



INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET

BACHARELADO EM LETRAS/TRADUÇÃO ESPANHOL

ANNA CLARA BARBOSA DA SILVA

**A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM NARCOFILMES LATINO-AMERICANOS:
LEGENDAGEM E DUBLAGEM DE *MARÍA LLENA ERES DE GRACIA***

BRASÍLIA

2025

ANNA CLARA BARBOSA DA SILVA

**A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM NARCOFILMES LATINO-AMERICANOS:
LEGENDAGEM E DUBLAGEM DE *MARÍA LLENA ERES DE GRACIA***

Trabalho de Conclusão do Curso de
Letras/Tradução Espanhol, do Departamento
de Línguas Estrangeiras e Tradução do
Instituto de Letras da Universidade de
Brasília, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharela em
Letras/Tradução Espanhol.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra María Pérez
López

Brasília, 2025

ANNA CLARA BARBOSA DA SILVA

**A VARIAÇÃO LINGUÍSTICA EM NARCOFILMES LATINO-AMERICANOS:
LEGENDAGEM E DUBLAGEM DE *MARÍA LLENA ERES DE GRACIA***

Trabalho de Conclusão de Curso de
Graduação apresentado à Universidade de
Brasília como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharela em
Letras/Tradução Espanhol.

Brasília, 27 de novembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Sandra María Pérez López

Orientadora

Prof.^a Dr.^a Lily Martinez Evangelista

Avaliadora

Prof.^a Dr.^a Lucie Josephe de Lannoy

Avaliadora

AGRADECIMENTOS

Eu quero agradecer, primeiramente, a Deus, por me proporcionar viver esse momento e por iluminar minha mente nessa trajetória.

Agradeço também à minha família. À minhas irmãs, Duda e Bianca, que viam meu cansaço diário. Ao meu pai, que sempre disse para eu nunca desistir dos estudos e ir em busca dos meus sonhos. À minha mãe; se não fosse por ela, eu não faria nenhuma faculdade. Vi a alegria nos olhos dela quando disse que tinha passado na UnB. Ela, quem foi comigo nos três primeiros dias da faculdade, pois eu não sabia chegar até lá, sempre me apoiou e sempre colocou meus estudos como prioridade. E ao meu namorado, Luís, que sempre me incentivava a ir às aulas, me emprestava o tablet para fazer trabalho, assinar documentos, escutava o que eu havia aprendido e o que me deixava cansada. Agradeço, especialmente, à minha mãe e ao Luís, que ficavam acordados até tarde da noite, mesmo depois de trabalharem o dia todo, para me buscarem no ponto de ônibus. Vocês não imaginam o quão especiais são para a minha vida.

Agradeço à minha tia Cíntia, a pessoa que me fez ver os estudos com outros olhos. Me ajudava com as tarefas escolares quando eu era pequena, e sou eternamente grata por tudo isso.

Agradeço aos meus amigos da faculdade, Vitória, Edis, Laís, que tornaram as aulas mais leves. Vocês têm um futuro incrível pela frente. Aos professores que tive durante essa trajetória e que partilharam aulas incríveis e cheias de conhecimento que irei levar para a vida.

À minha orientadora, que tornou o processo final mais leve. Me ajudou em um momento que senti desespero, por não saber nem por onde começar, e que teve toda a paciência. Serei eternamente grata, professora Sandra.

E por fim, agradeço a mim mesma, por não ter desistido e ter chegado até aqui.

RESUMO

O presente trabalho analisa como a variação linguística do espanhol colombiano é tratada na tradução audiovisual do filme *María llena eres de gracia*, observando as diferenças entre legendagem e dublagem na versão brasileira. A partir das teorias de Díaz Cintas, Chaume e Toury, discute-se como marcas de oralidade, gírias, formas de tratamento e registros informais são recriados ou neutralizados no processo tradutório. A análise de cenas selecionadas mostra que tanto a legendagem quanto a dublagem tendem a suavizar expressões coloquiais e apagar traços regionais do original, o qual afeta a representação cultural dos personagens. O estudo evidencia os desafios de traduzir variedades linguísticas em produtos audiovisuais e destaca o papel da tradução como mediadora entre culturas.

Palavras-chave: Tradução audiovisual. Legendagem. Dublagem. Variação linguística. Espanhol colombiano. Coloquialismos.

RESUMEN

El presente trabajo analiza cómo se trata la variación lingüística del español colombiano en la traducción audiovisual de la película *María llena eres de gracia*, observando las diferencias entre subtitulación y doblaje en la versión brasileña. A partir de las teorías de Díaz Cintas, Chaume y Toury, se discute cómo se recrean o neutralizan las marcas de oralidad, las jergas, las formas de tratamiento y los registros informales en el proceso traductor. El análisis de escenas seleccionadas muestra que tanto la subtitulación como el doblaje tienden a suavizar expresiones coloquiales y a borrar rasgos regionales del original, lo que afecta a la representación cultural de los personajes. El estudio pone en evidencia los desafíos de traducir variedades lingüísticas en productos audiovisuales y destaca el papel de la traducción como mediadora entre culturas.

Palabras clave: Traducción audiovisual. Subtitulación. Doblaje. Variación lingüística. Español colombiano. Coloquialismos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. TRADUÇÃO AUDIOVISUAL E SUAS MODALIDADES: LEGENDAGEM E DUBLAGEM.....	11
1.1. Histórico e características da legendagem e da dublagem.....	11
1.2. A língua na legendagem e na dublagem.....	12
1.3. A coloquialidade nas legendas e o impacto dos serviços de streaming.....	14
2. FILMOGRAFIA LATINO-AMERICANA SOBRE NARCOTRÁFICO: INTERFACES COM A TRADUÇÃO.....	18
2.1. O narcotráfico na Colômbia e no Brasil: uma apresentação.....	18
2.2. A língua na filmografia latino-americana sobre o narcotráfico.....	20
2.3. Traços sociológicos da filmografia latino-americana sobre o narcotráfico: algumas considerações.....	22
2.4. A tradução intersemiótica e a filmografia latino-americana sobre o narcotráfico.....	23
3. A LÍNGUA ESPANHOLA EM <i>MARÍA LLENA ERES DE GRACIA</i> E SUA TRADUÇÃO PARA O BRASIL.....	25
3.1. As variedades do espanhol colombiano: panorama histórico e características linguísticas.....	25
3.2. Breve percurso histórico das pesquisas sobre o espanhol colombiano.....	25
3.3. As principais divisões dialetais da Colômbia.....	26
3.4. As formas de tratamento.....	28
3.5. Formas de tratamento na dublagem e na legendagem: o apagamento da variação linguística.....	29
3.6. Gírias na dublagem e na legendagem.....	34

3.6.1 “De putas” / “perras, hijas de”	35
3.6.2 “Pepas”	35
3.6.3 “Parce”	36
3.6.4 “Valen chimba” / “esa joda tan chimba”	37
3.6.5 “Ni mierda”	38
3.6.6 “Mal parida”	38
3.7. A tradução do multilinguismo em <i>María llena eres de gracia</i> : o caso do inglês	39
3.8. O volume na dublagem brasileira de cenas de violência.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	46
ANEXO 1.....	49
ANEXO 2.....	53
ANEXO 3.....	56
ANEXO 4.....	59

INTRODUÇÃO

Inspirado na expressão católica “*María llena eres de gracia*”, o filme do mesmo nome, dirigido por Joshua Marston em 2004, apresenta um olhar humano e crítico sobre o narcotráfico, a partir da história de María Álvarez, uma jovem colombiana que, por necessidades financeiras, aceita trabalhar como “*mula*” do tráfico internacional de drogas. O título, que faz referência ao início da oração “Ave María”, não foi escolhido por acaso: ele destaca o contraste entre a pureza associada à figura religiosa e a dura realidade vivida pela protagonista. Essa tensão entre o sagrado e o profano, entre o pessoal e o social, percorre todo o filme e oferece um campo rico para análise cultural e tradutória.

Este trabalho parte dessa obra cinematográfica para refletir sobre o papel da tradução audiovisual como mediadora de sentidos entre diferentes culturas. Ao analisar as versões legendada e dublada de *María llena eres de gracia* para o público brasileiro, busca-se compreender de que maneira as escolhas feitas pelos tradutores influenciam a forma como as vozes, identidades e variações linguísticas do original são apresentadas. Além disso, o estudo procura observar como a tradução pode suavizar, transformar ou reforçar as marcas de oralidade, informalidade e pertencimento regional que caracterizam o espanhol colombiano.

Assim, o **objetivo geral** do presente trabalho consiste em analisar o tratamento de marcas linguísticas e culturais na tradução audiovisual do filme *María llena eres de gracia*, com atenção especial às diferenças entre a legendagem e a dublagem para o Brasil.

Já os **objetivos específicos** são os seguintes:

- Apresentar o contexto histórico e teórico da tradução audiovisual, com foco nas modalidades de legendagem e dublagem;
- Investigar a presença da linguagem coloquial e da variação linguística na tradução de filmes latino-americanos, observando a influência das plataformas de *streaming* sobre as práticas tradutórias;
- Analisar, no filme *María llena eres de gracia*, a tradução das formas de tratamento, das gírias e do uso de diferentes registros linguísticos, comparando as estratégias usadas na legendagem e na dublagem;

- Avaliar como a tradução afeta o tom e a expressividade das cenas, considerando também aspectos de performance vocal e intensidade sonora na dublagem.

A metodologia utilizada inclui a seleção do filme como objeto de estudo, o levantamento do arcabouço teórico necessário acerca da tradução no campo audiovisual e o que diz respeito ao tratamento da variação linguística, o recorte e a transcrição de cenas específicas, e a comparação entre o original e suas versões em português. As análises são organizadas a partir de uma abordagem descritiva e analítica, levando em conta tanto o conteúdo linguístico quanto o contexto cultural das produções.

Para atingir seus objetivos, o trabalho está dividido em três capítulos. O capítulo 1 apresenta os fundamentos da tradução audiovisual e descreve suas duas principais modalidades — legendagem e dublagem —, explicando aspectos históricos, técnicos e linguísticos relevantes para o presente estudo. O capítulo 2 discute a produção cinematográfica latino-americana sobre o narcotráfico e suas relações com a tradução, com destaque para a presença da variação linguística e de questões sociais nas obras analisadas. Por fim, o capítulo 3 analisa o filme *María llena eres de gracia*, mediante a observação das variedades do espanhol colombiano e seu tratamento na tradução brasileira, tanto na legendagem quanto na dublagem, especialmente no que diz respeito à oralidade, às gírias e ao multilinguismo.

