maneira significativa essa variedade linguística.

Como mencionado, *Diablero* foi produzida e exibida pela plataforma de Streaming Netflix, que oferece uma vasta variedade de filmes, séries de TV, documentários e produções originais por meio de assinatura mensal. A Netflix foi fundada em 1997 como uma empresa de aluguel de DVDs e em 2007 iniciou o serviço de streaming online, permitindo que os usuários assistissem a conteúdo diretamente pela internet em dispositivos como TVs, smartphones, tablets e computadores. Em 2011 foi lançada na América Latina. Atualmente, a Netflix é uma das maiores plataformas de entretenimento do mundo e possui produções que são mundialmente conhecidas, como *Stranger Things*, *The Witcher*, *La casa de papel*, entre outras. A plataforma pode ser acessada em mais de 190 países e em mais de 30 idiomas.

Para fazer a legendagem de suas produções, a Netflix criou uma plataforma chamada HERMES, na qual tradutores de todo mundo podem se inscrever, inserindo todas suas informações sobre formação e experiência e realizando, posteriormente, um teste. Dessa forma, a legenda da Netflix, na maioria das vezes, é feita por *freelancers*. Ao final de cada episódio de uma série, aparece o nome de quem fez as legendas, no caso da série aqui analisada, foram, ao todo, três legendadores para os oito episódios. Distribuído da seguinte maneira: episódios 1, 2, e 6 foram legendados por Maria Cristina Amaral Gurgel, os episódios 3, 4, 5 e 8 por Aline Leoncio e o episódio 7 por E. Barros¹.

¹ Os dados sobre o responsável pela tradução e legenda de cada episódio foram obtidos diretamente na plataforma *Netflix*, na qual consta, ao final de todos os episódios, a seguinte informação: "Tradução e legenda: *nome do tradutor*".

2. A TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

Neste capítulo, exploramos a tradução audiovisual (TAV), discutindo seu papel fundamental na acessibilidade de conteúdos para públicos diversos. Apresentamos as principais modalidades de TAV, como legendagem e dublagem, e os desafios técnicos e culturais que os tradutores enfrentam ao adaptar diálogos e expressões para novos idiomas. Após a explicação sobre a TAV, dividimos o capítulo em duas seções, na primeira, intitulada “Legendagem”, são discutidas as particularidades dessa modalidade de tradução, incluindo suas limitações técnicas, como o número de caracteres e o tempo de exibição da legenda. Já na segunda, “Legendagem da Netflix”, abordamos o guia de estilo específico da plataforma, detalhando as diretrizes que o tradutor que trabalha para a essa empresa deve seguir e respeitar.

A tradução audiovisual é um campo recente de tradução, pois só começou a se desenvolver após o crescente avanço da internacionalização do cinema e da TV e evoluiu paralelamente ao desenvolvimento da mídia e da tecnologia. A TAV surgiu como uma solução para que as produções de outros países pudessem chegar a distintos públicos. Hoje, é uma parte vital da indústria de entretenimento global, pois é essencial para conectar conteúdos de diferentes culturas a públicos ao redor do mundo. De acordo com Cintas (2005), a TAV ganhou enorme relevância nas últimas décadas, impulsionada pelo crescimento da globalização, da internet e da distribuição digital de conteúdo audiovisual.

A tradução audiovisual é o campo da tradução que lida com a adaptação de conteúdos audiovisuais, como filmes, séries, documentários, animações e programas de TV, para diferentes idiomas e culturas. Como o nome sugere, a tradução audiovisual envolve tanto aspectos visuais quanto auditivos, e seu objetivo é tornar o conteúdo acessível a públicos que falam diferentes línguas ou têm necessidades especiais. Para Cintas (2005), a tradução audiovisual tem um papel fundamental na acessibilidade e inclusão. O autor considera que a TAV não é apenas uma ferramenta para superar barreiras linguísticas, mas também uma forma de tornar o conteúdo audiovisual acessível para pessoas com deficiências sensoriais. Assim, a tradução audiovisual é mais do que uma simples prática comercial, ela possui um papel social importante ao garantir que todos, independentemente de sua língua ou habilidades físicas, tenham acesso ao entretenimento e à informação.

Franco e Araújo (2011) reconhecem a existência de 6 modalidades de tradução audiovisual. São elas: legendagem para ouvintes, legendagem para surdos e ensurdecidos (LSE), legendagem eletrônica (*Surtitling*), Dublagem, Voice-over e Audiodescrição (AD).

A legendagem para ouvintes tem como objetivo traduzir falas (orais) em língua estrangeira para a língua fonte e, ainda, transformá-las para a modalidade escrita. Esse texto deverá vir junto com a cena de maneira sincronizada com o que está sendo falado. Além disso, deve-se respeitar o número máximo de caracteres por linha, o número de linhas e o tempo de exibição. Já a LSE, além da fala dos personagens, também entra na legenda os sons não verbais, como palmas, latidos, porta abrindo etc., a fim de auxiliar a compreensão de deficientes auditivos do que está acontecendo na cena. A legendagem eletrônica é utilizada em teatros, cinemas e óperas, ela traduz falas e canções em língua estrangeira e as exibe em uma tela acima do palco enquanto a cena está acontecendo. A dublagem, diferente das anteriores, não é uma modalidade escrita, ela passa de um discurso oral em língua estrangeira para um discurso também oral em língua de chegada. É válido ressaltar que nessa modalidade a língua original é eliminada da exibição. Um dos pontos mais difíceis da dublagem é a sincronia labial, pois para que haja uma verossimilhança, é necessário que pareça que os atores estão falando naquela língua. Já o voice-over, também caracterizado por passar de uma língua estrangeira oral para uma língua de chegada de forma também oral, não precisa do sincronismo labial e tampouco o idioma original é removido do fundo. Essa modalidade é mais comum em gêneros de não-ficção, como *reality* e documentários. Como a ideia não é fingir que as pessoas estão falando na língua de chegada, o sincronismo labial e a exclusão do idioma original não se fazem necessários. No entanto, ainda é preciso uma sincronia do que está sendo falado, isto é, o que se fala na língua original e na língua alvo devem aparecer simultaneamente. Por fim, temos a audiodescrição, que é uma tradução que engloba impressões visuais para que deficientes visuais possam ter acesso a informações que antes estavam acessíveis apenas de forma visual. Assim, em filmes e programas de TV, insere-se falas com explicações entre os diálogos de modo a evitar sobreposições de fala.

A partir do exposto, percebe-se que a tradução audiovisual é bastante ampla e complexa e, por isso, exige habilidades específicas, como o entendimento de nuances culturais, a capacidade de adaptar o conteúdo ao espaço e tempo disponíveis, e a

sensibilidade para manter o tom e o estilo da obra original, ao mesmo tempo em que se faz compreensível para o público-alvo. De acordo com Cintas (2005), traduzir conteúdo audiovisual não envolve apenas converter palavras de uma língua para outra, também é necessário levar em consideração as diferenças culturais, os contextos sociais e as referências locais para garantir que o conteúdo faça sentido e tenha impacto no público-alvo.

Além disso, cada uma das modalidades apresenta especificidades e dificuldades próprias. Como neste trabalho o nosso foco é na legendagem, faremos algumas explicações sobre suas características.

2.1. LEGENDAGEM

No âmbito dos Estudos da Tradução, a legendagem é uma área mais recente, principalmente porque a sua existência está relacionada a diversas tecnologias que não existiam há alguns anos. Ela surge, por exemplo, a partir da necessidade de tecnologias como o VHS, DVD, TV e, atualmente, as plataformas de streaming. De acordo com Cintas (2012),

No que diz respeito à tradução, a abordagem tradicional focava quase exclusivamente em textos escritos. No entanto, o desenvolvimento e a disseminação da comunicação de massa em novos formatos multimídia provocou o nascimento de novos tipos de tradução, geralmente agrupados sob o termo geral "tradução audiovisual" (AVT), dos quais legendagem, dublagem e narração são as principais formas. (Cintas, 2012, p. 273 *apud* Petrocínio, 2021, p. 22).

Por ser uma área recente, ainda não há um consenso com relação a questões terminológicas. Por exemplo, uma dessas questões é a forma como devemos nomear a área ou o profissional que faz a tradução para legendas. De acordo com Azevedo (2020),

Embora nos estudos dos fenômenos escritos originalmente em língua inglesa a legendagem tenha sido sempre tratada pelo termo *subtitling*, em português ocorreu, ao passo, o uso de termos distintos para abarcar essa modalidade de TAV: *legendação* e *legendagem*. Por consequência, o termo *subtitled*, do inglês, era tratado ora como *legendador* ora como *legendista*. (Azevedo, 2020, p. 60)

Araújo (2016) defende uma diferença entre legendista e legendador, para a autora legendista é aquele que traduz e legendador é aquele que coloca a legenda na série. Contudo, Franco e Araújo defendem que essa distinção não existe mais, já que a mesma pessoa pode fazer as duas coisas. Para este trabalho, utilizaremos o termo legendagem para falar da área e legendador para o profissional. Além disso, neste trabalho, acreditamos que o trabalho de um tradutor que traduz, por exemplo, um livro ou um conto é diferente do trabalho daquele tradutor que lida especificamente com a legenda, por isso, optamos por chamá-lo de maneira distinta e não apenas de “tradutor”, pois, dessa forma, ressaltamos suas diferenças e a singularidade de seu trabalho dentro do grande campo da tradução.

A legendagem pode se diferenciar de outros tipos de tradução por vários motivos. Para Díaz Cintas,

Por definição, a legendagem pode ser descrita como uma prática de tradução que consiste em representar por meio da escrita, geralmente na parte inferior da tela, a tradução para a língua alvo do diálogo original dito por falantes distintos assim como outras informações verbais que aparecem na tela (cartas, letreiros, textos em geral) ou que são transmitidas pelo canal sonoro original (letras de música, vozes em off). (Cintas *apud* Azevedo, 2020, p. 61)

Nesse sentido, percebe-se que a legendagem é uma tradução que passa de um texto oral para um texto escrito em uma outra língua e, ainda, deve levar em conta toda linguagem não-verbal presente nas cenas das séries ou dos filmes. Por isso, para fazer uma legenda são necessários alguns critérios bem específicos que não são contemplados em outros tipos de tradução. Por exemplo, o legendador deve estar atento a qual deve ser o tempo de duração da legenda na tela, para que o texto possa acompanhar a fala dos personagens, mas sem que passe rápido demais na tela e o espectador não consiga ler; qual o número ideal de palavras e/ou caracteres que poderão aparecer de uma vez de forma que não ocupe muito espaço e cubra imagens do filme/série; qual nível de complexidade as sentenças podem ter, de forma que possibilite uma leitura rápida e de fácil compreensão para quem lê etc. Em suma, o legendador, por estar lidando com duas modalidades distintas, precisa se preocupar com uma série de questões que não fazem parte de outros tipos de tradução. Nessa perspectiva, Azevedo (2020) entende que para legendar “[...] é preciso mais do que traduzir sentenças de uma língua para outra, mas reescrever o diálogo de um tipo de

código menos ordenado (o falado) para outro que segue regras mais rígidas (o escrito)." (Azevedo, 2020, p. 64)

Vejamos agora, mais detalhadamente, quais são esses aspectos e parâmetros necessários para a legendagem. Naves et al (2016) afirmam que

No Brasil, pelo menos no que diz respeito à televisão, os parâmetros são pensados diferentemente dependendo do público. Esses parâmetros são de ordem técnica, linguística e tradutória. Para os ouvintes, uma legenda deve ter no máximo duas linhas, ter um número de caracteres compatível com a velocidade de leitura do espectador, estar normalmente no centro da tela e ser exibida em bloco. Dependendo da velocidade da fala da produção audiovisual, a legenda precisa ser editada para que o espectador possa lê-la, olhar para as imagens e ouvir o áudio. Tudo isso, acontecendo em segundos e milésimos de segundos. (p. 42)

Ou seja, a legendagem deve ser feita pensando também em quem é o público-alvo que terá acesso àquela legenda, para, a partir disso, poder pensar em velocidade de leitura, complexidade das frases, jargão a ser utilizado etc. No entanto, por mais que existam parâmetros para a legendagem, eles não são fixos, isto é, eles podem variar de acordo com o público-alvo, como mencionado, mas de acordo com o contratante também. Algumas empresas terão seus próprios parâmetros e o legendador terá que legendar levando em conta as exigências feitas pela empresa. Antes de entrar nas especificidades técnicas da legendagem e das exigências de algumas empresas, cabe explicar as diferenças de alguns tipos de legendas.

As legendas podem ser divididas da seguinte maneira: intralingual ou interlingual, aberta ou fechada. A legenda intralingual é aquela que tem o mesmo idioma do texto falado e, por tanto, não é o objeto deste trabalho. Já a legenda interlingual é aquela que o texto falado está em um idioma fonte e a legenda está em outro idioma, o idioma alvo, sendo, neste trabalho, o espanhol mexicano e o português brasileiro respectivamente. A legenda aberta é aquela que é sobreposta à imagem antes de que o filme ou série seja exibido e pode ser de cor amarela ou branca, podendo aparecer na tela centralizada e alinhada à esquerda ou direita (Araújo, 2016). Já a fechada, conhecida como *Closed caption*, disponível como um botão em alguns controles remotos, pode ser ativada pelo telespectador. Esse tipo de legenda é escrito por letras brancas sobrepostas a uma tarja preta. A legenda fechada pode ser dividida em *Roll up* e *Pop-on*. As legendas *Roll up* são aquelas que surgem continuamente na

parte inferior da TV e ocupam um máximo de duas linhas, no Brasil, mas em outros países podem chegar a 4 linhas, e as palavras que a compõem são exibidas da esquerda para a direita, geralmente usadas em programas ao vivo. Já as *Pop-on*, aparecem num todo e não palavra por palavra e são sincronizadas com o áudio, elas permanecem um tempo na tela e, em seguida, são substituídas por outras legendas, isto é, elas ficam temporariamente na tela, de acordo com o que está sendo falado e desaparecem para que surjam outras legendas. Essas, por sua vez, são usadas em programas pré-gravados. Nesse sentido, no presente trabalho analisaremos legenda interlingual e aberta.

Para Luyken et. al (1991) existem três aspectos cruciais para a elaboração de legendas: espaço, tempo disponível para cada legenda e tempo de retirada da legenda. Segundo o autor, não há como fazer legendas grandes e explicativas no espaço e tempo disponibilizados, pois a legenda tem no máximo duas linhas de 2s cada; num filme de 35 mm o máximo de caracteres por linha é entre 32 e 40, no de 16 mm o máximo fica entre 24 e 27. No que diz respeito ao tempo para a legenda, Luyken et. al (1991) diz que isso está relacionado com o tempo que vai ao ar, a quantidade de texto, a velocidade de leitura e os intervalos de uma legenda para a outra. Já em relação à dimensão, para o autor, a legenda pode ocupar até 20% da tela.

Retomando o que dissemos anteriormente, ao assistir a um filme legendado, o espectador está prestando atenção em diversos elementos ao mesmo tempo. Ele precisa: ler a legenda, ouvir a entonação das falas no idioma original, prestar atenção nas cenas e nos conteúdos não-verbais. Dessa forma, se a legenda é de difícil leitura ou ocupa muito espaço da tela, pode acabar fazendo com que o espectador perca outras informações relevantes do contexto visual. De acordo com Cintas (2009), quando as informações não-verbais são de suma importância para o entendimento de uma determinada cena, a legenda deve concentrar apenas as informações linguísticas básicas, para que, assim, o espectador possa visualizar melhor as demais informações. E o contrário também ocorre, quando a informação mais importante está no diálogo dos personagens, a legenda deve focar em explicar da maneira mais completa possível o que está sendo dito.

2.2. LEGENDAGEM DA NETFLIX

A Netflix possui um guia de estilo próprio, no qual ela pontua como deve ser feita a legenda para a plataforma. Esse guia de estilo pode ser encontrado no próprio site da Netflix. Aqui listaremos alguns dos critérios estabelecidos pela plataforma que tenham mais relação com a pesquisa, como é o caso do limite de tempo e caracteres. Não abordaremos questões que não entrarão na análise, como pontuação, uso de itálico, uso de aspas etc., pois não são questões relevantes para o presente trabalho.

Há um guia de estilo geral² e um específico de cada língua³. Vamos começar com as informações do guia de estilo geral e, posteriormente, falaremos do guia para o português. O guia começa informando que qualquer texto criado especificamente para a Netflix deve seguir o *Netflix Timed Text Style Guide*, a menos que o tradutor seja orientado de outra forma.

De acordo com o guia de estilo geral, o objetivo principal deve ser manter o texto em uma linha, a menos que exceda a limitação de caracteres, caso isso aconteça, poderá ser feita em até, no máximo, duas linhas. Caso precise ser feito em duas linhas, alguns princípios básicos devem ser respeitados. A linha pode ser quebrada depois dos sinais de pontuação, antes das conjunções ou antes de preposições. A quebra de linha não deve separar um substantivo de um artigo, um substantivo de um adjetivo, um primeiro nome de um sobrenome, um verbo de um pronome sujeito, um verbo preposicional de sua preposição, um verbo de um pronome auxiliar, reflexivo ou negação.

Além disso, todas as legendas devem ser justificadas centralmente e colocadas na parte superior ou inferior da tela (exceto em japonês, onde o posicionamento vertical é permitido). As legendas devem estar posicionadas adequadamente para evitar sobreposição com o texto na tela. Nos casos em que a sobreposição é impossível de evitar, como quando já há um texto na parte superior e inferior da tela, a legenda deve ser colocada onde seja mais fácil de ler.

No guia específico para o português, encontramos as seguintes informações. A letra deve ser Arial, branca e o tamanho é relativo à resolução do vídeo e à

² Disponível em: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>. Acesso em: 02 de out. 2024.

³ Disponível em: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/216787938-Portuguese-EMEA-Timed-Text-Style-Guide> Acesso em: 02 de out. 2024.

capacidade de caber 42 caracteres na tela. Cada linha da legenda deve possuir, no máximo 42 caracteres e deve ser escrita em, no máximo duas linhas. Quando houver duas linhas, recomenda-se utilizar o formato de pirâmide com a parte inferior maior, mas deve-se evitar ter apenas uma ou duas palavras na linha superior. Quanto à duração da legenda na tela, é preciso diferenciar se é um programa adulto ou infantil. Para programas para adultos, pode-se apresentar até 17 caracteres por segundo, enquanto para programas infantis deve haver até 13 caracteres por segundo.

Quando houver mais de um locutor deve-se utilizar um hífen seguido de um espaço para indicar cada locutor, com no máximo um locutor por linha. Não se deve traduzir palavras ou frases repetidas mais de uma vez pelo mesmo locutor, a menos que a repetição seja relevante para a trama. Isto é, o legendador deverá levar o contexto da cena em consideração para saber o quão relevante é aquela repetição, para entender se ela deverá ou não entrar novamente na legenda.

Uma recomendação interessante e diferente do que estamos acostumados a ver quando se trata de legenda é a seguinte: o diálogo nunca deve ser censurado. Os palavrões devem ser reproduzidos da forma mais fiel possível. Essa é uma indicação da Netflix para a legendagem brasileira. No entanto, sabemos que não é comum encontrar palavrões explícitos nas legendas do Brasil. Caso isso comece a aparecer de uma hora para outra nas legendas, pode haver um estranhamento por parte do espectador, que não está habituado a ler palavras obscenas nas legendas.

Em seguida, há outra recomendação muito relevante para o presente trabalho: o tom do conteúdo original deve ser sempre respeitado, mas de forma que seja relevante para o público-alvo (por exemplo, deve-se manter o tom, o registro, a classe, a formalidade etc.). Esse ponto é bastante interessante, pois mostra o interesse da plataforma em manter tanto o sentido do texto quanto sua função dentro da cultura de chegada.

Em suma, este capítulo abordou a tradução audiovisual destacando sua relevância no contexto da globalização e da acessibilidade, além de suas diferentes modalidades, como legendagem, dublagem e audiodescrição. A TAV não apenas facilita o acesso a conteúdos estrangeiros, mas também desempenha um papel crucial na inclusão de pessoas com deficiências sensoriais. A análise das especificidades técnicas e culturais envolvidas na tradução audiovisual demonstrou a complexidade desse campo, que exige do tradutor habilidades técnicas e uma

sensibilidade para adaptar o conteúdo às necessidades do público-alvo. A legendagem, foco principal deste trabalho, foi explorada em detalhe, considerando suas particularidades técnicas e os padrões estabelecidos por plataformas como a Netflix, que oferecem guias específicos para garantir a qualidade e a coerência das traduções audiovisuais. Assim, conclui-se que a TAV vai além da mera transposição linguística, sendo fundamental para garantir que o conteúdo audiovisual alcance e ressoe adequadamente com diferentes públicos ao redor do mundo.

3. MEXICANISMOS E TRADUÇÃO

Traduzir não é apenas passar de uma língua para outra, não é olhar o significado de cada palavra no dicionário e traduzir uma por uma. Vai muito além disso! E isso fica ainda mais evidente quando falamos de palavras e expressões que estão intimamente ligadas à cultura. Os mexicanismos são, por excelência, palavras culturais, isso porque eles identificam um grupo, uma nacionalidade. Então, para traduzi-los, o tradutor deve ter um amplo conhecimento tanto da cultura mexicana, que é a cultura de partida, quanto da cultura de chegada (no nosso caso, a brasileira). Narvaes (2015), considera que

[...] elementos que contenham referências culturais, sejam linguísticas ou não, como trocadilhos, alusões, poesia, provérbios, gírias, expressões idiomáticas etc. se apresentam como pontos críticos para a tradução e posam como um desafio para o tradutor. (Narvaes, 2015, p. 168)

Exatamente por estar relacionado com a cultura do país que produziu aquele conteúdo. Irina Gúseva corrobora com essa ideia ao dizer que

A linguagem de cada povo é uma estrutura muito lógica e original que reflete a maneira como os falantes da língua organizam sua experiência acumulada ao longo dos séculos, que inclui elementos por meio dos quais se transmite o patrimônio cultural da comunidade. (Gúseva, 2006, p. 193, tradução nossa)⁴

Dessa forma, traduzir de uma língua para outra envolve também traduzir culturas, pois a língua tem uma estreita relação com a forma que vivemos e organizamos nossas experiências enquanto indivíduos. A autora ainda afirma que alguns elementos dos modelos de diferentes línguas podem coincidir, ser comuns a duas ou mais comunidades ou até mesmo ser universais, no entanto, ela acredita que “[...] o fator étnico é o responsável pela peculiaridade que possui a linguagem de uma determinada comunidade, por sua idiosincrasia.” (2006, p. 195, tradução nossa)⁵.

⁴ El lenguaje de cada pueblo es una estructura muy lógica y original que refleja la forma en que los hablantes de la lengua organizan su experiencia acumulada durante siglos, que incluye elementos a través de los cuales se transmite la herencia cultural de la comunidad. (Gúseva, 2006, p. 193)

⁵ [...] el factor étnico es el que se responsabiliza de lo peculiar que posee el lenguaje de cierta comunidad, de su idiosincrasia

Nesse sentido, a origem e a cultura de um povo se refletem diretamente na linguagem que utiliza.

De acordo com RAE, “mexicanismo” pode ser “1. m. Palabra o uso propios del español hablado en México. 2. m. Cualidad o condición de mexicano. 3. m. Amor o apego a lo mexicano.”. No caso deste trabalho, quando falamos mexicanismos estamos nos referindo à primeira definição, isto é, palavras próprias do espanhol do México. Silva (2001), por outro lado, no *Diccionario breve de mexicanismos*, define como “[...] una palabra, partícula o locución, de procedencia española o indígena, característica del español de México, especialmente si no la comparte (si contrasta) con el español de otros países de Hispanoamérica o con el de [...]” (p. 4). Note que há uma certa diferença entre as definições, por exemplo, Silva considera não só palavras, mas também partículas e locuções. Além disso, entende que não são apenas palavras próprias do espanhol do México, mas que são características daquele país, isto é, pode ser que outros países também utilizem, mas é reconhecida como sendo uma palavra mexicana.

Mexicanismo é, pois, uma palavra ou expressão que está estritamente relacionada à cultura mexicana, o que gera uma dificuldade na hora de traduzir. Muitas dessas palavras e expressões carregam significados profundamente enraizados na cultura e na história do México. Ao tentar traduzi-las, parte desse contexto cultural pode se perder, pois esse contexto pode não ser entendido e explicitado em outros idiomas ou culturas. Por exemplo, a palavra "carnal" tem um uso que vai além de seu simples significado dicionarizado, seu real sentido se dá no uso e no contexto ao qual ele pertence. Como mencionamos, os mexicanismos não são só palavras, mas também expressões, o que gera outro tipo de dificuldade na tradução. Para traduzir uma expressão idiomática, precisamos encontrar outra expressão no idioma alvo que lhe seja semelhante, mas é impossível falar em expressões iguais e que transmitam exatamente o mesmo significado. Elas podem apresentar um sentido comum dentro daquele idioma, mas não será idêntico. Assim, expressões idiomáticas não podem ser traduzidas literalmente sem perder parte do seu significado, já que saem do seu contexto cultural de produção. Por exemplo, a expressão “No mames”, que vamos ver na análise, é usada para indicar surpresa ou indignação, mas se fossemos traduzir literalmente ficaria “não mame”, o que não faz sentido em português. Dependendo do

contexto, poderíamos traduzir por “não acredito”, “você está brincando” ou até mesmo “não enche o saco”, lançando mão de expressões idiomáticas da cultura brasileira.

Assim, traduzir palavras e expressões culturais exige um trabalho em dobro, já que nem sempre haverá uma palavra ou expressão em outra língua que consiga capturar com precisão todos os aspectos semânticos de um mexicanismo. Essas barreiras culturais e linguísticas fazem com que a tradução de mexicanismos seja um desafio, pois envolve mais do que simplesmente encontrar possíveis “equivalentes” de palavras — é necessário interpretar os nuances culturais e contextuais.

4. APORTE TEÓRICO

Neste capítulo apresentaremos nosso aporte teórico que dará base para a nossa análise. Falaremos, portanto, da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (2013 [1972]) e dos Procedimentos técnicos da tradução descritos por Barbosa (2004).

4.1. TEORIA DOS POLISSISTEMAS

A Teoria dos Polissistemas (Polysystem Theory ou Polysystem Studies), criada por Even-Zohar em 1970, trouxe diversas contribuições para os Estudos da Tradução e rompeu, em vários pontos, com os estudos que eram feitos até então. O termo “polissistemas”, por exemplo, parte de uma visão contrária ao de “sistema” de Saussure, na qual “sistema” era algo estático e desvinculado de aspectos sócio-histórico-culturais. Já na concepção de Even-Zohar, “sistema” é entendido por uma noção de dinamismo, e foi a partir dessa ideia de sistema dinâmico que o linguista cunhou o termo “polissistemas”. Nesse sentido, para o autor, “[...] o termo “polissistema” é mais que uma convenção terminológica. Seu propósito é tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogêneo, oposta ao enfoque sincronístico.” (Even-Zohar, 2013 [1972], p. 3).

De acordo com Even-Zohar (2000), os polissistemas são uma estrutura composta de vários sistemas, ou seja, de várias redes simultâneas de relações que se interpenetram e se sobrepõem, em um processo contínuo caracterizado pelo dinamismo e pela flexibilidade. Essa teoria entende uma cultura como um grande sistema que é constituído por outros sistemas que se relacionam entre si, por isso, a ideia de "polissistemas". Assim, dentro do polissistema que constitui uma cultura, existem vários outros polissistemas sendo um deles o literário, que, por sua vez, correlaciona-se com outros polissistemas.

No polissistema literário, é possível encontrar as literaturas ditas “canônicas”, mas também as “não-canônicas”, ou central e periférica, respectivamente. Essa distinção entre central e periférica está relacionada, principalmente, a uma questão de poder, isto é, os grupos que detêm o poder estabelecem o que será considerado ou não o “cânone”, o que faz com que esse cânone esteja sempre associado a uma ideia de prestígio e status. Com isso, há uma constante luta para pertencer ao centro ou

manter-se nele, e é essa luta de poderes que alimenta o polissistema, fazendo com que o cânone seja renovado ou perpetuado.

Dentro da literatura considerada periférica está, por exemplo, a literatura traduzida. No entanto, Even-Zohar (2000) considera que a literatura traduzida pode assumir um papel central dentro do polissistema literário. Segundo o autor, há três momentos em que a literatura periférica pode passar a ser central: quando o sistema literário é considerado jovem, estando ainda em processo de estabelecimento/formação; quando o sistema literário é considerado periférico ou fraco ou quando ocorrem momentos de crise no sistema literário. Nesses momentos, uma literatura traduzida, que antes era periférica, pode assumir o centro do polissistema literário.

Além disso, a literatura traduzida pode exercer tanto uma força primária quanto secundária. Isto é, ela pode criar novos elementos e modelos (força primária) ou reforçar os elementos que já foram estabelecidos anteriormente (força secundária). Assim, quando a literatura traduzida ocupa uma posição central, ela participa ativamente do polissistema literário criando novos elementos e, quando ocupa uma posição periférica, ela apenas segue os modelos canônicos e, com isso, pode gerar traduções que se distanciam da cultura de partida e se aproximam mais da cultura de chegada, numa tentativa de serem aceitas nesse novo polissistema. Nesse sentido, a literatura traduzida pode ser inovadora, quando provoca mudanças ou conservadora, quando apenas segue as normas dominantes e perpetua o cânone. Dessa forma, observa-se que essa relação entre literatura central e periférica não é estática, na verdade, há um constante jogo de forças, no qual uma literatura periférica pode se tornar central e vice-versa.

Para a área da tradução, um dos pontos que mais nos interessa da Teoria do Polissistema é que ela considera os textos traduzidos de forma integrada, relacionando-os à cultura de partida e, principalmente, à cultura de chegada. Isto é, nessa teoria entende-se que os textos traduzidos fazem parte do polissistema literário e cultural de uma comunidade, eles não estão mais à margem do “sistema literário”, na verdade, eles são parte fundamental. Assim, Even-Zohar (2000 [1972]) considera que, quando traduzimos um texto, nós lidamos com, pelo menos, dois polissistemas literários, o de partida e o de chegada, ou seja, ao traduzir, devemos considerar e mobilizar ambos.