Com essa estrutura, o estudo procura mostrar que a tradução audiovisual é um processo de recriação cultural, no qual o tradutor atua como mediador entre diferentes mundos linguísticos e simbólicos. As reflexões apresentadas pretendem contribuir para os Estudos da Tradução, ampliando o entendimento sobre as formas como a linguagem audiovisual constrói identidades e conecta culturas distintas. E, para consegui-lo, o capítulo que começa logo a seguir inicia o percurso proposto com a introdução de uma fundamentação teórica sobre a tradução audiovisual, apresentando seus principais conceitos e explicando como eles se aplicam à análise do filme.

CAPÍTULO 1

Tradução audiovisual e suas modalidades: legendagem e dublagem

Conforme anunciado, o capítulo que é apresentado à continuação tem como propósito apresentar os fundamentos teóricos da tradução audiovisual, com foco nas duas modalidades mais difundidas, que seriam a legendagem e a dublagem. Busca-se contextualizar historicamente o surgimento dessas práticas, destacar suas especificidades técnicas e linguísticas e discutir de que modo cada uma delas reflete diferentes concepções de oralidade e escrita. A partir dessa base conceitual, será possível compreender os desafios e escolhas envolvidas no processo tradutório analisado ao longo do presente trabalho.

1.1. Histórico e características da legendagem e da dublagem

A tradução audiovisual (TAV) é, atualmente, uma das áreas mais relevantes da tradução, atingindo milhões de espectadores em diferentes meios de comunicação. Como destacam Díaz Cintas e Remael (2007, p. 12), “os meios audiovisuais figuram entre os mais poderosos instrumentos de comunicação da atualidade, e a tradução audiovisual exerce papel fundamental ao permitir que esses produtos circulem entre diferentes culturas e idiomas”, se fazendo presente no cinema, na televisão, nas plataformas de streaming e em outras mídias. Sua relevância social e cultural está justamente no papel de mediação linguística e cultural, ao permitir que públicos diversos tenham acesso a produções audiovisuais estrangeiras.

O início da dublagem remonta ao final da década de 1920, quando o cinema deixou de ser mudo e passou a exigir soluções linguísticas para a circulação internacional. De acordo com Lima (2017, p. 11), a dublagem era utilizada não apenas para adaptar a língua, mas, “foi usada, também, no cinema, como estratégia para substituir a voz dos atores que os produtores achavam que não iriam agradar ao público”. Na Europa, países como Alemanha, França e Itália institucionalizaram essa prática, em muitos casos por razões políticas e ideológicas, ao passo que nos Estados Unidos prevaleceu a legendagem, em razão da ampla difusão do inglês.

No Brasil, a dublagem ganhou força a partir dos anos 1930, especialmente com o lançamento de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938) pela Disney. A popularização da

televisão, entre as décadas de 1950 e 1960, reforçou ainda mais essa tendência, sobretudo devido ao baixo nível de escolaridade da população, que dificultava a leitura de legendas em tempo real. Ademais, o Decreto nº 51.833/1962 determinou a obrigatoriedade da dublagem de filmes estrangeiros exibidos na TV aberta, consolidando sua hegemonia nesse meio (Lima, 2017).

A legendagem, por sua vez, surgiu no mesmo período que a dublagem, também no final da década de 1920. Essa modalidade se caracteriza pela inserção do texto traduzido na forma de legendas, sincronizadas à fala original e projetadas na tela. Gottlieb (1994) define a legendagem como uma modalidade de “tradução diagonal”, pois envolve a transposição do código oral para o escrito, enquanto a dublagem é considerada “isossemiótica”, já que substitui um canal acústico por outro.

Ambas as práticas apresentam especificidades técnicas. No caso da dublagem, o processo envolve a atuação de diferentes profissionais, como tradutor, adaptador, diretor, dubladores, técnicos de áudio e mixadores. Os principais desafios estão relacionados aos sincronismos: labial (ajuste da fala ao movimento da boca), cinético (harmonia da voz com gestos e expressões) e isocrônico (compatibilidade entre duração da fala e tempo original) (Dantas, 2023). A legendagem, por sua vez, enfrenta restrições de tempo e espaço, que exigem condensação do texto original em até 50% (Díaz Cintas, 2004).

No Brasil, dublagem e legendagem coexistem até hoje, cada uma com seu público específico. Enquanto a TV aberta sempre privilegiou a dublagem, o cinema e parte da TV paga mantiveram a legendagem como padrão. Com a ascensão do streaming, esse cenário se diversificou, dando ao espectador a liberdade de escolher sua modalidade preferida.

Portanto, a análise histórica demonstra que dublagem e legendagem não podem ser vistas apenas como técnicas tradutórias, mas também como práticas culturais moldadas por contextos sociais, políticos e econômicos diversos.

1.2. A língua na legendagem e na dublagem

Se a trajetória histórica da TAV evidencia a importância cultural e política de suas modalidades, a análise da língua utilizada na legendagem e na dublagem mostra que ambas apresentam características próprias.

Na legendagem, o traço mais marcante é a transformação da oralidade em escrita. Chaume (2001) descreve esse fenômeno como uma “oralidade prefabricada”, na qual falas espontâneas precisam ser condensadas e reformuladas em frases simples, claras e de leitura rápida. O legendador enfrenta restrições relacionadas ao tempo, ao espaço e à permanência da legenda na tela, sendo obrigado a recorrer a estratégias de omissão e simplificação.

Um dos maiores desafios nesse processo é a tradução de referências culturais. Como observa Díaz Cintas (2005, p. 11), “o legendador não pode recorrer a notas de rodapé, devendo optar entre manter a referência original, adaptá-la ou neutralizá-la”. Isso demonstra que a linguagem da legendagem precisa equilibrar fidelidade semântica e clareza pragmática, de forma a garantir compreensão imediata.

Na dublagem, as restrições são de outra natureza. A tradução deve soar natural, mas ao mesmo tempo se adequar ao tempo de fala e ao movimento labial dos personagens. Segundo Dantas (2023, p. 23-24), “os sincronismos técnicos condicionam o trabalho do tradutor, que deve recriar expressões e recorrer à criatividade”. Jakobson (2014, p. 64-65) já destacava que, diante de jogos de palavras, “a tradução exige transposição criativa”, o qual se aplica a qualquer modalidade tradutória.

Exemplos práticos evidenciam tais desafios. Dantas (2023) relata dificuldades ao traduzir termos como *Dust* e *Grimm* na série *RWBY*, que exigiram soluções para conciliar equivalência semântica e sincronização labial. Já Cunha (2012) analisa um caso semelhante, com relação às versões dubladas de *Bastardos Inglórios*.

A dublagem também é influenciada por fatores externos, como normas impostas por canais de televisão, que frequentemente proíbem o recurso a determinadas expressões. Whitman (2001) e Santamaría (2001) lembram que a tradução audiovisual nunca é neutra: ao optar por adaptar ou preservar elementos originais, o tradutor realiza escolhas permeadas por ideologia. Ballester (2001), por exemplo, evidencia como o nacionalismo espanhol favoreceu a prática da dublagem, por permitir maior controle textual.

Assim, a tradução audiovisual ocupa um espaço central na circulação global de produtos culturais. No Brasil, dublagem e legendagem se desenvolveram em paralelo, refletindo fatores sociais, econômicos e políticos. Do ponto de vista linguístico, a legendagem exige concisão e clareza, enquanto a dublagem demanda fluência oral e recriação sincronizada.

Como sintetiza Chaume (2001), “traduzir para a tela é recriar sentidos em diálogo com contextos culturais, expectativas do público e restrições técnicas”. Isso mostra que a TAV é, acima de tudo, um exercício de mediação cultural e artística. E esse processo de mediação também se projeta, de alguma forma, na relação entre oralidade e escrita que envolve a legendagem.

1.3. A Coloquialidade nas Legendas e o Impacto dos Serviços de Streaming

A tradução audiovisual é uma das áreas que mais se transformaram nas últimas décadas. Com a expansão das plataformas de streaming, especialmente a Netflix, as práticas e normas de tradução para legendagem sofreram profundas mudanças. O que antes era um campo rigidamente controlado por empresas de televisão e por padrões linguísticos formais passou a ser um espaço de maior liberdade criativa, no qual o tradutor pode se aproximar mais da recriação da oralidade e das características reais da fala. Essa nova fase trouxe à tona um fenômeno relevante: a coloquialidade nas legendas, ou seja, a incorporação de elementos da linguagem cotidiana e informal no texto legendado.

No artigo *“Palavrões e turpilóquios à vontade: os serviços de streaming e a atualização das normas de tradução para legendagem”* (2024), a pesquisadora Sabrina Lopes Martinez analisa justamente esse processo de transformação e defende que os serviços de streaming foram responsáveis por uma verdadeira revisão das normas de tradução audiovisual, conferindo ao tradutor maior autonomia e expressividade. Ela explica que, em emissoras tradicionais, como RTP [Rádio e Televisão de Portugal] e SIC [Sociedade Independente de Comunicação], em Portugal, e Globosat e HBO, no Brasil, havia um rigor extremo em relação à norma culta da língua e à censura de expressões coloquiais. Os tradutores eram orientados a evitar qualquer forma de linguagem considerada “imprópria” ou “popular”, o que excluía o uso de gírias, regionalismos e palavrões.

Segundo Martinez (2024), essa rigidez resultava de uma visão tradicional da tradução como uma atividade subordinada, cujo papel seria reproduzir o texto original de forma “neutra”, sem interferências estilísticas ou culturais, as quais, curiosamente, estariam representadas, por exemplo, pelo uso de variantes coloquiais. A legendagem, nesse contexto, era vista como um instrumento técnico e não como uma forma de expressão. As diretrizes da HBO Latin America (2001), analisadas pela autora, exemplificam bem esse conservadorismo:

nelas, o uso de linguagem coloquial é expressamente proibido, e recomenda-se empregar “português escrito correto”, obedecendo às regras formais de gramática e pontuação.

Contudo, a chegada da Netflix e de outras plataformas de streaming ao mercado global mudou completamente esse panorama. Com um modelo de distribuição massivo e uma audiência internacional, a Netflix precisou adaptar suas legendas a diferentes contextos culturais e linguísticos. Para isso, adotou diretrizes menos restritivas, que valorizam a naturalidade e a fidelidade ao tom original das falas. O manual da empresa, *Brazilian Portuguese Timed Text Style Guide* (2023), afirma de modo explícito: “*Dialogues must never be censored. Expletives should be rendered as faithfully as possible*”; ou seja, “os diálogos nunca devem ser censurados; os palavrões devem ser traduzidos de forma fiel”. Essa orientação rompe com décadas de censura linguística e abre espaço para que o tradutor recorra à linguagem do cotidiano.