Partindo da teoria de Even-Zohar, podemos perceber que, neste trabalho, por se tratar de tradução/legendagem, estamos lidando com dois polissistemas: o da cultura de partida (México) e da cultura de chegada (Brasil). Nesse sentido, para contrastar a tradução/legenda e o original, levaremos em conta não só os textos em si, mas também o contexto sócio-histórico de produção de ambas as obras e as questões que envolvem os polissistemas nos quais cada uma está inserida.

Como já mencionado, o polissistema literário é um dos polissistemas que constituem um polissistema maior que é o cultural. Mas, além dele, existem ainda outros polissistemas que fazem parte do polissistema cultural, como é o caso polissistema audiovisual, do qual falaremos a seguir.

4.1.1. Polissistema audiovisual

Antes de entrarmos especificamente no conteúdo desta seção, é necessário fazer uma explicação terminológica. Não há um consenso sobre a nomenclatura para se referir ao polissistema que engloba a produção audiovisual. Alguns autores chamam esse polissistema de “polissistema cinematográfico”, como Medeiros (2009) e Carvalho (2009), enquanto outros chamam de “polissistema audiovisual”, como Carvalho (2005) e Azevedo (2020). Para este trabalho, escolhemos utilizar o termo “polissistema audiovisual”. Isso porque, acreditamos que esse termo seja mais abrangente, principalmente porque estamos analisando a legenda de séries e o termo “cinematográfico” retoma a um imaginário de cinema e, por conseguinte, de filme. Portanto, consideramos o termo “audiovisual” mais apropriado para o presente trabalho. No entanto, respeitaremos o nome que cada autor atribui quando estivermos citando seus trabalhos, pois não modificaremos o conceito utilizado pelos autores em seus textos. Além disso, entendemos que, por mais que o nome mude, estamos nos referindo ao mesmo polissistema.

Medeiros (2009) lança mão do esquema do polissistema literário feito por Even-Zohar para constituir um esquema para o polissistema cinematográfico. De acordo com a autora, o esquema de Even-Zohar para o polissistema foi adaptado do esquema de comunicação de Jakobson. No esquema do polissistema literário, é possível encontrar: produtor e produtores, consumidor e consumidores, instituição, mercado, repertório e produto. De acordo com Medeiros (2009), esses seriam os mesmos

elementos encontrados no polissistema cinematográfico, que serão mais bem explicados a seguir.

No esquema do polissistema cinematográfico, a posição de produtor seria ocupada pela ação do diretor, pois é ele o responsável pela captação de recursos financeiros e pela escolha dos atores. Já o consumidor não será entendido exclusivamente como o espectador, isso porque, de acordo com a autora, existem tanto os consumidores diretos, quanto os consumidores indiretos. Os consumidores diretos seriam aqueles que consomem diretamente os produtos cinematográficos, como os espectadores, os críticos, os meios de comunicação etc. e os consumidores indiretos seriam as pessoas que consomem fragmentos cinematográficos, digeridos e transmitidos por vários agentes culturais e integrados no discurso direto. A instituição, por sua vez, inclui parte dos produtores, como, por exemplo, críticos, editoras, grupos de escritores, meios de comunicação etc. Elas são instituições reguladoras da produção cinematográfica. Enquanto isso, o mercado da produção cinematográfica é visto como algo bem amplo, pois “[...] ele abarca desde as salas de cinema às locadoras de vídeo, mas também comporta as transmissões televisivas tanto de canais abertos ou pagos e cada vez mais sofre influência das múltiplas possibilidades oferecidas pela internet.” (Medeiros, 2009, p. 105). Quanto ao repertório, a autora afirma que ele é constituído pelo sistema de significação próprio, já que “o cinema possui uma linguagem própria, que se constrói através da utilização de um sistema de significação que é manipulado por seus realizadores de acordo com convenções, através das quais o receptor é capaz de compreender e assimilar as informações propostas pela narrativa fílmica.” (Medeiros, 2009, p. 105). O último elemento desse esquema é o produto, que muitas vezes é confundido com o filme. No entanto, para Medeiros (2009), o filme não é o único produto cinematográfico, “[q]ualquer conjunto de signos realizados ou realizáveis com a utilização ou inclusão de repertórios advindos do universo cinematográfico é também um produto dele decorrentes” (Medeiros, 2009, p. 104).

Carvalho (2009) também traça uma relação entre o polissistema literário e o cinematográfico e a autora concebe

[...] o polissistema cinematográfico como estando também inserido no polissistema cultural, próximo ao polissistema literário e relacionando-se diretamente com ele, e sendo constituído de modo dinâmico por

sistemas internos, envolvendo roteiristas, adaptadores, diretores, atores, produtoras, distribuidoras, agentes de marketing e críticos, entre outros participantes. (Carvalho, 2009, p. 29)

Carvalho (2009) complementa dizendo que dentro do polissistema cinematográfico existe também o polissistema de tradução audiovisual. Será nesse polissistema que o tradutor/legendador atuará e, portanto, a nossa pesquisa se debruçará sobre esse polissistema e os jogos de poderes que o envolve.

4.1.2. Polissistema de tradução audiovisual

O polissistema de tradução audiovisual diz respeito à tradução de filmes, séries, novelas e toda a produção audiovisual. De acordo com Carvalho (2005), existe “[...] uma relação de isomorfismo com o polissistema audiovisual, o polissistema de tradução audiovisual reflete sua hierarquia e submete-se a esta em diversos aspectos, porém também possui componentes e leis que lhe são próprios.” (Carvalho, 2005, p. 70). Assim, no polissistema de tradução audiovisual estão envolvidos diversos agentes e não só o tradutor. Segundo Carvalho (2009), o polissistema de tradução audiovisual

pode envolver alguns dos mesmos agentes responsáveis pela criação e produção de filmes mas também inclui outros bem específicos, como agências de importação e exportação de filmes, produtoras e laboratórios especializados nas diversas modalidades de tradução audiovisual, tradutores e revisores. (Carvalho, 2009, p. 29)

Portanto, nesse polissistema, o tradutor/legendador não atua sozinho, o seu trabalho está relacionado – e subordinado – a diversos outros atores do sistema, como agências, produtoras e críticos, ou seja, na maioria das vezes, o seu contratante. No caso da série analisada, o legendador deve respeitar as regras estabelecidas pelo contratante, a Netflix – cujas normas mencionamos no item 3.2.

A partir do exposto neste capítulo, foi possível entender que a Teoria dos Polissistemas trouxe uma nova perspectiva para os Estudos da Tradução, reconhecendo a interconexão entre diferentes sistemas culturais. Aplicada à tradução audiovisual, essa teoria destaca a relação dinâmica entre o polissistema de partida e o de chegada, além de sublinhar a complexidade envolvida no processo de tradução,

que vai além do simples ato de traduzir palavras. Por meio dessa abordagem, compreende-se também que a tradução audiovisual, como as legendas de uma série, envolve a interação entre diversos agentes e sistemas, sendo influenciada pelas regras e hierarquias dos polissistemas culturais. A análise aqui apresentada, portanto, insere-se nesse contexto teórico, buscando explorar as inter-relações entre os polissistemas culturais do México e do Brasil, e como as dinâmicas desses polissistemas afetam o resultado final do processo tradutório.

4.2. PROCEDIMENTOS TÉCNICOS DA TRADUÇÃO

Para analisar como foram feitas as traduções dos mexicanismos na série analisada, lançaremos mão dos procedimentos técnicos de Barbosa (2004). Contudo, para entendermos os conceitos elaborados por ela, faz-se necessário uma breve contextualização.

Segundo a autora, os Estudos da Tradução tomaram maior impulso a partir dos anos cinquenta, após a segunda guerra mundial e a partir da formação de organismos internacionais, como a ONU. Nesse momento, a tradução deixou de ser uma preocupação apenas de autores e escritores e passou a ser de estudiosos da linguística também. Um dos primeiros a se ocupar da tradução está Mounin, após ele, a tradução conquistou um espaço como área de reflexão e passou a ser objeto de estudo de vários outros linguistas. Com a tradução sendo vista como uma atividade humana, uma operação linguística, os estudiosos começaram a procurar respostas sobre "como traduzir". Num primeiro momento os linguistas estavam ligados mais à forma do texto, no entanto, havia aqueles que privilegiavam o conteúdo.

Com o tempo, os estudiosos começaram a se questionar como poderia ser feita uma tradução se não fosse de forma literal e foi, então, que surgiram, no estudo da tradução, descrições de procedimentos técnicos. Entre a extrema liberdade e a estrita literalidade tornou-se preciso que houvesse parâmetros de execução que validassem um determinado tipo de tradução como sendo funcional, operacional e que servisse de base para o ensino de tradução. Começou-se a discutir, portanto, questões como a possibilidade e a impossibilidade da tradução, diferenças entre tradução literal e tradução livre, tradução de forma e tradução de conteúdo, tradução técnica e tradução literária etc. Nesse sentido, surgem diversos modelos e propostas de procedimentos

técnicos de tradução. E Barbosa (2004), após estudá-los, elaborou o seu próprio modelo, o qual seguiremos neste trabalho como critério de análise.

No total, Barbosa (2004) listou 13 procedimentos, sendo eles: tradução palavra-por-palavra, tradução literal, transposição, modulação, equivalência, omissão e explicitação, compensação, reconstrução de períodos, melhorias, transferência (estrangeirismo, transliteração, aclimatação, transferência com explicação), explicação, decalque e adaptação. Explicaremos brevemente todos eles, no entanto, identificamos apenas quatro deles em nossa análise: modulação, omissão, equivalência e transposição.

O primeiro procedimento é a tradução palavra-por-palavra, que consiste em traduzir um segmento mantendo as mesmas categorias gramaticais e a ordem sintática da língua fonte, utilizando palavras de significado aproximado na língua alvo. Já a tradução literal mantém a fidelidade semântica, mas ajusta a morfossintaxe às normas da língua alvo, respeitando a estrutura gramatical da língua alvo. Outro procedimento é a transposição, que envolve a mudança da categoria gramatical de um elemento do texto original. Ela pode ser obrigatória, quando necessária para atender às regras da língua alvo, ou facultativa, quando realizada por questões estilísticas. A modulação, por sua vez, reproduz a mensagem do texto original, mas sob um ponto de vista diferente, refletindo como as línguas interpretam a realidade de forma distinta (por exemplo, muda de “não é difícil” para “é fácil”). A equivalência é utilizada para substituir uma expressão da língua fonte por outra na língua alvo que, embora não seja uma tradução literal, possui uma função pragmática e discursiva semelhante naquela cultura de chegada. Esse procedimento é comum em expressões idiomáticas e clichês. E é válido ressaltar que aqui Barbosa não entende “equivalência” como tradução que passa exatamente o mesmo sentido e significado em ambas as línguas, o texto fonte e texto alvo tem *funções equivalentes*— fala-se em função, não em sentido. A omissão consiste em eliminar elementos do texto original que são desnecessários na tradução, enquanto a explicitação adiciona informações que ajudam a clarificar o texto na língua alvo. A compensação ocorre quando não é possível reproduzir um recurso estilístico da língua fonte no mesmo ponto da língua alvo, levando o tradutor a utilizar um recurso estilístico em outra parte do texto. Já a reconstrução de períodos envolve redividir ou reorganizar períodos e orações ao traduzi-los, visando melhor fluência do texto. As melhorias referem-se à correção de

erros presentes no texto original. Já a transferência traz elementos estrangeiros da língua fonte para a língua alvo, podendo incluir o estrangeirismo (cópia de termos da língua fonte para a língua alvo, como termos técnicos ou conceitos), a transliteração (mudança de alfabeto), aclimatação (adaptação à fonologia e morfologia da língua alvo) e transferência com explicação, quando são adicionadas notas ou explicações no corpo do texto, como notas de rodapé. O procedimento de explicação substitui o estrangeirismo por uma explicação direta, facilitando a compreensão. O decalque envolve a tradução literal de sintagmas ou tipos frasais da língua fonte na língua alvo, preservando a estrutura gramatical original. Por fim, a adaptação recria situações extralinguísticas que não existem na realidade dos falantes da língua fonte, ajustando-as para que sejam compreensíveis, como no caso de fuso horário, moedas ou medidas.

Consideramos que conhecer os procedimentos técnicos de tradução é importante para que o tradutor possa lidar de forma eficaz com os diversos desafios que surgem durante o processo tradutório e faça uma tradução de maneira mais consciente. Cada texto apresenta particularidades, e nem sempre a tradução literal é a melhor solução. Ao dominar diferentes técnicas, o tradutor ganha flexibilidade para escolher a melhor abordagem em cada situação, preservando o sentido do texto original. Além disso, esses procedimentos permitem que o tradutor tome decisões pensadas, justificando suas escolhas com base em critérios técnicos e teóricos, o que resulta em uma tradução mais adequada ao contexto e aos objetivos pretendidos.

Este capítulo explorou a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar, e suas contribuições para os Estudos da Tradução, enfatizando a interconexão dinâmica entre os sistemas literários e culturais. Compreendemos como os textos, incluindo a literatura traduzida, transitam entre posições centrais e periféricas dentro de um polissistema, influenciados por questões de poder e prestígio. Além disso, a aplicação dessa teoria ao polissistema audiovisual destaca as interações complexas entre os diversos agentes envolvidos na produção e tradução de obras audiovisuais. O tradutor, nesse contexto, atua em meio a diferentes sistemas, sendo influenciado tanto pelas normas da cultura de partida quanto pelas expectativas e regras da cultura de chegada. Concluímos que a Teoria dos Polissistemas oferece uma perspectiva abrangente e dinâmica para compreender a tradução como um processo cultural complexo, que vai além da mera transposição linguística, envolvendo negociações

entre diversos sistemas sociais e culturais. E finalizamos o capítulo entendendo quais são os procedimentos técnicos de tradução de Barbosa e qual a sua relevância para o tradutor.

5. METODOLOGIA

Nesta pesquisa, analisamos como foi feita a legenda, em português brasileiro, da série mexicana *Diablero*. A análise se concentrou na primeira temporada da série, que foi lançada em 2018, em todos os seus oito episódios. Num primeiro momento, a legenda de todos os episódios foi coletada a fim de construir o *corpus* de análise. Em seguida, os dados foram analisados a partir de uma perspectiva qualitativa. De acordo com Bryman (1998), a análise qualitativa não busca apenas descrever dados, mas interpretar e compreender o contexto e o significado que eles carregam. Além disso, nesta abordagem, o termo qualitativo refere-se à ênfase na compreensão dos processos e significados não pela quantidade ou frequência com que ocorrem, mas sim pela profundidade com que são analisados no contexto em que surgem. Ao invés de mensurar numericamente os fenômenos, a pesquisa qualitativa busca explorar as nuances das experiências humanas e, no caso deste trabalho, as nuances dos contextos em que a tradução está inserida. Denzin e Lincoln (2006) destacam que o principal objetivo da pesquisa qualitativa é revelar como os indivíduos envolvidos em interações constroem e interpretam significados, considerando o ambiente e as circunstâncias em que esses eventos ocorrem. Essa perspectiva valoriza as múltiplas dimensões da realidade social, onde o pesquisador busca interpretar os fenômenos a partir das percepções em vez de impor categorias pré-definidas.

Assim, tendo em vista a metodologia escolhida, a análise se deu em duas etapas. Primeiramente, a partir do nosso *corpus* de análise, analisamos o número de mexicanismos presentes no original e a frequência com que foram utilizados, o que nos ajudou a escolher quais mexicanismos entrariam para a análise com base no seu número de ocorrência⁶. Posteriormente, fizemos a análise propriamente dita ao observarmos profundamente alguns excertos selecionados, nos quais observamos a tradução, o texto original e as questões culturais que as envolvem.

Para realizar a primeira parte da análise e seleção dos mexicanismos, lançamos mão do programa Antconc⁷, que é um programa que possibilita a análise de

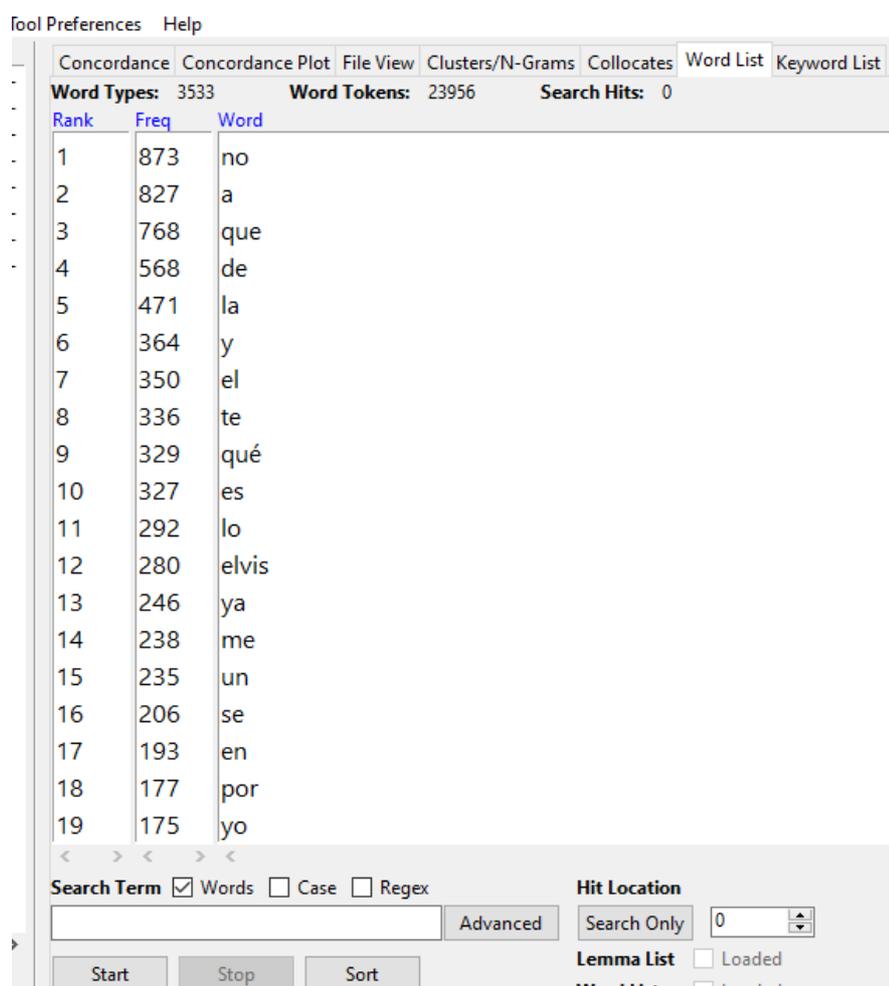
⁶ Por mais que o número de ocorrências tenha guiado a escolha de qual mexicanismo foi analisado, não consideramos que a pesquisa seja quantitativa, pois o número de ocorrências não influenciou na análise dos dados, apenas na escolha deles.

⁷ O Antconc é um programa que surgiu nos estudos linguísticos por meio da Linguística de Corpus. Neste trabalho, lançamos mão da ferramenta apenas para verificar a frequência de uso de cada termo analisado.

corpus. Nele, ao colocarmos o nosso *corpus* de análise compilado, é possível, por exemplo, ordenar as palavras por frequência de uso e ver quantas vezes cada palavra foi utilizada. E essa foi exatamente a função do programa que utilizamos, o que nos permitiu ver quais foram os mexicanismos mais utilizados na série.

Abaixo, apresentamos uma captura de tela do Antconc para ilustrar o funcionamento do programa. Nessa imagem, as legendas de todos os episódios já haviam sido adicionadas no programa e a função de ordenar as palavras por frequência já estava ativada. É assim, pois, que o programa organiza o *corpus*.

Figura 1 – Tela do Antconc com palavras organizadas por frequência de uso



Após ordenar as palavras, analisamos as primeiras 2.000 palavras mais usadas na primeira temporada. Em seguida selecionamos todas que eram entendidas como mexicanismos, levando em conta as definições do *Diccionario breve de mexicanismos*. Após selecionar todos os mexicanismos que apareceram dentre as

2.000 palavras mais usadas na série, montamos a seguinte tabela, na qual consta o mexicanismo, a posição em que ele está dentre as palavras mais usadas e a frequência que foi usado durante toda a temporada.

Tabela 1 – Mexicanismos mais usados na primeira temporada de Diablero

| Mexicanismo | Posição | Frequência |
|--------------------|----------------|-------------------|
| <i>Güey</i> | 43 | 82 |
| <i>Cabrón</i> | 49 | 75 |
| <i>Pinche</i> | 57 | 70 |
| <i>Mames</i> | 146 | 26 |
| <i>Carnal</i> | 166 | 22 |
| <i>Pendejo</i> | 182 | 19 |
| <i>Neta</i> | 208 | 16 |
| <i>Chingados</i> | 225 | 15 |
| <i>Mija</i> | 225 | 15 |
| <i>Pinches</i> | 225 | 15 |
| <i>Huevo</i> | 238 | 14 |
| <i>Chingada</i> | 254 | 13 |
| <i>Chingón</i> | 254 | 13 |
| <i>Chido</i> | 266 | 12 |
| <i>Chingado</i> | 266 | 12 |
| <i>Carnala</i> | 290 | 11 |
| <i>Órale</i> | 290 | 11 |
| <i>Pendeja</i> | 424 | 7 |
| <i>Varo</i> | 476 | 6 |
| <i>Cabrones</i> | 550 | 5 |
| <i>Nomás</i> | 550 | 5 |
| <i>Onda</i> | 550 | 5 |
| <i>Chamacos</i> | 650 | 4 |
| <i>Chamba</i> | 650 | 4 |
| <i>Chamuco</i> | 650 | 4 |
| <i>Manches</i> | 650 | 4 |
| <i>Pícale</i> | 650 | 4 |
| <i>Apúrale</i> | 790 | 3 |
| <i>Chilaquiles</i> | 790 | 3 |

| | | |
|--------------------|------|---|
| <i>Chinga</i> | 790 | 3 |
| <i>Chingo</i> | 790 | 3 |
| <i>Chingues</i> | 790 | 3 |
| <i>Dale</i> | 790 | 3 |
| <i>Mamadas</i> | 790 | 3 |
| <i>Ojete</i> | 790 | 3 |
| <i>Cabrona</i> | 1021 | 2 |
| <i>Cabroncita</i> | 1021 | 2 |
| <i>Chamaca</i> | 1021 | 2 |
| <i>Chelas</i> | 1021 | 2 |
| <i>Chilango</i> | 1021 | 2 |
| <i>Chile</i> | 1021 | 2 |
| <i>Chingaron</i> | 1021 | 2 |
| <i>Chingarse</i> | 1021 | 2 |
| <i>Desmadre</i> | 1021 | 2 |
| <i>Escuincla</i> | 1021 | 2 |
| <i>Mamón</i> | 1021 | 2 |
| <i>Mijita</i> | 1021 | 2 |
| <i>Mijo</i> | 1021 | 2 |
| <i>Pendejada</i> | 1021 | 2 |
| <i>Ruco</i> | 1021 | 2 |
| <i>Aventón</i> | 1556 | 1 |
| <i>Birria</i> | 1556 | 1 |
| <i>Bronca</i> | 1556 | 1 |
| <i>Cabronada</i> | 1556 | 1 |
| <i>Cabroncitas</i> | 1556 | 1 |
| <i>Canica</i> | 1556 | 1 |
| <i>Carnales</i> | 1556 | 1 |
| <i>Carnalita</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chamacas</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chamaco</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chambas</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chambita</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chamucos</i> | 1556 | 1 |
| <i>Changarro</i> | 1556 | 1 |

| | | |
|-------------------|------|---|
| <i>Chava</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chavitos</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingando</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingar</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingarme</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingarnos</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingona</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingué</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chingó</i> | 1556 | 1 |
| <i>Chiva</i> | 1556 | 1 |

Fonte: elaborada pela autora

Posteriormente, optamos por analisar os 5 primeiros mexicanismos mais usados na série. No entanto, fizemos algumas modificações em relação à tabela apresentada acima. Adicionamos as variações de um mesmo mexicanismo. Isto é, quando há a mesma palavra no feminino, masculino, singular ou plural. E adicionamos a definição de todos eles no dicionário supracitado. Assim, chegamos ao seguinte resultado.

Tabela 2 – Mexicanismos seleccionados para análise

| Mexicanismo | Posição | Frequência | Definição |
|--|---------|---|---|
| <i>Güey</i> <i>Gueyes</i> | 43 | 82 1 Total = 83 | m. coloq. 1. Persona tonta, mentecata. 2. Expresión que se usa frecuentemente para dirigirse a una persona de confianza. ¡álzalas, güey! loc. coloq. Ten más precaución. Expresión que se dirige a alguien que se tropezó. |
| <i>Cabrón</i> <i>Cabrones</i> <i>Cabrona</i> <i>Cabroncita</i> <i>Cabronada</i> <i>Cabroncitas</i> <i>Encabronado</i> <i>Encabronadamente</i> | 49 | 75 5 2 2 1 1 1 1 Total = 88 | adj., y m. y f. Malo, malévolo, de mal carácter, que realiza acciones malintencionadas. Son voces malsonantes. |
| <i>Pinche</i> <i>Pinches</i> | 57 | 70 15 Total = 85 | (Probablemente del español pinche 'persona que presta servicios auxiliares en la cocina'.) adj. despect. Despreciable. Es voz malsonante. Se usa generalmente ante el sustantivo. |
| <i>Mames</i> <i>Manches</i> | 146 | 26 4 Total = 30 | ¡no mames! interj. ¡No seas imprudente! |
| <i>Carnal</i> <i>Carnala</i> <i>Carnales</i> <i>Carnalita</i> | 166 | 22 11 1 1 Total = 35 | (De carne.) com. coloq. Amigo, socio, camarada. |

Fonte: elaborada pela autora

Por fim, seleccionamos os trechos que seriam analisados e partimos para a análise, que se encontra no seguinte capítulo. Um dos critérios para a seleção dos excertos foi que apresentassem, entre si, diferentes formas de traduzir um mesmo mexicanismo, a fim de que pudéssemos exemplificar como a tradução está ligada ao contexto. Para que a análise fosse feita de forma mais clara, decidimos utilizar dois tipos de quadros. O primeiro aparece antes da análise de cada mexicanismo e contém a sua definição com base em dois dicionários: *Diccionario breve de mexicanismos* e *Real Academia Española*. Para as definições da RAE, optamos por colocar apenas aquelas que se referem ao uso dentro do México. Assim, só incluímos as definições que antes aparecem “Méx.” – que é a forma que o dicionário coloca para dizer que

aquela palavra tem aquele significado naquele país. Os outros sentidos não foram considerados. O segundo tipo foi utilizado para inserir os trechos que foram analisados. Nele há três colunas, na primeira consta a transcrição do áudio original, na segunda a legenda e na terceira qual procedimento foi utilizado para aquela tradução. Vale ressaltar que inserimos os nomes dos personagens nos quadros para facilitar a compreensão dos leitores, mas estes não aparecem na legenda em português.

6. ANÁLISE DE DADOS

Como já explicitado, analisaremos 5 mexicanismos e eles aparecerão na análise nesta ordem: *güey*, *cabrón*, *pinche*, *no mames* e *carnal*. Começemos pela definição de *güey*.

Quadro 1 – Definição de *güey*

| Definição de “güey” | |
|--|--|
| <i>Diccionario breve de mexicanismos</i> | m. coloq. 1. Persona tonta, mentecata. 2. Expresión que se usa frecuentemente para dirigirse a una persona de confianza. |
| <i>Real Academia Española</i> | m. Méx. Persona tonta. |

Como podemos observar no quadro, de acordo com o *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva o mexicanismo “güey” pode significar duas coisas bem distintas. A primeira definição é: “m. coloq. 1. Persona tonta, mentecata.”, enquanto a segunda é “2. Expresión que se usa frecuentemente para dirigirse a una persona de confianza.”. Ou seja, é tanto uma pessoa “tonta”, quanto uma pessoa próxima, de confiança. Já no dicionário da *Real Academia Española*, esse termo apresenta uma única definição, qual seja: “1. m. Méx. Persona tonta.”, isto é, a palavra é considerada como uso exclusivo do México (já que aparece a abreviatura “Méx.” e de nenhum outro país) e também o define como relativo a alguém “tonto” – mas não menciona a ideia de pessoa de confiança.

Havendo essa diferença de sentido (pessoa tonta e pessoa de confiança), vejamos quais foram os procedimentos tradutórios utilizados para “güey”, levando em consideração os diferentes contextos e polissistemas.

Quadro 2 – Episódio 1 da primeira temporada aos 20:29 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|----------------------|
| [Ramiro] Estabas aquí. [Elvis] Muy bien, güey . Qué bonito hablas, cabrón . Neta, hasta me emocioné. | [Ramiro] Você estava aqui. [Elvis] É isso aí, cara . Você fala bonito. Sério, fiquei tocado. | equivalência |

Esse trecho acontece pouco tempo após o Padre Ramiro e Elvis, o *diablero*, se conhecerem. Elvis ofereceu seus favores ao padre, que recusou e pediu que ele fosse embora. Em seguida, o padre realiza uma missa e quando termina resolve ligar para o *diablero*. Nesse momento, Ramiro ouve o celular de Elvis tocando e se dá conta de que ele estava ali durante toda a missa, por isso diz “estabas aquí” e Elvis o responde dizendo que o padre fala bonito. Assim, Elvis diz “Muy bien, güey”, usando, portanto, a palavra com alguém que ele ainda não tem intimidade, pois acabaram de se conhecer, ou seja, não nos remete ao sentido de “pessoa de confiança”. No entanto, nesse contexto, a palavra também não tem sentido de pessoa tonta, ela funciona apenas como um vocativo, assim como fazemos com gírias como “cara”, “velho/veio” e “mano” em português brasileiro. E, ao olhar a legenda, percebemos que a legendadora optou por “cara”, um termo bastante usado em português brasileiro. Consideramos que o procedimento tradutório utilizado na tradução de “güey” para “cara”, nesse contexto, foi a equivalência, nos termos de Barbosa (2004), pois desempenha a mesma função em ambos polissistemas culturais.