Nesse sentido, Martinez (2024, p. 7) observa que as legendas da Netflix se destacam justamente por incorporarem formas coloquiais e estruturas características da fala espontânea, como o uso de pronomes de tratamento variados e a presença de construções consideradas incorretas pela gramática normativa. Ela cita como exemplo “a mistura de conjugações em segunda e terceira pessoa do singular (‘tu’ e ‘você’) na mesma legenda e o uso da próclise no início de frases (‘Me dá isso!’)”. Tais formas, embora malvistas em contextos formais, são perfeitamente naturais na língua oral brasileira e reproduzem com maior fidelidade o modo como os personagens realmente se comunicam.

O tradutor, então, deixa de ser apenas um mediador linguístico para se tornar um coautor do sentido, responsável por recriar a experiência comunicativa de forma que o público da língua de chegada a receba com a mesma naturalidade que o público original. A coloquialidade representa, assim, uma estratégia de aproximação cultural e de autenticidade, não uma perda de qualidade ou um afastamento da norma culta.

O impacto do streaming também pode ser compreendido sob a perspectiva das normas de tradução, conceito elaborado por Gideon Toury (1978) e retomado por Martinez. Conforme Toury, cada sistema tradutório é regido por um conjunto de normas que definem o que é considerado aceitável em determinado contexto histórico e cultural. Com o surgimento das plataformas de streaming, novas normas começaram a coexistir com as antigas. Martinez identifica três tipos: as normas antiquadas, típicas da televisão aberta; as normas centrais, seguidas por canais a cabo como a HBO; e as normas de vanguarda, que surgem com os

serviços de streaming. Essa convivência revela que o campo da tradução audiovisual está em transição, migrando de um modelo conservador para um modelo mais aberto e dinâmico.

O papel do público e da tecnologia nesse processo também é de grande importância. A digitalização e a globalização da comunicação criaram o que se chama de “*prosumer*”, que é o consumidor que também é produtor de conteúdo. O espectador atual interage com as plataformas, avalia traduções, comenta nas redes sociais e, muitas vezes, influencia diretamente as decisões das empresas. Esse novo comportamento torna o público um agente ativo na definição dos padrões linguísticos. Na Netflix, por exemplo, os usuários podem enviar feedback imediato sobre problemas nas legendas, incluindo erros de tradução ou inadequações de estilo. Essa participação contribui para legitimar a coloquialidade, já que as legendas mais naturais costumam ser as mais bem recebidas pelos assinantes.

Outro ponto relevante é que o aumento da demanda por conteúdo legendado levou à entrada de novos tradutores no mercado, muitos vindos do meio amador dos *fansubbers*, pessoas que legendavam séries e filmes por conta própria, sem seguir as normas profissionais. Esses tradutores trouxeram consigo uma postura mais livre e criativa, pouco preocupada com a rigidez das regras gramaticais. Sobre o tema, Martinez argumenta que, embora essas traduções amadoras tenham sido vistas inicialmente como “subversivas” ou “abusivas”, elas acabaram influenciando o estilo das legendas profissionais e contribuindo para a renovação das práticas tradutórias.

Contudo, Martinez menciona que o excesso de criatividade pode gerar sobrecarga cognitiva para o espectador, conforme estudos sobre leitura e processamento de legendas. Se a linguagem for excessivamente informal ou o texto for muito extenso, o leitor pode ter dificuldade de acompanhar as falas e as imagens simultaneamente. Por isso, Martinez ressalta a importância de um equilíbrio: a legendagem deve ser natural e idiomática, mas ainda assim clara e legível. A ideia não é substituir a norma culta por um registro desordenado, e sim usar a coloquialidade de forma estratégica, como recurso expressivo e de identificação cultural.

Dessa forma, a coloquialidade nas legendas não é apenas um reflexo das mudanças tecnológicas, mas também um marco cultural. Ela representa uma democratização da linguagem e da tradução, aproximando o texto legendado da fala real e do modo como o público se comunica. A presença de expressões como “pra”, “tá”, “né” ou “me dá isso” faz com que o espectador sinta maior autenticidade e empatia com os personagens, reduzindo a distância entre o universo da ficção e o da vida cotidiana. Essa naturalidade gera identificação

e contribui para o sucesso das produções dubladas e legendadas nas plataformas de streaming. A coloquialidade nas legendas representa mais do que uma tendência estilística, ela reflete o espírito participativo e globalizado do nosso tempo, em que o público, o tradutor e as plataformas interagem continuamente. O streaming, ao democratizar o acesso à tradução e valorizar a naturalidade da fala, fez das legendas não apenas um meio de compreensão, mas também uma expressão autêntica da diversidade linguística e cultural das sociedades contemporâneas.

A tradução audiovisual é, sem dúvida, muito mais do que um processo técnico. Ela envolve escolhas culturais, sociais e linguísticas que moldam a forma como o público recebe um filme. Com essa base teórica, o próximo capítulo se volta para a produção cinematográfica latino-americana que retrata o narcotráfico, explorando suas ligações com a tradução e a representação da realidade social da região.

CAPÍTULO 2

Filmografia latino-americana sobre narcotráfico: interfaces com a tradução

Este segundo capítulo pretende analisar a filmografia latino-americana que aborda o tema do narcotráfico, na tentativa de compreender como essas produções refletem aspectos linguísticos, sociológicos e tradutórios diversos. A partir de obras representativas do Brasil e da Colômbia, esta seção visa a identificar de que forma as línguas, as gírias, os dialetos e os contextos sociais se articulam na construção das narrativas audiovisuais, de forma a preparar o terreno para a análise específica de *María llena eres de gracia*, que será desenvolvida no capítulo seguinte.

2.1. O narcotráfico na Colômbia e no Brasil: uma apresentação

O narcotráfico é uma atividade que abrange o cultivo, fabricação, distribuição e venda de drogas ilícitas, como cocaína, maconha e heroína. Essa prática é prejudicial para a sociedade porque está ligada à violência e à corrupção, sendo em muitos países criminalizada, embora haja diferenças locais com relação a quais as substâncias afetadas e as penas derivadas das atividades relacionadas com ela. Em termos gerais, o narcotráfico constitui um problema global, com ocorrência significativa no Brasil e em várias partes do mundo, e afeta tanto a segurança quanto a saúde pública.

A história do uso de substâncias psicoativas é tão antiga quanto a história da própria humanidade. Os povos indígenas da América Latina as usavam, e usam, desde por motivos religiosos quanto para questões medicinais; ou seja, é um fenômeno que transcende fronteiras geográficas e limites temporais, e que, ao longo do século XX, assumiu dimensões crescentes na região. A união de fatores históricos, econômicos e sociais, como a desigualdade social e estrutural, a participação em uma posição de desvantagem na economia global e uma estrutura de poder debilitada, possibilitou a expansão de redes ilícitas de produção, transporte e comercialização dessas substâncias. Ao mesmo tempo, a política internacional de proibição e a “guerra às drogas”, liderada pelos Estados Unidos (EUA), transformaram o narcotráfico em um problema de segurança global, com o qual deixou de ser uma questão da esfera sanitária — focada no usuário, na prevenção e no tratamento — e passou a ser um problema

militar/criminal, inscrito na agenda securitária, motivo pelo qual veio justificar políticas repressivas e o recurso à militarização das ações destinadas a conter essas práticas.

Nesse contexto, a Colômbia consolidou-se como um caso paradigmático de contexto marcado pela violência associada com a “guerra às drogas”. A partir da década de 1980, a produção de cocaína, a presença de grupos insurgentes, como as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia-Exército do Povo (FARC-EP) e a emergência de organizações paramilitares moldaram um cenário de violência e criminalidade transnacional. Programas como o Plano Colômbia, fortemente apoiados pelos EUA, apostaram na militarização e na erradicação forçada das lavouras onde as plantas precursoras de substâncias psicoativas são cultivadas, como instrumentos de combate ao tráfico. Embora essas políticas tenham enfraquecido determinados atores armados, não conseguiram eliminar as causas estruturais do problema e nem reduzir de forma significativa o fluxo de drogas, interno e internacional.

No Brasil, ainda que o contexto seja distinto, observa-se um processo de securitização semelhante nas políticas públicas voltadas às áreas urbanas dominadas por facções do narcotráfico. Nos inícios do século XXI, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) foram criadas no Rio de Janeiro com a ideia de que o governo precisava "reconquistar" ou retomar o controle de territórios que estavam dominados por grupos criminosos, como facções de traficantes, e reafirmar a autoridade do Estado, tendo-se inspirado em parte na experiência colombiana. Tal modelo reforçou a presença militar e policial em favelas, mas enfrentou, e enfrenta até os dias atuais, críticas por violações de direitos humanos, falta de investimentos sociais complementares e resultados limitados na redução da violência.

Situações como essas, tanto no Brasil como na Colômbia e outros países da região, têm sido inseridas na filmografia latino-americana. Obras que abordam o narcotráfico têm atraído não apenas o interesse do público, mas também de pesquisadores com foco nos Estudos da Tradução, na Literatura ou nas Ciências Sociais. Há um número significativo de artigos e teses dedicados a examinar como as línguas, a tradução, não raro em modalidades intersemióticas, e diversas questões sociológicas se articulam nesses filmes.

No campo das Ciências Sociais, Futino e Amaral (2020) investigam a saúde da mulher trabalhadora migrante a partir do filme *María llena eres de gracia*, foco deste trabalho, mostrando a perspectiva humana e de trabalho no narcotráfico feminino. Vallejo (1994), por sua vez, discute a recepção de *La Virgen de los Sicarios*, outro filme colombiano, articulando a linguagem literária e a adaptação audiovisual na representação dos sicários de Medellín.

Especificamente nos Estudos da Tradução, encontra-se o trabalho de conclusão de curso de Janieli Batista Oliveira (2018), que analisa especificamente a tradução de gírias na legendagem do filme *Cidade de Deus* para o espanhol, para mostrar como expressões populares cariocas são recriadas em outro idioma sem perder seu efeito cultural. Pollyana Soares (2017) também foca em *Cidade de Deus*, mas discute a tradução de palavras para o espanhol, apontando os desafios éticos e estilísticos de manter o registro oral e a força expressiva do original. Há também Marileide Dias Esqueda (2012), que foca em *Tropa de Elite* e em como os palavras desse filme foram traduzidos para o espanhol, mais especificamente numa versão legendada ou dublada em espanhol. Finalmente, em 2016, agora sobre tradução escrita, não audiovisual, Meritxell Almarza Bosch, em sua dissertação de mestrado, discorre acerca do tratamento da coloquialidade em *Ciudad de Dios*, a tradução para o espanhol do volume *Cidade de Deus*. Assim, como se pode observar, trabalhos como os anteriores focam na tradução linguística com foco na variação linguística, na oralidade, na coloquialidade e, especialmente, no tratamento das gírias, com um olhar que destaca as dificuldades envolvidas e uma discussão centrada na tradução para o espanhol.