Já no trecho a seguir, como podemos observar, a tradução escolhida para “güey” foi “amigo”.

Quadro 3 – Episódio 2 da primeira temporada aos 13:28 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|-----------------------------|
| [Nancy] Y que le perdones la deuda al Elvis. [Elvis] A huevo, güey . Es una buena apuesta. Puedes ganar un buen varo. Es más, doble o nada. | [Nancy] E o perdão da dívida do Elvis. [Elvis] Ei, amigo . Isso, sim, é que é aposta. Você pode ganhar uma boa grana. O dobro ou nada. | equivalência |

Nesse momento, Elvis, Nancy e Ramiro estão em uma briga com Isaac e seus capangas. O grupo está em desvantagem e têm uma arma apontada para Elvis. Nancy propõe um acordo, ela irá lutar contra o melhor demônio de Isaac e se ela ganhar, Isaac terá que dar a informação que eles querem – sobre onde está o demônio que levou a filha de Ramiro – e ainda perdoar a dívida que Elvis tem com ele. Então, após

Nancy fazer a proposta, Elvis completa dizendo que é uma boa aposta e que Isaac pode ganhar um bom dinheiro com isso, já que ele é dono de um local de apostas de lutas entre demônios. Assim, Elvis utiliza o termo “güey” para se referir a Isaac. A legendadora optou por traduzir como “amigo”, que também funciona como um vocativo em português brasileiro e que não significa, necessariamente, que há uma amizade entre os interlocutores. Dessa forma, consideramos que, mesmo que haja uma tradução diferente da do trecho anterior, trata-se de uma equivalência, pois respeita as formas de tratamento utilizadas no polissistema de chegada. Inclusive, chamar de “amigo” nesse contexto gera uma ideia de que o personagem quer resolver a situação de forma amigável, preferindo um acordo a um tiro, o que faz sentido no contexto da cena apresentada.

Já no trecho a seguir, o procedimento tradutório foi diferente. Observe.

Quadro 4 – Episódio 4 da primeira temporada aos 03:05 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|-----------------------------|
| <p>[Nancy] ¿Qué, güey?</p> <p>[Elvis] ¿Y estos?</p> <p>[Nancy] ¿Qué? Ni modo que los dejáramos en su casa, güey, el demonio a huevo que iba a regresar.</p> <p>[Elvis] Pero no somos niñeras, güey.</p> <p>[Nancy] Ay, no mames.</p> <p>[Keta] Se acabó la discusión, ¿sí? No vamos a dejar que le pase nada a esta señora ni que se lleven a su hijo, ya. ¡Ya, ándale! ¡Ya, vámonos!</p> <p>[Elvis] Relájate, güey.</p> | <p>[Nancy] O que foi?</p> <p>[Elvis] E esses aí?</p> <p>[Nancy] Não podíamos deixá-los lá. O demônio vai voltar.</p> <p>[Elvis] Mas aqui não é creche.</p> <p>[Nancy] Faça-me o favor.</p> <p>[Keta] Não vamos deixar que machuquem esta mulher nem que lhe roubem o filho. Ponto final. Vamos! Vamos logo!</p> <p>[Elvis] Calma.</p> | <p>omissão</p> |

Essa conversa acontece dentro de um carro entre Nancy, Keta e Elvis, após eles salvarem uma família do ataque de demônios. Nancy e Keta querem levar a família com eles, pois acreditam que os demônios voltarão para pegá-los, mas Elvis acredita que eles não são babás de ninguém, mas, no final, aceita levar a família. Ao longo da conversa os personagens usam o termo “güey” quatro vezes, mas não há nada na legenda que faça referência a eles. Portanto, há, nas quatro vezes que o termo aparece, a omissão. Isto é, a palavra é tirada do texto alvo.

Na primeira vez em que o termo “güey” aparece é na frase “¿Qué, güey?” que foi traduzida como “O que foi?”, note que o número de palavras em português já é maior do que do texto original, se fosse adicionado alguma palavra como “cara”, “velho” ou “mano” ao final da frase, o tempo de fala e de legenda seriam muito diferentes, pois a legenda estaria com um número de sílabas muito maior do que é pronunciado pelo personagem, o que dificultaria a leitura por parte do espectador, que teria pouco tempo para ler um grande número de palavras. Assim, a omissão se justifica por questões técnicas da legendagem.

Já nas outras três omissões, havia tempo e caractere suficiente para adicionar uma gíria brasileira. No entanto isso não foi feito. Essa omissão não causa prejuízo no sentido global da cena e da história, mas perde a marca de uma linguagem coloquial ou “*callejera*”, como se diz em espanhol, na qual há uma grande presença de gírias e vícios de linguagem. Essa linguagem carrega consigo marcas culturais e socioeconômicas, que poderiam ser recuperadas, considerando o contexto brasileiro, pela tradução de “güey” como “cara” ou “mano”.

Passemos, agora, para o quarto e último excerto selecionado para a análise do mexicanismo “güey”, que traz uma nova tradução para o termo.

Quadro 5 – Episódio 4 da primeira temporada aos 04:15 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|----------------------|
| <p>[Keta] ¿Qué pretendes hacer? ¿Bajar al infierno y preguntar cuál demonio perdió una uña? [Elvis] Por lo pronto, terminar de bañarme. [Keta] No te hagas güey, Elvis. Dijiste que lo vamos a cachar. ¿Cómo piensas hacerlo? [Elvis] Ya sabes cómo, carnala. [Keta] ¿Un conjuro arcano? Nunca lo hicimos.</p> | <p>[Keta] O que vai fazer? Ir ao Inferno e perguntar qual demônio perdeu uma garra? [Elvis] Agora só quero tomar banho. [Keta] Não se faça de idiota, Elvis. Você disse que vamos pegá-lo, mas como exatamente? [Elvis] Sabe como, mana. [Keta] Uma invocação arcana? Nunca fizemos uma.</p> | <p>equivalência</p> |

Nessa cena, Elvis e Keta acabam de chegar de uma luta contra um demônio e conseguem pegar uma garra dele, o que pode ser útil para invocá-lo. No entanto, eles nunca fizeram esse tipo de invocação e Keta tem medo do que pode acontecer. Então, Keta questiona o que Elvis pretende fazer. Ele, de forma irônica, responde que quer terminar de tomar banho, pois, no momento da conversa, ele está debaixo do chuveiro se limpando da luta que teve com o demônio. Keta não estava perguntando sobre o que ele queria fazer naquele exato momento, mas o que ele queria fazer em relação ao demônio, como encontrá-lo novamente. Elvis, para fugir da pergunta, pois sabia que sua irmã não apoiaria a ideia de uma invocação, responde que iria terminar o banho. Vendo que ele estava respondendo dessa forma para se esquivar da pergunta real, Keta diz “No te hagas güey, Elvis.”. Nesse contexto, a palavra “güey” remete ao sentido de pessoa tonta, ou seja, Keta está pedindo que Elvis não se faça de bobo, de idiota, pois ela sabe que ele entendeu a pergunta e que ela não se referia ao banho. Assim, a legendadora optou por usar “idiota”, pois expressa, para o polissistema de chegada, o mesmo sentido de “güey” nesse contexto. Além disso, tanto em espanhol mexicano, quanto em português brasileiro as frases apresentadas são expressões cristalizadas da língua, isto é, a frase “no te hagas güey” e “não se faça de idiota” são

expressões usadas frequentemente nos respectivos idiomas. Sendo assim, houve não só uma equivalência do termo, mas sim de uma expressão idiomática.

A partir da análise desses quatro excertos, podemos perceber que o mexicanismo **güey** foi traduzido de diferentes formas: **cara**, **amigo** e **idiota**. E todas essas três formas respeitaram o contexto em que a palavra apareceu, levando em conta não só o termo, mas tudo o que o envolve e lhe dá significado. Além disso, no terceiro excerto houve também omissão do termo, que em alguns momentos pode ser justificado por questões técnicas e, em outros, consideramos que não se justifica e, portanto, houve uma perda.

Passemos, agora, para a análise de outro mexicanismo: **cabrón**.

Quadro 6 – Definição de *cabrón*

| Definição de “cabrón” | |
|--|---|
| <i>Diccionario breve de mexicanismos</i> | adj., y m. y f. Malo, malévolo, de mal carácter, que realiza acciones malintencionadas. Son voces malsonantes. |
| <i>Real Academia Española</i> | 3. adj. coloq. Cuba y Méx. Dicho de una persona: Experimentada y astuta. 5. adj. malson. Méx. Dicho de una persona: De mal carácter. |

O *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva define **cabrón** como “Malo, malévolo, de mal carácter, que realiza acciones malintencionadas. Son voces malsonantes.” e essa é a única definição que aparece. Sendo assim, o termo está, em sua definição, relacionado a algo negativo. Já no dicionário da *Real Academia Española*, o termo tem 9 definições, mas apenas duas aparecem como usos da palavra no México: “3. adj. coloq. Cuba y Méx. Dicho de una persona: Experimentada y astuta.” e “5. adj. malson. Méx. Dicho de una persona: De mal carácter.”. Dessa forma, assim como “güey”, “cabrón” tem definições totalmente diferentes que só poderemos entender pelo contexto. Ela pode significar tanto uma pessoa ruim quanto uma pessoa esperta.

Vejamos como isso acontece dentro da série analisada e como foi feita a tradução levando em conta todo o contexto em que a palavra estava inserida.

Quadro 7 – Episódio 1 da primeira temporada aos 34:13 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|--|
| <p>[Elvis] ¡Cabrón! ¡Ayúdame! ¡Ey, cabrón! ¡Ayúdame, cabrón, no te quedes ahí viendo! [Ramiro] No mames, cabrón. [Elvis] ¿Cuál no mames, cabrón? No seas miedoso, no te va a morder, güey.</p> | <p>[Elvis] Ajude-me! Ajude-me, cara! Não fique parado aí! [Ramiro] Merda! [Elvis] Como assim, "merda?" Não seja covarde.</p> | <p>omissão equivalência</p> |

Esse diálogo acontece em um momento de tensão, no qual estão todos agitados e nervosos. Por isso, aparecem várias gírias e palavrões. Nancy havia sido possuída por um demônio e ele acaba de sair de seu corpo. Assim que ele sai, Nancy desmaia e cai no chão. Elvis corre imediatamente para pegá-la e pede ajuda de Ramiro que havia ficado parado sem reação, apenas observando. No desespero, Elvis chama Ramiro diversas vezes de “cabrón”, pois ele estava inerte diante da situação. Em sua primeira fala, Elvis repete três vezes “cabrón”, mas na legenda aparece apenas “cara” e uma única vez, nenhuma outra palavra aparece como forma de tradução de “cabrón”. Dessa forma, ao traduzir “cabrón” por “cara” consideramos que o procedimento utilizado foi a equivalência, pois, nesse contexto, ambas estão sendo utilizadas como um vocativo. Já nas outras duas ocorrências houve omissão do termo, pois não há nenhuma tradução para o mexicanismo em questão. Essa omissão pode ser justificada pela questão temporal, pois, como mencionado, é uma cena de tensão e o personagem está falando muito rápido, já que está pedindo ajuda em uma situação difícil. Dessa forma, repetir diversas vezes “cara” poderia dificultar que a leitura fosse feita a tempo.

Em seguida, Ramiro fala a frase: “No mames, cabrón.”, que é a junção de dois mexicanismos, e o primeiro será melhor abordado mais adiante. Mas vale ressaltar que a expressão “no mames” é usada para expressar incredulidade ou surpresa em relação a alguma coisa, próximo de um “tá de sacanagem” em português brasileiro ou um, de maneira ainda mais coloquial, “não fode”. Essa expressão vem acompanhada

do mexicanismo “cabrón” que fortalece a ideia de incredulidade do falante, pois Ramiro está assustado e não esperava que Elvis pediria sua ajuda para socorrer a amiga que estava desmaiada no chão após ser possuída por um demônio. Elvis se incomoda com a fala do padre e questiona o porquê de ele dizer “no mames” e o chama de “cabrón” também. Nessas duas aparições de “cabrón” ocorreu a omissão do termo na tradução, mas, nesse caso, acreditamos que a omissão não se justifica pelo tempo de exibição em tela, nem pelo limite de caracteres. Novamente, acreditamos que essa omissão das gírias não causam um prejuízo na compreensão da cena, mas causam sim uma perda do sentido da linguagem coloquial e suas marcas culturais.

No excerto abaixo, o termo “cabrón” sofreu uma modificação e foi traduzido de uma forma diferente. Vejamos.

Quadro 8 – Episódio 1 da primeira temporada aos 16:25 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|-----------------------------|
| [Elvis] Nada más estoy esperando que el coreano abra la tienda, me lo tasa, se lo llevo al Indio. A ese cabrón no le gusta cualquier cosa. | [Elvis] Vou levar antes para o coreano avaliar e depois eu o levo para El Indio. Ele gosta de coisa boa. | modulação |

Essa fala acontece quando Elvis está conversando com sua irmã, Keta, sobre suas dívidas com o “Indio”, que é o Isaac. Elvis está devendo alguns demônios a ele, mas ele não deve qualquer demônio. Na série, os demônios são classificados em tipos (tipo 1, tipo 2...) e Isaac não aceita ser pago com demônios de tipo baixo. Por isso, Elvis diz que “A ese cabrón no le gusta cualquier cosa.”, pois ele não aceita qualquer tipo de demônio. Nesse sentido, “cabrón” é empregado com um tom negativo, pois trata-se de alguém com quem o falante tem um problema que ele não está conseguindo solucionar, pois requer demônios melhores do que os que ele tem. No entanto, essa carga negativa trazida por “cabrón” nesse contexto se perde na legenda, pois o termo foi traduzido apenas por “ele”, um pronome pessoal sem qualquer semântica negativa. Houve, portanto, uma modulação, que acontece quando há uma

mudança no sentido ou intensidade de algum termo na tradução. Passa-se de uma ideia negativa para uma sem essa carga negativa.

Essa modulação também ocorre no seguinte trecho.

Quadro 9 – Episódio 2 da primeira temporada aos 12:06 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|-----------------------------|
| [Elvis] Un demonio muy cabrón se chingó a la vieja de aquí mi amigo el curita, y se robó a su hija. | [Elvis] Um demônio poderoso matou a mulher desse padre e levou a filha dele. | modulação |

Nesse trecho, Elvis está contando que um demônio matou a mulher do Ramiro e sequestrou sua filha. Ao mencionar o demônio, ele o caracteriza como um demônio “muy cabrón”, que foi traduzido como “poderoso”. Contudo, ao traduzir dessa forma, perde-se a caracterização negativa. De fato, o demônio é poderoso, por isso conseguiu fazer o que fez, mas ele não é só poderoso, ele é forte de uma maneira negativa, nuance essa que se desfaz ao traduzir “cabrón” apenas por “poderoso”. Uma possível tradução seria “um demônio muito filho da puta”, ou “filho da mãe”, para evitar os palavrões. No entanto, uma tradução como essa aumentaria muito o número de caracteres, o que causaria problemas na parte técnica da legendagem, pois excederia o número de caracteres permitidos por linha.