Esses trabalhos mostram como a produção acadêmica tem se debruçado sobre aspectos linguísticos, tradutórios e sociológicos da filmografia latino-americana sobre o narcotráfico, e mostram que os filmes não são apenas entretenimento, mas objetos para análise crítica.

2.2. A língua na filmografia latino-americana sobre o narcotráfico

Como acabou de ser visto, as reflexões acerca da filmografia latino-americana sobre o narcotráfico são marcadas por uma forte dimensão linguística cujo retrato vai além da simples comunicação entre os personagens. Em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), a língua falada pelos moradores da favela é repleta de gírias, neologismos e expressões populares que servem de marcador cultural e identitário. Esse uso linguístico não só traz realismo à narrativa, mas também funciona como um elemento de resistência cultural, além de evidenciar a heterogeneidade interna da língua portuguesa no Brasil. Segundo Oliveira (2018) e Silva (2017), as legendas em espanhol de *Cidade de Deus* enfrentaram o desafio de traduzir expressões como “vacilão” ou “otário” para vocábulos equivalentes que preservassem o registro sociolinguístico e o peso semântico, na tentativa de evitar neutralizações que empobrecessem o retrato do contexto cultural original. Bosch (2016)

refletiu sobre o mesmo assunto e com relação à mesma obra, embora dentro da tradução escrita.

No caso de *Tropa de Elite* (Padilha, 2007), a linguagem do BOPE contrasta com a fala dos traficantes e moradores das comunidades. O vocabulário militar, como “missão dada é missão cumprida” e “guerra ao tráfico”, convive com gírias e modos de falar característicos do cotidiano carioca, com vistas a compor um ambiente multidialetal de quase plurilinguismo interno. Essa convivência evidencia tensões ligadas às relações de poder e à territorialidade na sociedade brasileira.

Já os filmes colombianos, *María llena eres de gracia* (2004, Joshua Marston) e *La Virgen de los Sicarios* (dirigido por Barbet Schroeder, 2000, e baseado no romance de Fernando Vallejo, 1994), apresentam um espanhol igualmente marcado por regionalismos. O dialeto paisa (dialeto/variedade regional do espanhol falado na região de Antioquia, no noroeste da Colômbia, especialmente em Medellín e arredores), contém gírias e diminutivos afetivos que desafiam tradutores e legendistas estrangeiros. Além disso, os filmes incorporam vocábulos do narcotráfico, como por exemplo “*sicario*”, que nem sempre têm correspondentes diretos em outras línguas, exigindo estratégias tradutórias criativas ou glossários contextuais para o público internacional (Vallejo, 1994).

Esses exemplos mostram que, na filmografia latino-americana sobre narcotráfico, a língua não é neutra, pois ela constrói identidades, reforça hierarquias e funciona como um marcador sociocultural. O multilinguismo, seja entre variedades do português e do espanhol, seja entre registros (militar, policial, popular), reforça a ideia de que as sociedades retratadas são profundamente heterogêneas, exatamente como aponta a Teoria dos Polissistemas: “Sempre pode-se reduzir a heterogeneidade da cultura na sociedade às classes dominantes somente, mas isso não se sustenta uma vez que o fator tempo, isto é, a possibilidade de mudança e seus mecanismos orientadores, é levado em conta” (Even-Zohar, 2013, p. 4).

Sem dúvida a diacronia constitui um vetor de mudança linguística, cujas alterações transparecem de forma nítida ao longo do tempo. No entanto, essas alterações progressivas envolvem processos de alternância em cada momento concreto, quando diferentes sujeitos recorrem em diversas situações a soluções linguísticas distintas. Essa diversidade, ao mesmo tempo que representa a natureza humana, também gera dificuldades de tratamento por parte de profissionais como os da tradução, em sua labor de recriar esse estado linguístico para outra língua/cultura, e nem sempre na mesma modalidade semiótica do texto traduzido.

2.3. Traços sociológicos da filmografia latino-americana sobre o narcotráfico: algumas considerações

O olhar sociológico atravessa toda essa filmografia, onde são articulados temas como desigualdade, exclusão, violência estrutural e tráfico de drogas como fenômeno transnacional. *Cidade de Deus* narra a formação de quadrilhas e a naturalização da violência juvenil, denunciando a ausência do Estado e a criminalização da pobreza. Ao seguir o percurso de personagens como Zé Pequeno e Bené, o filme revela uma complexa rede de relações de poder que extrapola o tráfico e evidencia processos de ascensão e queda no contexto urbano marginal. O estudo de Oliveira (2018) destaca que as gírias do filme não são mero folclore: elas constituem um sistema linguístico que expressa a marginalização social.

Em *Tropa de Elite*, Padilha adota uma perspectiva que explicita o papel das instituições policiais na manutenção (ou combate) do narcotráfico. O foco não está apenas no criminoso, mas também no aparato repressivo do Estado. A sociologia aqui se manifesta na análise das estruturas de poder e corrupção, e não apenas no retrato da favela. A linguagem militarizada é um reflexo discursivo desse estado permanente de guerra urbana. Dessa forma, o filme rompe com uma visão simplista de “bandidos contra mocinhos”, ao problematizar o lugar da polícia e dos direitos humanos no contexto brasileiro (Padilha, 2007).

Nos filmes colombianos, o peso do componente sociológico é igualmente evidente. *María llena eres de gracia* enfatiza o papel das mulheres pobres como “mulas” do narcotráfico, mostrando como a desigualdade econômica e a falta de oportunidades as empurram para atividades ilícitas (Futino & Amaral, 2020). Já *La Virgen de los Sicarios* apresenta uma Medellín pós-cartéis, onde a violência, convertida em um fenômeno cultural urbano, persiste nas mãos de jovens assassinos de aluguel. A linguagem poética do narrador faz um contraste com a brutalidade dos fatos, revelando as contradições de uma sociedade marcada pela guerra às drogas e pela exclusão social (Vallejo, 1994).

Em cada um desses exemplos, os filmes evitam um tratamento meramente sensacionalista do narcotráfico e se aproximam de uma leitura sociológica. Ao enfatizar gírias, multilinguismo e estética audiovisual, não apenas retratam um problema social, mas instigam uma reflexão crítica sobre os fatores estruturais que mantêm o tráfico, combinando língua, imagem e contexto sociopolítico.

2.4. A tradução intersemiótica e a filmografia latino-americana sobre o narcotráfico

Conforme foi visto, a tradução intersemiótica — entendida aqui como a transposição de sentidos entre diferentes sistemas de signos (texto escrito para audiovisual, oralidade para imagem, etc.) — resulta fundamental para compreender como filmes como os aqui em estudo articulam a linguagem e a narrativa. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, o ritmo da montagem, a fotografia saturada e os enquadramentos ágeis traduzem visualmente a violência caótica da favela. As gírias não são apenas faladas; elas são “traduzidas” em imagens, cortes rápidos, planos-sequência e música diegética recriam a atmosfera tensa da periferia carioca. Assim, a tradução intersemiótica opera não só na legendagem (português-espanhol), mas também na adaptação de um universo social para uma linguagem cinematográfica capaz de comunicar sensações e estruturas de poder (Oliveira, 2018; Silva, 2017).

Em *Tropa de Elite*, é possível observar, também, que o uso da câmera subjetiva e a narração em *off* do capitão Nascimento funcionam como dispositivos de tradução intersemiótica: o público não apenas ouve o jargão militar, mas experimenta visualmente a lógica de guerra urbana do BOPE (Padilha, 2007). O espectador estrangeiro, que talvez não compreenda as sutilezas linguísticas, consegue captar pela estética do filme a mesma sensação de opressão, tensão e violência.

Nos filmes colombianos, a tradução intersemiótica ganha contornos próprios. Em *María llena eres de gracia*, a sequência do aeroporto, com longos planos silenciosos, traduz visualmente o risco e a ansiedade das “mulas” do narcotráfico, indo além do diálogo (Futino & Amaral, 2020). Em *La Virgen de los Sicarios*, por sua vez, a narração em primeira pessoa do protagonista (um escritor) é intercalada com imagens da cidade de Medellín e da vida dos jovens sicários, construindo um contraste entre o discurso culto e a violência juvenil. Essa operação é uma tradução intersemiótica do romance literário de Fernando Vallejo, em que a prosa poética ganha forma audiovisual mantendo a crítica social (Vallejo. s/d).

Portanto, nos quatro filmes, a tradução intersemiótica funciona como mediadora entre culturas e públicos, pois ela permite que elementos linguísticos, culturais e simbólicos sejam transpostos em imagens, sons e ritmos compreensíveis para um espectador não familiarizado com o contexto latino-americano. E precisamente como ela se configura especificamente no tocante ao tratamento tradutório do espanhol em termos da dublagem e a da legendagem —

esta, entendida como tradução intersemiótica, por passar da oralidade para a escrita — será analisada no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

A língua espanhola em *María llena eres de gracia* e sua tradução para o Brasil

O presente capítulo dedica-se à análise linguística e tradutória do filme *María llena eres de gracia*, com foco nas variedades do espanhol colombiano e em como essas marcas são tratadas na tradução para o português. A partir de um olhar que combina aspectos sociolinguísticos e audiovisuais, o capítulo busca examinar as formas de tratamento, as gírias e as estratégias de tradução intersemiótica presentes na obra, com o intuito de compreender como a dublagem e a legendagem brasileiras lidam com a diversidade linguística e cultural do original.

3.1. As variedades do espanhol colombiano: panorama histórico e características linguísticas

O espanhol falado na Colômbia constitui um dos sistemas linguísticos mais diversos e ricos da América Hispânica. Essa diversidade se manifesta no plano fonético e morfossintático, como, de forma especialmente interessante para este trabalho, no uso das formas de tratamento, em um leque de soluções que refletem as variações regionais, sociais e culturais do país. Ao longo dos últimos dois séculos, diferentes estudiosos têm buscado compreender e descrever essa pluralidade, oferecendo modelos explicativos para a distribuição geográfica dos dialetos e suas particularidades.

A partir das contribuições de García Rodríguez (2014), Bernal Chávez e Díaz Romero (2017), e Ruiz Vásquez (2020), é possível traçar um panorama abrangente das principais variedades do espanhol colombiano, suas origens históricas, seus traços linguísticos distintivos e o papel das formas de tratamento como marcador sociolinguístico.