Encontramos esse mesmo procedimento de tradução no seguinte trecho:

Quadro 10 – Episódio 1 da primeira temporada aos 04:55 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|-----------------------------|
| [Elvis] Bienvenidos a mi ciudad. Bueno, la mía y la de 25 millones de cabrones más. La Ciudad de México. | [Elvis] Bem-vindos à minha cidade. Minha e de mais 25 milhões de pessoas . A Cidade do México. | modulação |

Essa fala é uma das primeiras falas da série, acontece no primeiro episódio quando Elvis está apresentando a história e contando sobre a cidade onde ela acontece. Assim, o *diablero* dá as boas-vindas aos telespectadores e diz que aquela é a sua cidade e de mais 25 milhões de “cabrones” – agora com a palavra no plural. Na legenda, a palavra é traduzida por “pessoas”. A tradução faz sentido, é clara e objetiva, mas deixa de lado a ideia negativa. Quando o personagem fala que na cidade vivem 25 milhões de “cabrones”, ele não está falando apenas sobre o número de habitantes daquele lugar, mas também sobre a personalidade delas, principalmente levando em consideração o tipo de vida que ele leva e as pessoas com as quais ele tem contato ao longo da série. Por isso, classificamos essa tradução como uma modulação, pois há uma mudança na forma como as pessoas são descritas e caracterizadas.

Por fim, um último exemplo de modulação, mas que acontece de forma um pouco diferente.

Quadro 11 – Episódio 1 da primeira temporada aos 05:08 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|-----------------------------|
| [Elvis] Miren, en este mundo, hay dos tipos de fuerzas. Una buena y una encabronadamente mala. O sea, ángeles y demonios. | [Elvis] Neste mundo, há dois tipos de forças. Uma é boa e a outra é muito má. Ou seja, anjos e demônios. | modulação |

Essa fala acontece logo após a fala do excerto do quadro 10, quando Elvis está apresentando a história da série. Nesse momento, ele está explicando que existem anjos e demônios na cidade e afirma que existem essas duas forças sendo uma boa e a outra “encabronadamente mala”. O advérbio utilizado é derivado da palavra “cabrón” e, portanto, possui essa carga semântica negativa que já comentamos. Ele foi usado como forma de enfatizar o adjetivo “mala”, isto é, a força não é apenas “mala”, ela é “encabronadamente mala”, trazendo, assim, uma força e intensidade para esse adjetivo. Contudo, o mesmo não acontece na legenda em português. O advérbio utilizado não possui uma conotação negativa. Ele intensifica o adjetivo “má”,

mas não intensifica a sua característica de algo ruim. Nesse caso, um “terrivelmente má” teria a semântica mais próxima do que fora colocado no original. Dessa forma, consideramos que foi feita uma modulação, pois reduz a negatividade da expressão.

Essa modulação que acabamos de analisar, por outro lado, não ocorre nos trechos que veremos a seguir, neles há uma equivalência, pois a carga negativa da palavra “cabrón” foi respeitada.

Quadro 12 – Episódio 2 da primeira temporada aos 02:37 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|-----------------------------|
| [Elvis] Puta madre. Este cabrón hasta la pinche luz se llevó. | [Elvis] Droga! O desgraçado destruiu até a droga da lâmpada! | equivalência |

Quadro 13 – Episódio 2 da primeira temporada aos 06:16 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|-----------------------------|
| [Ramiro] ¿Y qué pasó? [Nancy] Pues es que es un cabrón . Se portó como un ojete con Keta. | [Ramiro] O que aconteceu? [Nancy] Ele é um imbecil . Ele foi um safado com a Keta. | equivalência |

Quadro 14 – Episódio 2 da primeira temporada aos 25:44 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|--|-----------------------------|
| [Isaac] Te estoy diciendo, cabrón . | [Isaac] Eu te avisei, idiota . | equivalência |

Quadro 15 – Episódio 3 da primeira temporada aos 21:22 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|---------------------------------|
| <p>[Morelo] ¿Qué me diste, cabrón?</p> <p>[Ramiro] ¿Cuál es la contraseña?</p> <p>[Morelo] No te la voy a dar.</p> <p>[Ramiro] La contraseña, cabrón.</p> <p>[Morelo] Chapulín Colorado.</p> | <p>[Morelo] O que você me deu, cretino?</p> <p>[Ramiro] Qual é a senha?</p> <p>[Morelo] Não vou dizer.</p> <p>[Ramiro] A senha.</p> <p>[Morelo] Chapolin Colorado.</p> | <p>equivalência omissão</p> |

No trecho do quadro 12, Elvis e seus companheiros estão visitando a casa da filha de Ramiro para tentar encontrar alguma pista do demônio que a levou. Nesse momento, Elvis acende a luz e percebe que até a luz foi destruída pelo demônio e, então, o chama de “cabrón”, que foi traduzido por “desgraçado”, o que mantém a ideia negativa trazida pelo termo no texto original. Já no excerto do quadro 13, Nancy está contando para Ramiro quem é Isaac, que, no passado, foi namorado de Keta e a abandonou. E então Nancy diz que ele é um “cabrón”, o que foi traduzido como um “imbecil”, palavra essa que também possui um alto valor negativo e faz sentido dentro do contexto. E, por isso, consideramos que se trata de uma equivalência. No trecho seguinte, Elvis havia chamando Isaac de “índio”, apelido que ele detesta, e Isacc respondeu chamando-o de “cabrón”, que foi traduzido como “idiota”, que é mais um termo usado em português brasileiro que carregada essa ideia negativa. Por fim, no último trecho ocorre, primeiro, uma equivalência quando “cabrón” foi traduzido por “cretino” e depois há uma omissão do termo. Em todos esses usos, a palavra “cabrón” designa algo ruim, funcionando como um xingamento e o mesmo foi feito na legenda em português brasileiro, respeitando o contexto cultural e linguístico a língua de chegada.

Ao mesmo tempo que consideramos “desgraçado”, “imbecil”, “idiota” e “cretino” como equivalência para a tradução de “cabrón”, nos dois trechos a seguir também consideramos equivalência a tradução dessa mesma palavra como “amigo” e “seu bobo”, palavras essas que não possuem teor negativo. Isso ocorre pelas distintas

ideias que “cabrón” pode expressar no espanhol mexicano, dependendo do contexto em que a palavra está empregada. No entanto, isso não ocorre com palavras como “idiota”, “imbecil” ou “desgraçado” em português brasileiro, pois trata-se de polissistemas diferentes, o que faz com que os sistemas funcionem e sejam entendidos pelos falantes de maneira também diferente. Por isso, foi necessário traduzir por outros termos em português.

Quadro 16 – Episódio 4 da primeira temporada aos 22:46 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|----------------------|
| [Elvis] Me está quemando la mano. ¡Se la quiere llevar! Me está quemando. ¡Traigan algo! ¡Perdón, cabrón! | [Elvis] Ele quer ficar com a minha mão! Desculpe, amigo! | equivalência |

Nessa cena, o grupo consegue tirar o demônio que estava possuindo Nancy e o colocam dentro de uma garrafa. No entanto, essa garrafa estava sem tampa e Elvis utiliza sua própria mão para tampar a saída do demônio. O que lhe causa queimaduras na mão. No desespero, ele pega a mão de um homem que estava caído no chão após ser atacado pelo demônio. Esse homem não fazia parte da história até então, era apenas alguém que foi ver o que estava acontecendo na casa por causa do barulho, ou seja, não era alguém que tinha algum desentendimento com Elvis. Assim que o *diablero* usa a mão do homem caído para tampar a garrafa, ele pede desculpas e o chama de “cabrón”. Note que não há motivos para Elvis xingar o homem, ou utilizar palavras grosseiras com ele, até porque é alguém desconhecido que não lhe causou nenhum mal. Ou seja, nesse contexto, a palavra “cabrón” perde qualquer conotação negativa. Já na legenda, a palavra que aparece é “amigo”, o que faz sentido dentro do polissistema cultural brasileiro, pois é comum referir-se às pessoas como “amigo”, ainda que não as conheçamos bem. Dessa forma, tanto no original quanto na tradução, as palavras são usadas apenas como forma de se referir ao outro, sem que haja um sentido pejorativo, devido ao contexto em que ela aparece.

O mesmo ocorre no trecho abaixo, no qual “cabrón” foi traduzido por “seu bobo”.

Quadro 17 – Episódio 2 da primeira temporada aos 31:44 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|---------------------------------|
| <p>[Nancy] Elvis, piensa, todo puede estar mejor. Tú, Keta. Yo, güey. Vente, Elvis. De verdad. Va a valer la pena. Órale, cabrón. Te encanta que te rueguen, pinche Elvis. Ya, güey.</p> <p>[Elvis] Pinche Nancy. Ya sé por qué los demonios te quieren, cabroncita.</p> <p>[Nancy] Ey, me estás viendo, pendejo.</p> | <p>[Nancy] Pense nisso. Tudo pode melhorar. Para você, para a Keta e para mim. É sério, Elvis. De verdade, vai valer a pena.</p> <p>Vamos, seu bobo. Não me faça implorar. Vamos, cara.</p> <p>[Elvis] Droga, Nancy. Já sei por que os demônios te amam.</p> <p>[Nancy] Estou machucada, idiota.</p> | <p>equivalência omissão</p> |

Durante esse diálogo, Nancy e Elvis estão conversando sobre algumas questões da vida. Elvis estava bravo pois acabara de descobrir que o caso que ele estava investigando se tratava do mesmo demônio que havia sequestrado o seu sobrinho anos atrás e ele não queria seguir investigando, pois acredita que faria mal para toda família. Assim, Nancy começa a conversar com ele e o convence de que talvez assim saibam o que aconteceu com o seu sobrinho e quem sabe até o encontrem também. É nesse momento que Nancy o chama de “cabrón”. Eles são muito amigos e estão em uma conversa profunda sobre a vida e sobre como tudo pode melhorar, ou seja, não há nada no contexto que indique uma ideia negativa ou que justifique um xingamento. Nesse sentido, a escolha por “seu bobo” encaixa no contexto apresentado, pois também é uma palavra que pode ter um teor positivo ou negativo em português brasileiro dependendo do contexto em que ela está inserida. No caso do trecho analisado, “seu bobo” soa como uma forma de brincadeira entre amigos, gerando o mesmo ambiente de proximidade entre os falantes. Em seguida, Elvis também chama Nancy de “cabroncita”, que seria “cabrón” no feminino e diminutivo. No entanto, nesse momento houve uma omissão, que consideramos que

não havia necessidade, pois não é uma fala rápida, então a omissão não pode ser justificada por questões técnicas.

Em suma, vimos que uma mesma palavra não será traduzida sempre da mesma forma e nem sempre utilizando o mesmo procedimento de tradução, tudo depende do contexto em que a palavra está inserida. Além disso, também é necessário levar em conta as regras e limitações da legendagem, que precisa obedecer a certos critérios, como tempo e número de caracteres.

Outro mexicanismo muito recorrente foi o “pinche”, que tem um uso um pouco diferente dos anteriores. Enquanto “güey” e “cabrón” são muito usados como vocativos e adjetivos, “pinche” funciona principalmente como um advérbio de intensidade dando ênfase em algumas características, mas também funciona como adjetivo, dependendo da frase, mas sempre com um sentido pejorativo.

Quadro 18 – Definição de pinche

| Definição de “pinche” | |
|--|---|
| <i>Diccionario breve de mexicanismos</i> | (Probablemente del español pinche ‘persona que presta servicios auxiliares en la cocina’.) adj. despect. Despreciable. Es voz malsonante. Se usa generalmente ante el sustantivo. |
| <i>Real Academia Española</i> | 1. adj. C. Rica, El Salv., Méx. y Nic. tacaño (que escatima en el gasto). 2. adj. despect. malson. Méx. ruin (despreciable). |

De acordo com o *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, a palavra “pinche” significa algo “Despreciable. Es voz malsonante.” e afirma que “Se usa generalmente ante el sustantivo.”. De acordo com a RAE, há 3 definições para “pinche”, das quais 2 são do México. A primeira é sinônimo de “tacaño” (pão duro) e a segunda “ruin, depreciable”, como também apontado pelo *Diccionario breve de mexicanismos*.

Esse mexicanismo também foi traduzido de diferentes formas e por diferentes palavras em português brasileiro. Além disso, foram usados distintos procedimentos de tradução, tais como equivalência, modulação, transposição e omissão. Vejamos, agora, exemplos de equivalência.

Quadro 19 – Episódio 2 da primeira temporada aos 07:52 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|-----------------------------|
| [Elvis] Por ningún motivo le vayan a decir Indio. Se pone bien pinche loco . | [Elvis] Nem pensem em chamá-lo de Indio. Isso o deixa furioso . | equivalência e transposição |

Quadro 20 – Episódio 2 da primeira temporada aos 09:41 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|-----------------------------|
| [Ramiro] ¿Qué es todo esto? [Nancy] La gente está bien pinche enferma . | [Ramiro] O que é isso? [Nancy] Essa gente está perturbada . | equivalência e transposição |

Nos dois excertos apresentados, a legendadora faz uma interessante tradução. Como mencionamos, “pinche”, muitas vezes funciona como um advérbio de intensidade, e é o que ocorre nos trechos acima. No primeiro, “pinche” intensifica “loco”, pois Elvis está dizendo que Isaac fica “bien pinche loco” quando alguém o chama de “índio”, que é um apelido que as pessoas usam para se referir a ele quando ele não está presente. Então, Elvis alerta seus amigos para que não o chamem dessa maneira em sua presença. Nesse sentido, a legendadora optou por, ao invés de colocar um advérbio e um adjetivo, traduzir como “furioso” que seria um adjetivo que está além de apenas “louco”. O adjetivo “furioso”, em português brasileiro, tem uma carga semântica mais intensa do que apenas “louco”, por isso, consideramos que a tradução feita é uma equivalência. Pois, apesar de não usar um advérbio de intensidade, o adjetivo escolhido em português brasileiro já transmite essa força dada pelo advérbio. O mesmo ocorre no trecho seguinte, no qual “pinche enferma” foi traduzido por “perturbada”. Em português brasileiro, a palavra “perturbada” é mais forte e ofensiva do que apenas “doente”, dessa forma, a legendadora uniu o advérbio “pinche” com o adjetivo “enferma” e traduziu como “perturbada”, pois dá mais ênfase na característica. Por mais que a legendadora tenha optado por não colocar a estrutura “advérbio + adjetivo”, acreditamos que se trata de uma equivalência, já que o sentido se manteve por causa do nível de intensidade das palavras escolhidas para

a tradução e possui um mesmo valor pragmático. Além da equivalência, houve também uma transposição, já que houve mudança da estrutura “advérbio + adjetivo” para apenas um adjetivo. Abaixo, há outro exemplo de transposição:

Quadro 21 – Episódio 2 da primeira temporada aos 02:46 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|--|-----------------------------|
| [Elvis] ¿Adónde vas, padrecito? Aguas, no poner las manos donde no debes, ¿eh? [Ramiro] Tú tampoco. [Elvis] Qué pinche carácter. | [Elvis] Aonde vai, padre? Cuidado para não tocar em algo que não deve. [Ramiro] Você também. [Elvis] Tem alguém nervoso aqui. | transposição |

Nesse trecho, o grupo de amigos está buscando pistas em uma casa para poder encontrar um demônio e o Padre Ramiro está com eles, que, nesse momento, ainda não era amigo de Elvis, Keta e Nancy. O padre começa a se afastar do grupo, indo para outro cômodo e Elvis diz para que o padre tenha cuidado onde vai colocar suas mãos e o padre o responde com um tom grosseiro dizendo que Elvis também deveria ter cuidado. Assim, Elvis responde afirmando que Ramiro tem um “pinche carácter”. Ao traduzir esse trecho, a legendadora reestrutura toda a frase, mudando não só a classe gramatical das palavras, mas também a estrutura da sintaxe. Portanto, o procedimento de tradução utilizado foi a transposição. Por mais que toda estrutura tenha sido modificada, o sentido permanece bem próximo, já que nas duas falas, original e tradução, a ideia é de que Ramiro está nervoso, estressado, com um mal humor.