3.2. Breve percurso histórico das pesquisas sobre o espanhol colombiano

Os estudos sobre o espanhol da Colômbia remontam ao século XIX, com os trabalhos pioneiros de Rufino José Cuervo, Miguel Antonio Caro, Ezequiel Uricoechea e Marco Fidel

Suárez, que buscaram descrever o uso real da língua falada e contrapor a “*norma culta bogotana*” ao léxico popular e regional (Bernal Chávez & Díaz Romero, 2017, p. 22).

Essa tradição foi consolidada com a criação do Instituto Caro y Cuervo (ICC), em 1942, que se tornou o principal centro de pesquisa linguística do país. Sob a coordenação do ICC, foi desenvolvido o Atlas Lingüístico-Etnográfico de Colombia (ALEC), dirigido por Luis Flórez entre 1947 e 1983. Esse projeto representou um marco fundamental, pois “*permitió llegar a un conocimiento científico de los dialectos del español hablado en Colombia*” (Bernal Chávez & Díaz Romero, 2017, p. 22), mediante o mapeamento de mais de 250 localidades e a identificação de isoglossas que delimitavam áreas dialectais.

A partir do ALEC, surgiram propostas de classificação dialetal que evoluíram ao longo das décadas. Flórez (1961) foi o primeiro a propor uma divisão sistemática, ainda que com base impressionista. Posteriormente, Montes (1982) desenvolveu uma tipologia estrutural-funcional, distinguindo dois grandes superdialetos — o Costeño e o Andino —, subdivididos em dialetos e subdialetos.

Nos anos recentes, pesquisas como as de Bernal Chávez e Díaz Romero (2017) e Ruiz Vásquez (2020) atualizaram esse panorama. O primeiro grupo de autores destacou a importância de revisitar o material do ALEC e do projeto Diccionario de Colombianismos (DiCol), incorporando novos dados fonológicos e morfossintáticos. Já Ruiz Vásquez propôs uma reestruturação teórica, redefinindo o conceito de superdialeto, e considerando também critérios geográficos e transnacionais para caracterizar as variedades do espanhol colombiano.

3.3. As principais divisões dialetais da Colômbia

Estudos recentes mostram que o espanhol falado na Colômbia se distribui em grandes áreas dialetais, cujas fronteiras se cruzam em decorrência de fatores geográficos e históricos de contato linguístico. Tanto Bernal e Díaz (2017) quanto Ruiz Vásquez (2020) reconhecem a coexistência de três grandes blocos: o espanhol *antillano* (ou *costeño*), o espanhol andino e o espanhol neogranadino.

a) O espanhol *antillano* ou *costeño*

O espanhol *antillano* (ou *costeño*) se estende pelas costas caribenhas e do Pacífico, e compartilha traços com variedades das Antilhas Maiores, Panamá e Venezuela. Caracteriza-se por:

- Aspiração ou perda do /s/ final e intervocálico;
- Velarização de /n/ → [ŋ] em final de sílaba ou palavra;
- Neutralização entre /l/ e /r/;
- Yeísmo: não há distinção entre /ɫ/ e /j/ (“ll” e “y” têm o mesmo som).

Essas características refletem o contato histórico com as colônias caribenhas e o dinamismo cultural da região. No plano sociolinguístico, o *tuteo* predomina como forma de tratamento, embora o *voseo* apareça em certas áreas do Pacífico e o *ustedeo* seja empregado em contextos formais (Bernal & Díaz, 2017, p. 28-30).

b) O espanhol andino

O espanhol andino, por sua vez, tem origem no contato entre o espanhol e o quéchua, e abrange do norte argentino até o sul da Colômbia. Essa variedade caracteriza-se por:

- Conservação do /s/ em final de sílaba, exceto em fala informal de Bogotá, onde há casos ocasionais de *debucalização* (transformação em [h]).
- Assibilação dos róticos (/r/, /r/), mais comum em Nariño y Boyacá (Flórez, 1963, p. 271; Albor, 1971, p. 526)

No nível pronominal, o *voseo* e o uso do pronome *sumercé* são marcas de forte identidade regional (Bernal & Díaz, 2017, p. 30).

c) O espanhol neogranadino

O espanhol neogranadino é o mais extenso, ao abranger o interior do país, incluindo o Pacífico, os vales dos rios Cauca e Magdalena, os altiplanos, a Amazônia e a Orinoquia.

Ruiz Vásquez (2020, p. 183) o define como um superdialeto intermediário entre o *antillano* e o andino. Seus traços fonéticos mais gerais incluem a conservação da /-s/ e a aspiração da /s/ intervocálica.

Essa variedade cobre áreas de grande diversidade geográfica e sociocultural. É nela que se encontram o dialeto bogotano e o *antioqueño-caldense*, tradicionalmente associados à norma culta e ao prestígio social.

3.4. As formas de tratamento

As formas de tratamento constituem um dos aspectos mais representativos do espanhol colombiano. Segundo García Rodríguez (2014), o sistema pronominal do país — composto por *tú*, *vos* e *usted* — reflete a diversidade social e regional, pois funciona como um verdadeiro espelho das identidades linguísticas locais.

Na região de Pereira, predomina o *ustedeo*, fenômeno pelo qual o pronome *usted* é usado não apenas em contextos formais, mas também entre familiares, amigos e casais, com valor afetivo e de proximidade (García Rodríguez, 2014, p. 6-7). Já em Bogotá, observa-se o domínio do *tuteo*, associado a contextos urbanos e de maior prestígio (García Rodríguez, 2014, p. 7-8). O *voseo*, embora minoritário e socialmente estigmatizado, é usado em algumas zonas andinas e costeiras como marca de identidade local.

Além dos pronomes, García Rodríguez (2014) descreve um rico repertório de formas nominais de tratamento, ou vocativos, que variam segundo o tipo de relação entre os falantes. Diminutivos afetivos como *mami*, *mi hijito* e *mamita* aparecem tanto em contextos familiares quanto em interações sociais informais, o qual demonstra a flexibilidade da linguagem afetiva colombiana. Outras expressões, como *parce*, *hermano* e *mi llave*, são marcas de camaradagem e solidariedade típicas da cultura linguística do país.

Essas formas mostram que a variação pronominal e nominal de tratamento é um elemento essencial na delimitação das variedades do espanhol colombiano, servindo como índice de regionalidade, classe social e grau de formalidade.

Ruiz Vásquez (2020) identifica zonas de transição entre os grandes superdialetos, onde coexistem traços linguísticos distintos. A primeira ocorre entre o espanhol *antillano* e o neogranadino, especialmente na passagem das cordilheiras para as planícies do Caribe; a

segunda, entre o andino e o neogranadino, abrangendo regiões como Popayán e Florencia. Essas áreas funcionam como pontos de contato interdialectal e explicam a fluidez das fronteiras linguísticas.

Além disso, Bernal e Díaz (2017) ressaltam o papel das línguas indígenas e crioulas na configuração do espanhol colombiano. Atualmente, há cerca de 68 línguas indígenas em uso, além de duas crioulas. O contato prolongado com essas línguas produziu interferências fonológicas e sintáticas, como a despalatalização de /ɲ/ (*niño* → *ninio*) e construções como *mi casa de mí* ou *la dato*, sem concordância de gênero (Bernal e Díaz, 2017, p. 31-32).

Essas interações linguísticas reforçam o caráter pluricêntrico e híbrido do espanhol colombiano, no qual convivem traços conservadores e inovações resultantes do contato intercultural.

Em síntese, o percurso histórico dos estudos sobre o espanhol colombiano revela uma tradição de investigação que combina descrição empírica e reflexão teórica. Dos trabalhos de Cuervo e Flórez até as propostas de Montes, Mora e Ruiz Vásquez, observa-se um esforço contínuo para compreender a complexidade linguística do país.

Atualmente, a dialetologia colombiana reconhece três grandes superdialetos — *antillano*, andino e neogranadino —, subdivididos em diversos dialetos e subdialetos, que se articulam com fatores históricos, geográficos e sociais. Entre os aspectos mais distintivos do espanhol colombiano estão a variação pronominal (*tú, vos, usted*), o bilinguismo com línguas indígenas, e a diversidade fonética e morfossintática observada em cada região.

Dessa forma, compreender as variedades do espanhol colombiano significa reconhecer não apenas um conjunto de diferenças linguísticas, mas também a expressão viva da identidade cultural de um país plurilíngue e multifacetado. E essa riqueza e diversidade se manifesta, como se verá a seguir, em *María llena eres de gracia*.

3.5. Formas de tratamento na dublagem e na legendagem: o apagamento da variação linguística

Um dos aspectos que serão abordados aqui, no tocante à sua tradução para o português, diz respeito às formas de tratamento adotadas por personagens que aparecem em *María llena eres de gracia*. Para sua análise, foram recortadas duas cenas do filme, onde,

frente à solução adotada pela maioria das personagens, uma recorre a uma opção diferente, que serve de indicador para identificar sua origem.

Na primeira cena, aparecem María y Juan. María, a protagonista da história, é uma jovem de cerca de 20 anos que vive em uma cidadezinha nas proximidades de Bogotá, Colômbia. Ela trabalha em uma empresa de flores, onde passa os dias limpando, retirando espinhos e folhas, e separando as flores para venda. Apesar de ser um trabalho exaustivo e mal remunerado, é o que ajuda a sustentar sua família, que é composta pela mãe, a avó, a irmã e o sobrinho, com quem ela mora.

María namora Juan, um rapaz da mesma cidade e de idade próxima à dela. Juan gosta de sair com os amigos e beber, demonstrando ser imaturo e pouco comprometido. Ele não deseja um relacionamento sério e se preocupa muito com o que os outros pensam. Em uma das cenas do filme, María revela a Juan que acredita estar grávida, já que seu ciclo menstrual está atrasado há dois meses. A conversa logo vira uma discussão sobre casamento e o futuro, mas fica claro que nenhum dos dois se amam. María acredita que o casamento deve ser baseado no amor, e por isso decide terminar o relacionamento. Esse momento corresponde aos minutos 16:12 até 18:52 do filme e aparece transcrita, neste trabalho, no Anexo 1. Será denominada CENA 1.

Mais adiante, María conhece um homem, o agenciador — cujo nome não é citado no filme —, que a convida para dançar em uma festa. Ele é de Santa Rosa de Cabal, uma pequena cidade próxima a Bogotá, localizada a cerca de dez minutos de Pereira — capital do departamento de Risaralda, na região centro-oeste da Colômbia, no vale do rio Otún, na Cordilheira Ocidental dos Andes. O agenciador é um homem despojado, carismático e cheio de contatos, alguém que sabe usar seu charme quando quer. Após a festa, ele reencontra María no ponto de ônibus e oferece uma carona. Durante a conversa, ele comenta sobre uma “oportunidade de trabalho” e, de forma sutil, propõe que ela atue como “mula”, transportando drogas — o que marca o início de uma nova e arriscada fase na vida de María. Esse momento corresponde à segunda cena que será comentada a seguir. Transcrita no Anexo 2, a CENA 2 corresponde aos minutos 19:53 até 23:25 do filme.

Nas duas cenas, observa-se um contraste claro entre os usos de “*usted*” e “*vos*”, que refletem tanto a origem geográfica dos personagens quanto o tipo de relação que estabelecem.

Na CENA 1, entre María e Juan, predomina o uso de “*usted*”, forma tradicionalmente associada à cortesia e distância social, mas que, no contexto colombiano, especialmente em Bogotá, também pode indicar proximidade afetiva. A relação entre os dois é íntima, mas marcada por conflito e desequilíbrio emocional. O uso de *usted* entre namorados, tanto por María quanto por Juan, revela um traço cultural bogotano: mesmo em relações de amor ou de família, o tratamento formal é comum e não necessariamente sinaliza distância, mas sim uma forma de respeito cotidiano.

A tradução de “*usted*”, dos pronomes complemento e dos possessivos correspondentes (sombreados de amarelo na coluna do Original) aparecem como “você”, e os respectivos pronomes complemento e possessivos, tanto na legendagem como na dublagem, segundo ilustram os exemplos abaixo:

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
[María conversando/brigando com seu namorado Juan]		
María: Juan, le tengo que decir algo...	Juan, eu preciso lhe dizer uma coisa.	Juan, tenho que te contar uma coisa.
Juan: ¿Qué cosa?	O quê?	O quê?
María: Creo que estoy embarazada.	Acho que estou grávida?	Acho que estou grávida?
Juan: ¿ Está segura? No está jodiendo, ¿cierto?	Tem certeza? Não está brincando?	Você tem certeza? Você não tá me zoando?
María: No, hace dos meses que no me llega.	Já são dois meses de atraso.	Não...faz dois meses que não desce.
Juan: ¿Qué va a hacer?	O que você vai fazer?	Vai fazer o quê?
María: Sólo usted .	Só você .	Só você .

Como se pode observar, tanto María quanto Juan mantêm o *usted* durante toda a conversa, o que mostra que, apesar da discussão intensa e do rompimento, o padrão de fala é mantido conforme o uso da variedade de Bogotá.

Na tradução da legendagem e dublagem, o *usted* é reproduzido por “você”, o que torna o diálogo mais natural para o público brasileiro, já que no português brasileiro — com exceções regionais — “você” é o tratamento padrão em contexto de intimidade. A coloquialidade também aparece representada na explicitação do pronome sujeito, que parece não seguir a tendência esperável: que ela ocorra mais na oralidade da dublagem do que na sua representação escrita, a legendagem. Isso pode ser devido à necessidade de sincronização labial da primeira. Essa maior proximidade da formalidade da escrita que permeia a legendagem pode explicar a preferência pelo pronome “lhe” e não “te”, como aparece no segmento a seguir:

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
María: Juan, le tengo que decir algo...	Juan, eu preciso lhe dizer uma coisa.	Juan, tenho que te contar uma coisa.

Já na CENA 2, o agenciador alterna entre “*usted*” e “*vos*”, enquanto María mantêm o uso constante de *usted*. Há então um duplo uso de pronomes, que é algo muito típico em algumas regiões da Colômbia, especialmente no eixo Caldas – Risaralda – Quindío, onde o *voseo* é comum, embora muitos falantes misturem as duas formas dependendo da situação.

Alguns exemplos dessa diversidade e sua tradução são os seguintes:

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Agenciador: Vos bailás muy bacano.	Você dança muito bem.	Você dança muito bem.

Agenciador: ¿Dónde va , mi amor?	Para onde você vai ?	Pra onde você vai ?
--	-----------------------------	----------------------------

María: Y usted , ¿de dónde es de verdad?	De onde você é ?	E você de onde é de verdade?
---	-------------------------	--

O agenciador usa *vos* para criar proximidade e sedução, mas volta ao *usted* em momentos em que deseja manter um tom respeitoso e estratégico, pois está tentando convencê-la a aceitar ser uma *mula*. Essa alternância revela tanto sua origem regional (Santa Rosa de Cabal, onde o *vos* é comum) quanto sua habilidade em ajustar o discurso para influenciar María.

Ela reconhece a origem do agenciador como não sendo de Bogotá provavelmente em função da forma de tratamento *vos*, como aparece no último segmento anterior, o qual faz parte do seguinte diálogo, em especial na oração sombreada de roxo:

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
[María e o Agenciador estão em uma lanchonete na estrada]		
Agenciador: Vos bailás muy bacano.	Você dança muito bem.	Você dança muito bem.
María: ¿Sí? Usted también.	É mesmo? Você também.	É? Você também.
Agenciador: Pensé que la gente por aquí no era tan bacano. Yo pensé que eran todos más tiesos.	Não sabia que dançavam bem aqui. Pensei que todos eram duros.	Eu não achei que dançassem tão bem. Achei que fossem mais duros.
María: Y usted , ¿de dónde es de verdad?	De onde você é?	E você de onde é de verdade?
Agenciador: Yo vine de un poblito. Se llama Santa Rosa	De um povoado. Santa Rosa de Cabal, a uns dez minutos de	De uma cidadezinha. Chama-se Santa Rosa de

de Cabal, ahí como a diez minutos de Pereira. ¿Tú conoces?	Pereira. Você o conhece?	Cabal, fica uns dez minutos de Pereira. Conhece?
--	--------------------------	--

O estranhamento cultural de ambos se explicita, inicialmente, no comentário do agenciador acerca da forma de dançar de María e seus conterrâneos, seguidos pela interpelação desta — “*Y usted, ¿de dónde es de verdad?*” —, que, mais do que reconhecê-lo como da capital, questiona sua origem em função da sua forma de expressão.

Nas traduções, o *vos* é uniformizado em “você”, o que apaga o jogo linguístico presente no original. A dublagem reforça o tom informal e sedutor do personagem, especialmente pelo uso de expressões como “te levo”, “me conta” e “escuta”, típicas do português coloquial, mas perde nuances relativas a marcadores identitários como, por exemplo, as formas de tratamento. E isso ocorre, apesar de existirem no português do Brasil, soluções como “tu”, especialmente com a flexão verbal em -s, que poderiam ter recriado essa riqueza linguística presente no espanhol colombiano.

3.6. Gírias na dublagem e na legendagem: o parlanche

Um dos aspectos que serão abordados aqui, no tocante à tradução para o português, diz respeito ao uso de gírias e expressões coloquiais presentes na versão brasileira de *María llena eres de gracia*. Para esta análise, foram selecionadas cenas que mostram como essas marcas linguísticas refletem a origem social e regional dos personagens e o contexto de tensão em que estão inseridos. A comparação entre a legendagem e a dublagem permite observar como cada modalidade lida com essas expressões: enquanto a legendagem tende a neutralizar o vocabulário para garantir menor estranhamento pela presença da escrita, a dublagem busca preservar o tom coloquial e a naturalidade da fala, aproximando-se mais do modo de expressão da oralidade original.

Na CENA 3, estão presentes, além de dois traficantes, María, a protagonista da história, e Blanca, uma jovem colombiana, que aparenta ter a mesma idade de María. As duas são melhores amigas, trabalhavam na mesma empresa e, quando Blanca fica sabendo que María irá trabalhar como *mula*, acaba querendo fazer o mesmo serviço pelo dinheiro. No decorrer do filme, as duas acabam se afastando um pouco, pois María não aceita que Blanca

trabalhe com o tráfico por considerá-la demasiado ingênua. Ambos os traficantes que aparecem na cena (não foram nomeados no filme) também parecem ser colombianos, pois são marcados regionalmente por suas falas. O primeiro traficante, que é o que mais intimida as garotas, aparenta ter uns 25 anos. Já o outro, que é mais passivo, aparenta ter uns 30. Foram esses traficantes que buscaram as *mulas* no aeroporto, e as vigiavam no hotel.

A CENA 3 apresenta o momento em que María e Blanca se encontram com os traficantes para entregar-lhes as drogas que estavam com elas. Os traficantes estão furiosos, pois elas haviam fugido do hotel com toda a droga, após uma outra *mula* ter aparecido morta no quarto de hotel em que todas estavam.

Na cena analisada, observa-se um contraste evidente entre a forma como as gírias e expressões coloquiais são tratadas na legendagem e na dublagem do filme. As falas dos traficantes e das protagonistas apresentam marcas linguísticas típicas do espanhol colombiano, que expressam tanto a origem social e regional dos personagens, quanto o grau de tensão e violência da cena. No entanto, ao serem traduzidas para o português, essas expressões passam por adaptações diferentes: enquanto a legendagem tende a neutralizar e suavizar os insultos e gírias — por questões de espaço, presença da escrita e adequação ao público —, a dublagem busca preservar o tom coloquial e a força emocional do diálogo, aproximando-se mais da oralidade original. Essa diferença reflete duas estratégias de tradução distintas, que impactam diretamente na percepção da carga expressiva e do realismo linguístico da cena.

3.6.1 “De putas” / “perras, hijas de...”

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Traficante 1: ¡De putas, cree que se iba con la mercancía, que se volaron, perras, hijas de...!	Aonde iam com a mercadoria, desgraçadas?	Onde vocês iam com a mercadoria? Fugiram, suas desgraçadas.

Tanto a legendagem, quanto a dublagem optam por suavizar ligeiramente a violenta formulação original, usando “desgraçadas” em vez de equivalentes mais crus, como por exemplo “filhas da puta”. Como uma das características da legendagem é suavizar os palavrões para que o conteúdo se torne mais acessível e adequado para um público mais amplo, a legendagem do trecho tende a condensar e neutralizar a sequência agressiva para

cabem visualmente; a dublagem segue o mesmo raciocínio das legendas, na qual há uma perda da intensidade da violência e os insultos acabam ficando mais suavizados.

3.6.2 “Pepas”

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Traficante 2: ¡Pero nada! ¡¿Dónde están las putas pepas?!!!!!	Nada disso! Onde está a droga?	Mas, mas nada. Onde é que estão os papelotes? Eu quero ver.

María: Pero es que usted ya tiene las pepas.	Mas as cápsulas estão aí.	Mas vocês já estão com as drogas.
Traficante 1: Muy bien dicho, ya tenemos las pepas. Ustedes nos valen chimba.	Isso mesmo, temos as cápsulas, vocês não importam.	Isso mesmo. Já pegamos a droga. Vocês não valem nada.