Já no trecho a seguir, ocorre diversas omissões, o que altera, em certa medida, a essência da cena.

Quadro 22 – Episódio 3 da primeira temporada aos 35:32 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|---------------------------------|
| <p>[Keta] Elvis, ¿estás bien?</p> <p>[Elvis] Estoy aquí al lado. Keta, apúrale, ¿no? Se me volvió a joder el hombro.</p> <p>[Keta] Bueno, a ver. ¿Dónde estás? Mándame tu ubicación.</p> <p>[Elvis] ¿Mi ubicación? No mames, Keta. Estoy arriba de un pinche árbol en medio de los pinches edificios. De hecho, desde aquí veo a El Perro.</p> <p>[Keta] ¿Elvis?</p> <p>[risita de Nancy]</p> <p>[Nancy] No, no mames.</p> <p>[Elvis] Respete a sus mayores, escuincla. Mucha pinche risa, ¿no? Ya dejen de estarse riendo y mejor llamen una pinche ambulancia o le llamo yo, güey. ¿Me van a ayudar o qué pedo?</p> | <p>[Keta] Elvis, tudo bem?</p> <p>[Elvis] Não estou longe. Keta, venha logo. Meu ombro está me matando.</p> <p>[Keta] Onde está? Dê a localização.</p> <p>[Elvis] Localização? Qual é! Estou em cima de uma árvore, bem em frente ao prédio. Posso ver o Cão daqui.</p> <p>[Keta] Elvis?</p> <p>[Nancy ri]</p> <p>[Nancy] Impagável!</p> <p>[Elvis] Respeite os mais velhos, pirralha. Acha engraçado? Pare de rir e chame uma ambulância. Vão me ajudar ou não?</p> | <p>omissão</p> <p>modulação</p> |

Observe que nesse trecho a palavra “pinche(s)” se repete quatro vezes, no entanto, na legenda em português brasileiro não há nada que a traduz, ela é apenas omitida. No momento em que esse diálogo ocorre, Elvis está preso em uma árvore e não consegue descer sozinho. Keta está preocupada com seu irmão, pois não sabe onde ele está e liga para ele. Quando Elvis atende, ocorre o diálogo apresentado acima. No momento da fala, por estar machucado e cansado, Elvis não fala rápido e nem em voz alta. Ele fala devagar e baixo, provavelmente pela má posição em que se

encontra e pela dor que está sentindo. No entanto, por mais que ele não fale em tom agressivo, o uso excessivo de “pinche”, uma palavra que possui uma carga semântica negativa, nos indica que ele está sem paciência com aquela situação. Essa falta de paciência se intensifica quando seus amigos o encontram pendurado na árvore e Nancy ri da situação na qual ele se encontra, o que leva Elvis a falar “mucha pinche risa”. Em suma, pelo contexto, pela cena e pelo extenso uso de “pinche”, nota-se a impaciência de Elvis, que se perdeu em parte na legenda com a omissão do mexicanismo que se repete quatro vezes apenas nesse trecho. Como mencionado, o personagem não fala rápido, então a velocidade de fala não justifica a omissão do termo, tampouco o número de caracteres. Por mais que na cena seja possível perceber que se trata de uma situação delicada e de estresse, a omissão desses termos descaracteriza a fala do personagem. Primeiro porque é o uso excessivo de uma palavra “malsonante”, como definido pelos dicionários, que demonstra o descontentamento do personagem, já que ele não fala com um tom de voz agressivo. Então, ao cortar essas palavras, parece que o personagem está apenas passando informações de onde está quando fala “Estou em cima de uma árvore, bem em frente ao prédio.”, não é possível perceber facilmente sua raiva. Além disso, essa omissão também gera um apagamento cultural, como já discutido neste trabalho, já que o uso de gírias, principalmente quando repetida diversas vezes, é uma marca social que identifica certos grupos. Por fim, essa omissão gera, também, uma modulação, pois a fala e a intensidade foram suavizadas.

Outro trecho que ocorre a omissão e a modulação ao mesmo tempo é o seguinte:

Quadro 23 – Episódio 7 da primeira temporada aos 35:32 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|--|
| <p>[Elvis] Yo te vi. Tú eres la Diablera, ¿verdad? Eres la loca, la mamá de este güey que estaba encadenado. La pinche loca que quiere traer el nuevo amanecer. Ya sabemos quién eres, Diablera. ¿Dónde crees que vas, pinche diablera?</p> | <p>[Elvis] Eu já te vi. É a diablera. [Diablera] Não. [Elvis] Você é a mãe louca do cara acorrentado. A louca que quer trazer o novo Sol. Sabemos quem você é, diablera. Onde pensa que vai, diablera maldita?</p> | <p>omissão equivalência</p> |

Elvis chama a *diablera*, uma mulher que estava sequestrando crianças, de “pinche loca” e “pinche diablera” com o objetivo de ofendê-la, dado o contexto em que estão inseridos. Nas duas vezes que aparece o mexicanismo nesse trecho, ele está modificando e intensificando negativamente o adjetivo que vem em seguida. Em cada uso da palavra analisada a tradução foi feita por meio de um procedimento técnico diferente. Enquanto no primeiro ocorre a omissão e, conseqüentemente, a modulação, no segundo há uma equivalência. Isso porque, no primeiro uso a palavra “pinche” foi omitida e, em português brasileiro, não foi usado nenhum outro modificador para enfatizar “louca”. Já no segundo uso, para marcar essa carga negativa, “pinche” foi traduzido como “maldita”, pois refere-se à *diablera* e Elvis usa como um insulto. Nesse caso, consideramos que houve uma equivalência.

Por mais que “pinche” tenha um funcionamento distinto de “güey” e “cabrón”, é possível perceber que, da mesma forma, foram aplicados distintos procedimentos tradutórios e a palavra foi traduzida de diferentes formas. Na maioria dos casos analisados, a carga semântica foi respeitada e o sentido se manteve. No entanto, houve alguns casos de omissão e modulação que acarretaram um prejuízo na força do discurso e no estilo do falante, que é caracterizado por uma linguagem bastante informal.

O seguinte mexicanismo analisado não é apenas uma palavra, mas sim uma expressão.

Quadro 24 – Definição de *no mames*

| Definição de “no mames” | |
|--|--|
| <i>Diccionario breve de mexicanismos</i> | ¡no mames! interj. ¡No seas imprudente! |
| <i>Real Academia Española</i> | Não consta, pois no dicionário da RAE só aparecem palavras e “no mames” é uma expressão. |

De acordo com o *Diccionario breve de mexicanismos* “no mames” é uma interjeição que significa “¡No seas imprudente!”. Além disso, a *Academia Mexicana de la Lengua* (2024) afirma que “La expresión *no mames* es un mexicanismo propio del habla coloquial y tiene un valor peyorativo o desfavorable.” e quando alguém diz “no mames”, está pedindo para o outro “no decir o hacer cosas imprudentes o absurdas”. Ademais, é importante ressaltar que os falantes usam tanto “no mames” quanto “no manches”, sendo a segunda um eufemismo da primeira. Esse mexicanismo não aparece no dicionário da ERA. Ainda que haja expressões idiomáticas nesse dicionário, a expressão “no mames” não aparece e as definições do verbo “mamar” são relacionadas ao campo da amamentação.

Os trechos selecionados para a análise desse mexicanismo foram todos traduzidos utilizando o procedimento de equivalência, principalmente por se tratar de uma expressão idiomática, não apenas uma palavra. Contudo, por mais que o procedimento tenha sido o mesmo, as traduções foram diferentes nos cinco trechos analisados, variando de acordo com o contexto.

Quadro 25 – Episódio 3 da primeira temporada aos 05:43 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|---|----------------------|
| [Ramiro] Bueno, podemos ir a mi iglesia. [Elvis] No mames , carnal, ¿cómo crees? ¿cómo a la iglesia? | [Ramiro] Podemos ir para minha igreja. [Elvis] Que igreja coisa nenhuma! | equivalência |

Nesse trecho, Ramiro chama Elvis para ir à igreja na qual ele atua, pois eles estão precisando de um lugar para resolver algumas questões. Entretanto, Elvis, o

diablero, não gosta de igrejas e nem de padres, por isso, responde “No mames, ¿cómo a la iglesia?”, como uma forma de negar o pedido do padre e de falar que aquilo não é uma possibilidade para ele, está fora de cogitação. Na legenda, aparece “Que igreja coisa nenhuma!”, uma expressão, em português brasileiro, que também expressa uma forte rejeição a alguma coisa. Portanto, a ideia de rechaçar a proposta de maneira assertiva é mantida em português por meio de uma estrutura característica da língua.

O próximo excerto já apareceu neste trabalho quando estávamos analisando o mexicanismo “pinche”, agora, retomamos para ver como foi traduzida a expressão “no mames”.

Quadro 26 – Episódio 3 da primeira temporada aos 35:40 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|-----------------------------|
| [Keta] Bueno, a ver. ¿Dónde estás? Mándame tu ubicación. [Elvis] ¿Mi ubicación? No mames , Keta. Estoy arriba de un pinche árbol en medio de los pinches edificios. | [Keta] Onde está? Dê a localização. [Elvis] Localização? Qual é! Estou em cima de uma árvore, bem em frente ao prédio. | equivalência |

Como já contextualizado, no momento desse diálogo, Elvis está preso em uma árvore precisando de ajuda. Quando Keta lhe pergunta sobre sua localização, ele fica bravo, pois ele não está em uma rua, ou em uma casa. Ele está agarrado em uma árvore. Com isso, ele questiona como vai mandar sua localização e fala “No mames, Keta.” para falar que ela está tirando sarro dele. Nesse sentido, em português a legendadora optou por usar a expressão “Qual é!”, que mantém o sentido de questionar por que a pessoa está falando aquilo sabendo da situação em que ele se encontra.

O próximo trecho também já foi analisado neste trabalho quando falávamos da tradução de “güey”. Observemos, agora, a tradução de “no mames”.

Quadro 27 – Episódio 4 da primeira temporada aos 03:05 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|----------------------|
| <p>[Nancy] ¿Qué, güey?</p> <p>[Elvis] ¿Y estos?</p> <p>[Nancy] ¿Qué? Ni modo que los dejáramos en su casa, güey, el demonio a huevo que iba a regresar.</p> <p>[Elvis] Pero no somos niñeras, güey.</p> <p>[Nancy] Ay, no mames.</p> <p>[Keta] Se acabó la discusión, ¿sí? No vamos a dejar que le pase nada a esta señora ni que se lleven a su hijo, ya. ¡Ya, ándale! ¡Ya, vámonos!</p> <p>[Elvis] Relájate, güey.</p> | <p>[Nancy] O que foi?</p> <p>[Elvis] E esses aí?</p> <p>[Nancy] Não podíamos deixá-los lá. O demônio vai voltar.</p> <p>[Elvis] Mas aqui não é creche.</p> <p>[Nancy] Faça-me o favor.</p> <p>[Keta] Não vamos deixar que machuquem esta mulher nem que lhe roubem o filho. Ponto final. Vamos! Vamos logo!</p> <p>[Elvis] Calma.</p> | <p>equivalência</p> |

Já sabemos que nessa cena os amigos estão discutindo sobre levar ou não a família que eles acabaram de salvar. Elvis, que não queria levar a família, diz que não é babá de ninguém, pois acredita que terá que cuidar deles. Em resposta, Nancy responde “Ay, no mames.”, como forma de contradizer o que Elvis está falando, pois ela acredita que é melhor levá-los do que deixá-los correndo o risco de que o demônio volte. Em português, a expressão foi traduzida como “Faça-me o favor.”, que também é uma expressão muito usada em português brasileiro quando o falante não concorda com o seu interlocutor. Funciona como uma maneira de dizer que o que a outra pessoa está falando é uma besteira sem sentido, o mesmo que “no mames” expressa no contexto analisado. Dessa forma, a legenda resgata o mesmo sentido do original, utilizando uma expressão do polissistema de chegada.

No trecho abaixo, a tradução para “no mames” foi com um tom um pouco mais agressivo. Analisemos o porquê.

Quadro 28 – Episódio 5 da primeira temporada aos 07:50 minutos

| Aúdio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|-----------------------------|
| [Brayan] Elvis, ¡no mames! ¡Tengo que ir a la escuela! [Elvis] ¿A qué chingados vas a la escuela, Brayan? Te enseñan pura pendejada. ¡Vive la vida, loco! | [Brayan] Vá se ferrar , Elvis! Preciso ir para a escola! [Elvis] Escola é perda de tempo, Brayan! Vá viver a vida, menino! | equivalência |

Nessa cena, há duas crianças brincando na rua e Elvis, que está com muita pressa, rouba a bicicleta de uma delas – que ele parece conhecer, mas não é um personagem relevante dentro da história. Nesse momento, o menino se levanta, corre atrás de Elvis e grita “Elvis, ¡no mames! ¡Tengo que ir a la escuela!”. A criança diz isso pois ficou com raiva de ter sua bicicleta roubada e, ainda, porque precisava utilizá-la para ir à escola. Ou seja, por mais que seja uma criança, o menino está muito estressado e sem acreditar no que Elvis fez e fala com um tom mais agressivo. No português brasileiro, a expressão usada foi “vá se ferrar”, que é uma frase muito utilizada no idioma e que é mais forte do que das traduções apresentadas anteriormente. É uma expressão muito coloquial e mais expressiva. Levando em conta o contexto e a raiva que o menino ficou, consideramos que se trata de uma equivalência, pois expressa na língua de chegada o sentimento que havia na língua de partida.

Por outro lado, no excerto seguinte não há essa ideia de xingamento e agressividade, apenas uma reação de espanto.

Quadro 29 – Episódio 7 da primeira temporada aos 29:23 minutos

| Aúdio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|--|-----------------------------|
| [Nancy] No mames , que todo esto está debajo de tu iglesia. Está chingón. | [Nancy] Não acredito que tudo isso fica embaixo da sua igreja. Muito legal. | equivalência |

Essa fala de Nancy acontece no momento em que ela, Ramiro e Elvis descobrem que há um caminho, quase um labirinto, embaixo da igreja de Ramiro. Quando eles descem e veem o lugar, Nancy fala “No mames, que todo esto está debajo de tu iglesia.”, ou seja, nessa situação Nancy está surpresa com como aquele lugar enorme poderia estar ali todo esse tempo e nem o próprio padre sabia. Em português brasileiro, a fala foi traduzida para “Não acredito que tudo isso fica embaixo da sua igreja.”. Isto é, a expressão “no mames” foi traduzida por “não acredito”, que é uma expressão, em português brasileiro que também marca espanto e surpresa. Com isso, a expressão usada em português brasileiro retoma, no polissistema brasileiro, o mesmo que “no mames” evoca no polissistema mexicano.