María: Usted ya tiene las pepas de ella.	Você está com as cápsulas dela.	Vocês ficaram com as cápsulas dela.
---	---------------------------------	-------------------------------------

Tanto na legendagem, quanto na dublagem, a tradução adotou soluções mais genéricas para resolver “pepas”: “drogas” e “cápsulas”, palavras mais neutras, impessoais e que poderiam aparecer em qualquer contexto, como por exemplo em um jornal, principalmente, “drogas”. Mas, no espanhol colombiano, “pepas” é uma gíria usada para se referir a cápsulas de droga (as bolinhas que as “mulas” engolem para transportar cocaína), e é o tipo de palavra que um traficante colombiano, ou alguém de um meio popular, usaria espontaneamente. Ou seja, a única expressão que trouxe uma sensação de realidade concreta foi “papelotes”.

Assim, mesmo que “pepa” possa ser traduzida literalmente como “cápsula”, atendendo à sua denotação, essa tradução não carrega o mesmo tom informal, local e social que o termo tem no espanhol colombiano. Ou seja, traduzir “pepa” como “cápsula” explica o que é, mas apaga a marca de gíria e o “sotaque social” da palavra.

3.6.3 “Parce”

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Traficante 2: Parce , ella tiene que tener 50 y la otra 62.	Uma deve ter 50, a outra, 62.	Vamos ver. Parceiro , ela precisa ter 50, e a outra, 62.
Traficante 1: Parce , la mercancía está completa.	A mercadoria está completa.	A mercadoria está completa

Traficante 2: ¿Sí? Ah, ya. Ustedes necesitan la plata. ¿Ustedes, en verdad, necesitan la plata, ah? [Ri e pede para o outro traficante entregar o dinheiro] ¿Sabes qué, parce ? Désela.	Precisam do dinheiro? Precisam mesmo do dinheiro? Quer saber? Entregue a elas.	É? Ah sei! Vocês precisam da grana? Vocês precisam mesmo da grana? Hein? Quer saber, cara ? Dá pra elas.
---	--	---

“Parce” é um termo muito usado em Medellín e Bogotá, usualmente, por homens, representando uma “camaradagem masculina”, e é equivalente a “bro / cara / parceiro”. Quando traduzida para a legenda em português, essa marca vocativa acaba sendo omitida, talvez, por economia de espaço. Já na dublagem, é feita uma tradução mais literal, na qual se preserva a vocação coloquial regional com “cara” e “parceiro”.

3.6.4 “Valen chimba” / “esa joda tan chimba”

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Traficante 1: Muy bien dicho, ya tenemos las pepas . Ustedes nos valen chimba .	Isso mesmo, temos as cápsulas , vocês não importam .	Isso mesmo. Já pegamos a droga . Vocês não valem nada .

Traficante 2: Mire que todo está ahí. Saben, que cuando regresen	Veja se está tudo aí. Quando voltarem, contem a Javier como	Veja. Se está tudo aí. Quando voltarem à
---	---	--

a Colombia me le dicen a Javier cómo bien yo me porté con ustedes. La próxima es que no vaya a haber esa joda tan chimba . ¿Oyeron? Ustedes dos ya están entrenadas.	fui bonzinho vocês. Da próxima vez, não brinquem assim . Ouviram? Vocês duas já estão treinadas.	Colômbia, contem pro Javier que eu me comportei bem com vocês. Da próxima vez, é melhor não aprontarem tanto . Ouviram? Vocês duas já estão treinadas.
---	---	---

“*Chimba*” é uma gíria colombiana muito polissêmica, pois pode significar “massa/ótimo” (em contextos positivos) ou “porcaria/sem valor/coisa ruim/merda”, dependendo da entonação (em contextos pejorativos). Em “*valen chimba*”, na cena citada, está no sentido de que “valem merda / não valem nada”. Já em “*joda tan chimba*” apresenta o sentido de “gracinha”, no sentido de algo problemático, ruim.

A tradução exigiu uma escolha pragmática, onde na dublagem foi selecionado um equivalente de forte carga pejorativa — “não valem nada” —, que acaba conservando a agressividade; já na legendagem há uma neutralização, com “não importam”.

3.6.5 “*Ni mierda*”

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Traficante 2: ¡Qué va, ni mierda!	Nem pensar!	Não fala bobagem.

“*Ni mierda*” é uma expressão que significa “de jeito nenhum / nem fodendo / nem a pau”. Na legendagem é adota uma expressão socialmente aceitável (“Nem pensar!”), já que é uma expressão bastante frequente e que pode até ser usada com uma certa agressividade. Na dublagem, essa violência é suprimida, sendo traduzida por “Não fala bobagem”, havendo, assim, uma suavização do original, possivelmente motivada pela necessidade de sincronização labial.

3.6.6 “*Mal parida*”

Original	Legendagem	Dublagem

Traficante 1: ¡Cállese, mal parida! ¡Lárguese, ya!	Quieta, desgraçada! Fora!	Cala a boca, desgraçada! Suma! Já!
--	----------------------------------	---

A tradução de “*mal parida*” manteve uma forte carga ofensiva, para a qual a dublagem e a legendagem trazem “desgraçada” como solução, expressão que é muito próxima em questão de intensidade no português brasileiro, sendo uma expressão adequada para recriar a gravidade do insulto.

Em termos gerais, como foi visto até aqui, ao comparar a legendagem e a dublagem do filme *María llena eres de gracia* é possível perceber que elas tratam de forma diferente as marcas regionais e sociais da fala. As legendas, por precisarem ser curtas e fácil de ler, costumam cortar vocativos, como *parce*, e diminuir repetições ou expressões fortes, devido ao fato de serem expressas de forma escrita, onde são menos usuais. Com isso, acaba apagando parte do modo de falar típico da região do eixo *cafetero* e de gírias locais presentes no filme. Já a dublagem, por ter mais liberdade para adaptar o texto falado, tenta manter uma linguagem mais próxima da oralidade, usando expressões como “cara” ou “parceiro”, transmitindo também parte da emoção original pela entonação. Mesmo assim, palavras como *pepa*, *chimba* e *parce*, que têm sentidos muito próprios e mostram a identidade e as relações entre os personagens, perderam parte do seu significado quando foram traduzidas no filme por soluções mais genéricas. Além disso, ofensas mais fortes, como *mal parida* e *perras*, costumam ser suavizadas na legendagem, enquanto na dublagem são mantidas com intensidade parecida.

3.7. A tradução do multilinguismo em *María llena eres de gracia*: o caso do inglês

Outro dos aspectos observados em uma das cenas do filme — a CENA 4, constante do Anexo com a mesma numeração — diz respeito à representação dos migrantes no contexto norte-americano e à forma como essa diversidade é tratada na tradução. A CENA 4 apresenta dois personagens secundários, que, apesar de aparecerem brevemente, ajudam a compor o panorama multicultural em que María se encontra quando chega aos Estados Unidos. Assim como ela, ambos são estrangeiros, embora talvez de gerações diferentes, pois vivem situações distintas de integração e comunicação. A análise da cena, portanto, busca compreender de que modo esses personagens e seus diálogos refletem diferentes experiências

migratórias e como a tradução, tanto na legendagem quanto na dublagem, lida com as marcas linguísticas e culturais presentes no original.

Na cena em questão, o primeiro personagem é um frentista descendente de orientais, jovem (provavelmente, em torno de 25 a 30 anos), que trabalha em um posto de gasolina. Apesar de estar aparentemente integrado à vida nos Estados Unidos, talvez imigrante de segunda geração ou até anterior, o personagem revela uma condição de emprego precário e uma certa barreira linguística, já que não compreende o espanhol. O segundo personagem é um taxista, homem de meia-idade, com sotaque francês perceptível e um inglês hesitante, o que indica sua condição de imigrante recente e com pouca fluência linguística na língua inglesa. Contudo, mostra muita mais empatia com María, possivelmente pela sua identificação com ela enquanto imigrante recém-chegada ao país.

A cena mostra María, perdida, tentando pedir ajuda para fazer uma ligação. O diálogo entre ela e os dois personagens evidencia um encontro entre diferentes experiências de deslocamento: todos são estrangeiros (ou filhos, ou netos de estrangeiros) em território norte-americano, mas vivenciam a imigração de formas distintas. Enquanto o frentista demonstra competência na comunicação em inglês e impaciência com quem não a tem, o taxista, por outro lado, se aproxima de María de forma mais aberta, mais acolhedora, oferecendo-se para levá-la a Queens em troca de pagamento.

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
[María chega em um frentista no posto de gasolina para pedir informação]		
María: Perdón, ¿usted sabe cómo hago una llamada?	Com licença. Sabe como faço uma ligação?	Com licença. Como posso fazer uma ligação?
Frentista: What?	O quê?	O quê?
María: Sí, necesito llamar a este número.	Preciso ligar para esse número.	Ehh, eu preciso ligar para esse número.
Frentista: I don't speak Spanish. No español, ¿entiende?	Eu não falo espanhol. Nada de espanhol, entende?	Não consigo te entender. Eu não entendi o que disse.

María: Por favor...	Por favor.	Por favor.
----------------------------	------------	------------

Quanto à tradução, tanto a legendagem quanto a dublagem optam por apagar o bilinguismo da cena, resolvendo os trechos em inglês (fluyente ou em desenvolvimento) com uma tradução direta, com o qual afastam o estranhamento linguístico vivido pela protagonista. Seria importante a manutenção na dublagem e na legendagem dos diálogos em inglês, pois essas escolhas de tradução ajudam a manter o sentido de confusão e barreira linguística que marca o encontro entre migrantes, ao preservar o contraste entre o espanhol de María e o inglês dos personagens secundários.