Como afirmamos no começo, consideramos que em todos os trechos analisados aqui da tradução de “no mames” foi utilizado o procedimento de equivalência, pois por mais que em português brasileiro se utilize diferentes expressões, como “coisa nenhuma”, “qual é!”, “faça-me o favor!”, “vá se ferrar” e “não acredito”, elas se adequaram ao contexto de fala mantendo o sentido que foi proposto no original.

Por fim, o último mexicanismo analisado é “carnal” que o *Diccionario breve de mexicanismos* define como “Amigo, socio, camarada.”. Já a *Real Academia Española* tem 6 definições para a palavra, mas nenhuma é identificada como específica do México e tampouco apresenta o mesmo sentido apontado pelo dicionário mencionado anteriormente. As definições da RAE estão relacionadas a carne e luxúria – que não se aplicam ao sentido do mexicanismo.

Quadro 30 – Definição de carnal

| Definição de “carnal” | |
|--|---|
| <i>Diccionario breve de mexicanismos</i> | (De carne.) com. coloq. Amigo, socio, camarada. |
| <i>Real Academia Española</i> | Não há definição específica para o México. |

Nos 4 trechos analisados, também consideramos que o procedimento usado foi a equivalência, pois as legendadoras levaram em conta o contexto em que a palavra estava inserida. E, novamente, podemos observar que há várias traduções para uma mesma palavra. Começamos com o primeiro excerto.

Quadro 31 – Episódio 1 da primeira temporada aos 13:18 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|--|-----------------------------|
| [Elvis] Ahí está el ejemplo, este pobre carnal lo que tenía adentro era un demonio, y el güey no lo sabía, pero estaba ahí, en su cuerpecito. | Esse pobre homem não sabia que tinha um demônio dentro dele. Estava ali, dentro dele. | equivalência |

Essa fala acontece no começo do primeiro episódio, quando Elvis está apresentando a série e a cidade para os telespectadores. Nesse momento, aparece um homem que estava possuído por um demônio e sua mulher achava que ele estava bêbado. Então Elvis fala que o “pobre carnal lo que tenía adentro era un demonio”, ou seja, ele se refere ao homem, que ele não conhece e não tem nenhuma relação de amizade, como “carnal”. Ou seja, por mais que a expressão seja definida no dicionário como “amigo, socio, camarada”, no uso ela ganha outros significados. Assim, na legenda, o mexicanismo foi traduzido como “homem”, já que está se referindo a uma pessoa desconhecida.

No exemplo seguinte temos uma nova tradução.

Quadro 32 – Episódio 1 da primeira temporada aos 28:33 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|--|--|-----------------------------|
| [Ramiro] Dios jamás permitiría esto. [Elvis] ¿Dios? ¿Neta? Mira, en primer lugar, yo no sé si ese carnal exista. | [Ramiro] Deus nunca permitiria. [Elvis] Deus? Sério mesmo? Primeiro, eu nem sei se esse cara existe mesmo. | equivalência |

Essa conversa acontece no primeiro episódio, quando Elvis e Ramiro ainda não são amigos. O *diablero* acaba de mostrar ao padre o lugar onde ele vende os demônios que ele captura e o padre se recusa a acreditar que aquilo é real. O padre não acredita que existem demônios daquela forma. O *diablero*, então, lhe diz que é

tudo real e que foi um demônio que sequestrou a filha do padre. Ramiro, assustado, diz que Deus nunca permitiria que os demônios sequestrassem crianças. Elvis responde que não sabe se esse “carnal” existe, referindo-se a Deus, ou seja, ela fala de Deus com um certo desprezo e descrença, e de maneira bastante informal. Tal nuance foi mantida em português ao traduzir “carnal” por “cara”, pois também não é comum, em português brasileiro se referir a deus como “esse cara”, só em contextos em que a pessoa quer marcar um certo distanciamento e descrença.

Nos dois excertos a seguir, a tradução também é um pouco diferente uma da outra, mas com o sentido bem próximo.

Quadro 33 – Episódio 2 da primeira temporada aos 03:18 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|--|-----------------------------|
| [Nancy] Apesta a demonio. [Keta] ¿Qué piensas, carnal ? [Elvis] Pues solo conozco un tipejo que puede darnos información de un demonio tipo 2. | [Nancy] Aqui fede a demônios. [Keta] O que você acha, irmão ? [Elvis] Só conheço um cara que pode nos informar sobre demônios Tipo 2. | equivalência |

Quadro 34 – Episódio 1 da primeira temporada aos 15:56 minutos

| Áudio original | Legenda em português brasileiro | Procedimento técnico |
|---|---|-----------------------------|
| [Keta] ¿Vas a seguir apostando por la selección? [Elvis] De la selección también se vive, carnala . | [Keta] Vai continuar apostando na seleção? [Elvis] Sou um cara leal, mana . | equivalência |

No excerto do quadro 33 Elvis, Keta, Nancy e Ramiro estão buscando pistas sobre o demônio. E Keta questiona Elvis sobre o que ele acha que devem fazer para conseguir encontrar o demônio. Então, Keta diz a ele “¿Qué piensas, carnal?” e, na legenda aparece “O que você acha, irmão?”. Ou seja, nesse trecho, “carnal” foi

traduzido como “irmão”, o que é justificável, tanto pelo próprio sentido da palavra “carnal”, que marca uma relação de irmandade, e também pelo fato de Keta e Elvis serem realmente irmãos.

Já no excerto 34, a palavra em espanhol aparece no feminino, “carnala”, e agora se refere a Keta. Essa conversa se passa quando Keta chega no bar e vê Elvis gritando para a televisão por causa de jogo de futebol. Em seguida, ela questiona se ele vai continuar apostando na seleção e ele responde que sim, pois “De la selección también se vive, carnala.”. Ou seja, novamente são os irmãos conversando, a diferença é que agora é Elvis se referindo a Keta e usando a palavra no feminino. Na tradução há diferenças entre o primeiro e o segundo exemplo. Note que no “carnal” foi traduzido como “irmão”, mas no segundo “carnala” foi traduzido como “mana”, que, dentro dos vários sentidos e significados, pode se referir a uma irmã, assim como “mano” se refere a irmão. A gíria “mana” é mais informal do que chamar de “irmã” e mais natural, pois não é comum, na fala do dia a dia, que os irmãos se chamem de “irmão” e “irmã”, mas “mano” e “mana” é mais recorrente. Sendo assim, consideramos que tanto “irmão” quanto “mana” foram traduções feitas por meio do procedimento de equivalência, apesar de acreditar que “mana” se adegue melhor à situação de fala.

Com base na análise dos dados discutidos ao longo do capítulo, é possível observar que a tradução dos mexicanismos na série *Diablero* enfrentou uma série de desafios técnicos e culturais. As soluções tradutórias variaram conforme o contexto, revelando uma necessidade constante adequação entre preservar o sentido e o tom do texto e atender às limitações técnicas impostas pela legendagem. Em muitos casos, a tradução utilizou procedimentos como equivalência, para adaptar expressões idiomáticas ao português brasileiro, e omissão, quando as restrições de espaço e tempo inviabilizavam a inclusão de certos termos.

A partir da análise dos diferentes mexicanismos, podemos perceber também que houve diferentes traduções para um mesmo mexicanismo, mas essas traduções, na maioria das vezes, consideram o contexto pragmático, isso é, de uso, de tudo que envolve aquela fala. Dessa forma, foi possível evidenciar que a tradução está ligada ao contexto de produção, tanto do contexto da fala (se são amigos, se são inimigos, se estão nervosos etc.) quando o contexto maior como o polissistema cultural que receberá aquele texto, pois isso mudará a forma como o leitor interage com o texto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As traduções de mexicanismos no contexto audiovisual, conforme analisado neste trabalho, revelou os desafios enfrentados pelos legendadores ao lidar com expressões culturais fortemente enraizadas no idioma de origem. No processo de legendagem da série *Diablero*, as escolhas feitas refletem a tentativa dos legendadores de preservar o sentido original e a fluência para o público brasileiro, ainda que isso não tenha acontecido em todos os momentos. As omissões de algumas expressões, como “güey” e “cabrón”, em alguns casos, foram justificadas por limitações técnicas da legendagem, como o tempo de exibição e o número de caracteres permitidos. No entanto, em outras situações, a omissão resultou em perda de nuances culturais que poderiam ter enriquecido a experiência do espectador.

Ao longo da análise, observamos como o legendador ao fazer escolhas, precisou navegar entre procedimentos técnicos como a equivalência, a modulação e a omissão, tentando equilibrar os aspectos linguísticos e culturais envolvidos. Em diversos momentos, a tradução aproximou-se do sistema cultural de chegada, o que, segundo a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar), reflete a dinâmica de poder entre o sistema original e o sistema de tradução. Esse processo torna evidente como as decisões tradutórias são influenciadas pelas normas culturais dominantes no sistema de chegada, muitas vezes exigindo adaptações que suavizam ou até neutralizam expressões com forte carga cultural, como palavrões ou gírias coloquiais.

A tradução audiovisual também é impactada pelos parâmetros técnicos impostos por plataformas como a Netflix, na qual a limitação de caracteres e o tempo de exibição das legendas condicionam o resultado final. A análise dos dados demonstrou que, em situações em que o tempo é curto, os legendadores optaram por soluções que preservassem a inteligibilidade da legenda, ainda que com a perda de alguns elementos culturais. Essas limitações não são impostas apenas pelo contratante, mas também por questões técnicas da própria legendagem, pois dependendo da velocidade e dos números de caracteres, a legenda se torna ilegível. Além disso, como vimos, o tradutor não atua, e nem pode, sozinho, ele está subordinado às regras do contratante e, muitas vezes, o legendador não tem autonomia para fazer suas escolhas tradutórias, pois além de ter que seguir algumas

normas, a tradução final pode ser alterada na edição da legenda, ou seja, o legendador não tem controle total sobre essas escolhas.

Em conclusão, a tradução audiovisual, especialmente quando lida com textos ricos em expressões culturais, exige uma sensibilidade por parte do tradutor para garantir que, dentro das limitações impostas pela legendagem, seja possível manter a essência da obra original. A teoria do polissistema oferece uma base sólida para entender as tensões entre os sistemas culturais envolvidos, e as escolhas tradutórias feitas neste caso revelam a complexidade desse processo.

Dessa forma, consideramos que este trabalho contribui significativamente para os Estudos da Tradução, principalmente para o campo da tradução audiovisual. A pesquisa oferece uma análise detalhada dos desafios e soluções enfrentados na tradução de mexicanismos, desafios esses que também podem ser enfrentados ao se traduzir outras expressões culturais que carregam fortes traços regionais. Ao examinar a adaptação desses elementos para um público diverso, o trabalho ressalta a importância de manter um equilíbrio entre a inteligibilidade para o público-alvo e a preservação das nuances culturais do texto original. Além disso, a pesquisa demonstrou que a tradução não é apenas uma transposição de palavras, mas uma negociação de sentidos culturais e contextuais, exigindo decisões conscientes e estratégicas por parte do tradutor para garantir a comunicação eficaz sem perder a essência cultural da obra. Assim, este estudo amplia a compreensão sobre a complexidade da tradução audiovisual, oferecendo contribuições valiosas para tradutores e pesquisadores interessados na tradução e legendagem de elementos culturais em contextos globais.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA. **No mames**. Disponível em: <https://www.academia.org.mx/consultas/consultas-frecuentes/item/no-mames>. Acesso em: 23 de set. de 2024.
- AZEVEDO, T. **LEGENDAGEM PARA STREAMING: NOVAS PRÁTICAS?** Niterói, RJ, 2020. Dissertação de mestrado, UFF.
- BARBOSA, H. G. **Procedimentos técnicos da Tradução: uma nova proposta**. 3ª. ed. Campinas: Pontes, 2004.
- BRYMAN, A. (1998) **Quantitative and qualitative research strategies in knowing the social world**. In: MAY, T.; WILLIAMS, M. (eds.). *Knowing the social world*. Philadelphia: Open University Press.
- CARVALHO, C. **SINGULARIDADE, TRANSGRESSÃO E ÉTICA NA LEGENDAGEM**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE, n. 2, 2009.
- DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Introduction: the discipline and practice of qualitative research**. In: _____. (Ed.) *The SAGE handbook of qualitative research*. 3. ed. California: Sage publications, 2006.
- DIABLERO. Direção: José Manuel Cravioto. Cidade do México: Netflix, 2018.
- DIAZ CINTAS, J. **Audiovisual Translation Today. A question of accessibility for all**. *Translating Today*, v. 4, p. 3-5, 2005.
- DIAZ-CINTAS, J.; REMAEL, A. **Audiovisual Translation: Subtitling**. 1. ed. Nova York: Routledge, 2007.
- EVEN-ZOHAR, I. **Teoria dos Polissistemas**. Trad. Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*. Porto Alegre: UFRGS, 2013 [1972], n. 4, p. 2-21.
- EVEN-ZOHAR, I. **The position of translated literature within the literary polysystem**. In: Venuti, Lawrence (Org.). *The translations studies reader*. London: Routledge, 2000 [1972].
- FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. S. **Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV)**. In: _____. *Revista Brasileira de Tradução Visual*, v. 6, n. 2, p. 23-45, 2011.

GÚSEVA, . **El mexicano y su lengua**. In: GRIJALBO, Juan Manuel (Ed.). *México: aspectos históricos y culturales*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 193-210.

JOHNSON, B. R., ONWUEGBUZIE A. J., & TURNER L. A. **Toward a Definition of Mixed Methods Research**. *Journal of Mixed Methods Research*. 1, 112-133, 2007.

LUYKEN, G. M. et. al. **Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience**. Manchester: European Institute for the Media. 1991.

MEDEIROS, R. **O Cinema enquanto polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica**. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, jul./dez. 2009.

NARVAES, P. **A tradução audiovisual para legendas: expressões idiomáticas, itens culturais e gírias**. Universidade Gama Filho, 2015.

NAVES, S. B. et. al (Orgs.). **Guia para produções audiovisuais acessíveis**. Brasília: Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual, 2016.

NETFLIX. **Portuguese (EMEA) Timed Text Style Guide**. Disponível em: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/216787938-Portuguese-EMEA-Timed-Text-Style-Guide>. Acesso em: 23 set. 2024.

NETFLIX. **Timed Text Style Guide: General Requirements**. Disponível em: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>. Acesso em: 23 de set. de 2024.

PETROCÍNIO, M. S. **A arte de legendar: um estudo descritivo sobre as legendas nas séries Friends e Friends from College**. 2021. 80f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española**. Disponível em: <https://www.rae.es/>. Acesso em: 23 de set. de 2024.

SILVA, G. G. **Diccionario breve de mexicanismos**. México: Academia Mexicana de la Lengua. Disponível em: <https://academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>. Acesso em: 23 de set. de 2024.