3.8. O volume na dublagem brasileira de cenas de violência

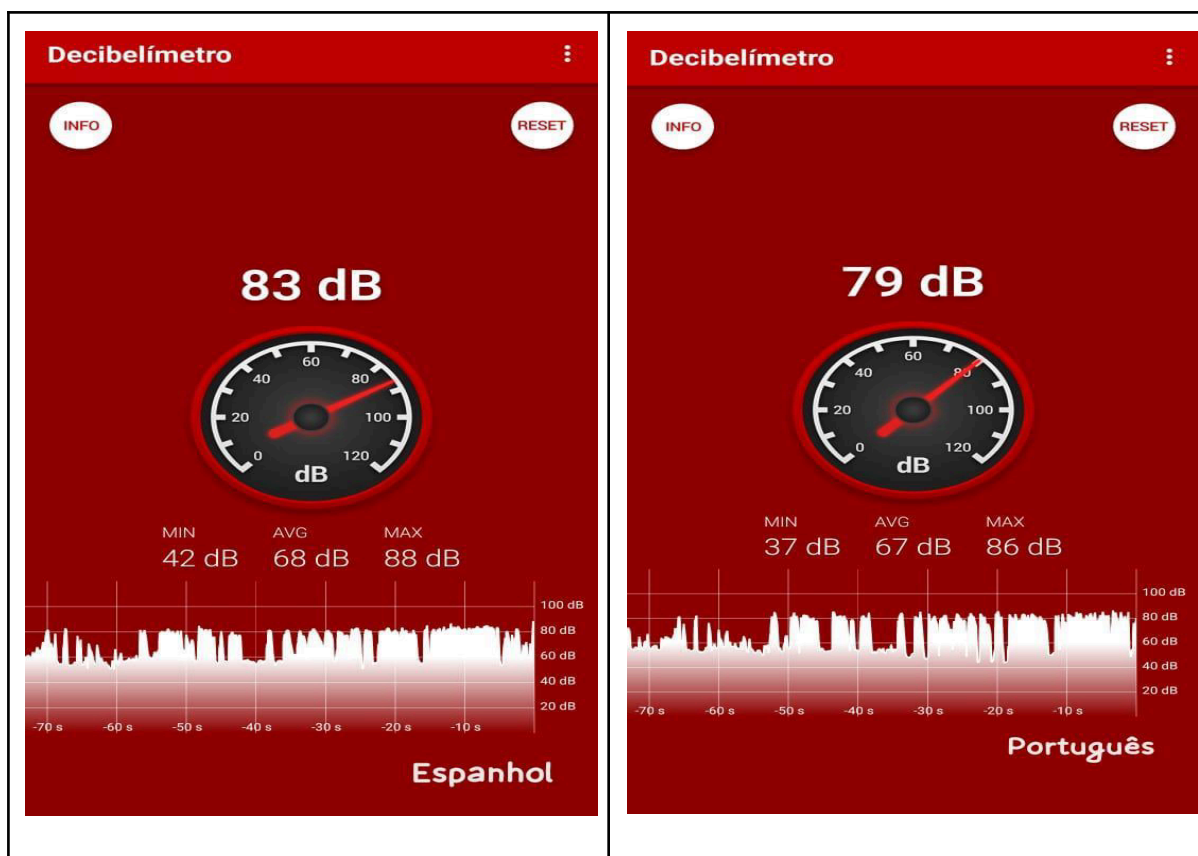
Finalmente, será comentado aqui um aspecto que pode influenciar a recepção das cenas de violência presentes no filme: a diferença no volume do áudio da dublagem, em comparação ao original. Para ilustrar esse fenômeno, será observada uma cena em concreto, a CENA 3, em que María e sua amiga devolvem a cocaína aos traficantes.

Para observar diferenças de intensidade sonora entre o áudio original e a dublagem, foram realizadas medições com o Decibelímetro¹, um aplicativo para o Android que usa o microfone do celular para medir o volume do som em decibéis e que, também, exhibe os resultados em forma de gráfico.

As medições indicam que a versão em espanhol apresenta volume ligeiramente mais alto e variações mais marcadas, enquanto a dublagem em português soa mais uniforme e controlada. Essa diferença ajuda a ilustrar como a tradução tende a suavizar o tom dos conflitos e a homogeneizar a carga emocional das falas.

ÁUDIO ORIGINAL	ÁUDIO DUBLADO
-----------------------	----------------------

¹ O aplicativo utilizado está disponível para descargas em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.splendapps.decibel&hl=pt_BR.



Ao medir o volume das cenas de conflito, especialmente o momento em que Maria e suas companheiras devolvem a cocaína aos traficantes, observou-se que a dublagem em português apresenta valores médios ligeiramente menores (67 dB) em comparação ao áudio original em espanhol (68 dB). Embora a diferença pareça pequena, ela reforça a tendência de suavização sonora e emocional observada na tradução audiovisual. Em momentos pontuais, como ilustra a imagem anterior, essa distinção é ainda mais notória.

Na dublagem, as vozes soam mais controladas e menos sobrepostas, o que contribui para uma sensação de homogeneização, reduzindo o impacto do confronto verbal e a tensão entre as personagens. Já no original, a presença de entonações mais agudas, sobreposição de falas e intensidade vocal maior aumenta a percepção de conflito e realismo da cena.

Esses dados acústicos, portanto, ajudam a demonstrar como a tradução, tanto pela escolha lexical quanto pela performance vocal, atenua a violência e a diversidade linguística do filme, alinhando o tom da dublagem a uma norma de fala mais neutra e emocionalmente contida.

Encerrando neste ponto o percurso analítico, as reflexões aqui apresentadas dão passagem às devidas considerações finais, nas quais serão retomados os principais resultados

do estudo, destacando suas contribuições para os Estudos da Tradução e para a compreensão da tradução audiovisual como prática cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme citado na introdução, o objetivo geral deste trabalho consistiu na realização de uma análise do tratamento tradutório de marcas linguísticas e culturais que aparecem no filme *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004), observando as diferenças entre a legendagem e a dublagem brasileiras. A proposta foi entender de que forma as escolhas feitas pelos tradutores influenciam a forma como o público brasileiro percebe as vozes, identidades e variações linguísticas do filme, a fim de mostrar que traduzir é também, e sobretudo, um ato de mediação cultural.

Para atingir o objetivo geral, foram delimitados quatro objetivos específicos. O primeiro deles previu uma apresentação do contexto histórico e teórico da tradução audiovisual, com foco nas modalidades de legendagem e dublagem. O tema foi abordado no Capítulo 1 desta pesquisa, que ressaltou, em linhas gerais, o fato de que cada uma dessas práticas tradutórias envolve suas próprias características e desafios. A legendagem trabalha com a escassez de espaço e tempo, pelo qual exige privilegiar frases curtas e claras, enquanto a dublagem precisa respeitar o movimento labial dos atores e manter a naturalidade da fala. Essas diferenças indicam que a tradução audiovisual não implica apenas substituir palavras entre línguas, mas também um processo de contato cultural, com suas características técnicas específicas, que busca adaptar o conteúdo às expectativas do novo público-alvo.

O segundo objetivo específico desta pesquisa, tratado no segundo capítulo, buscou investigar a presença da linguagem coloquial e da variação linguística nas traduções de filmes latino-americanos, considerando o impacto das plataformas de streaming nas práticas tradutórias. Observou-se que os serviços de streaming trouxeram maior liberdade ao tradutor, permitindo o uso de gírias, expressões informais e marcas de oralidade que antes eram censuradas pela televisão. Essa mudança tornou as traduções mais próximas da fala cotidiana, representando um avanço no sentido de valorizar a linguagem natural e aproximar o público dos personagens e de seus contextos culturais.

Os objetivos terceiro e quarto foram abordados no terceiro capítulo do trabalho. O primeiro deles tratou da análise das formas de tratamento, das gírias e dos diferentes registros linguísticos no filme *María llena eres de gracia*, mediante uma comparação de legendagem e dublagem. As análises mostraram que, de modo geral, há uma tendência à padronização da

linguagem. Palavras como *usted*, *vos* e *parce* foram traduzidas por “você” ou “cara”, o que simplifica e apaga parte das diferenças regionais e de registro do espanhol colombiano. A legendagem tende a ser ainda mais neutra e formal, pela sua veiculação de forma escrita, enquanto a dublagem tenta se aproximar mais da oralidade, com expressões mais espontâneas. Mesmo assim, ambas acabam suavizando as marcas culturais e sociais do original, o que reduz a força identitária da linguagem dos personagens.

O quarto e último objetivo específico desta pesquisa pretendeu avaliar como a tradução afeta o tom e a expressividade das cenas, especialmente na dublagem, observando, ainda, o volume e a performance vocal. As medições mostraram que o áudio dublado tem um volume um pouco menor e mais constante do que o original em espanhol. Isso significa que a dublagem tende a controlar melhor o tom das falas e a suavizar as emoções e tensões das cenas de conflito. Assim, percebe-se que a tradução não altera apenas as palavras, mas também os sons e a forma como as emoções são transmitidas ao público.

De modo geral, os resultados mostraram que a tradução audiovisual de *María llena eres de gracia* mantém a história e as ideias principais do filme, mas modifica elementos importantes de sua expressividade linguística e cultural. Ao suavizar gírias e pronomes regionais e ao reduzir o impacto emocional do som, a tradução brasileira adapta o filme às normas e costumes locais. Essa adaptação torna o conteúdo mais acessível e fluido, mas também diminui a diversidade de vozes e identidades presente no original.

Por fim, este estudo confirma que traduzir um filme é também traduzir uma cultura. A tradução audiovisual se revela um processo de mediação entre diferentes modos de falar e de representar o mundo. A análise do espanhol colombiano e de sua adaptação ao português brasileiro ajuda a compreender como a tradução é capaz de transformar a forma como as culturas se encontram e se reconhecem.

Finalmente, vale mencionar que este trabalho espera contribuir para os Estudos da Tradução, ao incentivar novas pesquisas sobre as relações entre língua, cultura e som no cinema contemporâneo. Ao mesmo tempo, a pesquisa realizada mira a reforçar laços entre países latino-americanos, cuja juventude, ainda imersa em duras realidades como as retratadas artisticamente na obra estudada, segue compartilhando a esperança em dias melhores.

REFERÊNCIAS

- ALMARZA BOSCH, Meritxell; **Tradução da fala coloquial ficcional: análise da tradução para o espanhol de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- BALLESTER, Ana. La traducción en la España franquista. In: AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (org.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.
- BERNAL CHÁVEZ, Julio Alexander; DÍAZ ROMERO, Camilo Enrique. Caracterización panorámica del español hablado en Colombia: fonología y gramática. **Cuadernos de Lingüística Hispánica**, n. 29, p. 19–37, 2017.
- CHAUME, Frederic. La oralidad prefabricada en los textos audiovisuales. In: AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (org.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.
- CUNHA, Lorena. **Tradução e caracterização de personagens em filmes bilíngues**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- DANTAS, Ana Luiza Silva. **Traduzindo RWBY: análise e convenções para a elaboração de um roteiro de dublagem**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Tradução). Universidade Federal da Paraíba, 2023.
- DÍAZ CINTAS, J., REMAEL, A. **Audiovisual Translation: Subtitling** (1st ed.). Routledge, 2007.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. Back to the Future in Subtitling. In: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation, Saarbrücken, Alemanha, 2005. Disponível em: https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_DiazCintas_Jorge.pdf.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: **Orilla**, v. 2, 2004.

ESQUEDA, Marileide Dias. O filme Tropa de Elite em espanhol: A questão da tradução dos palavrões. **Abhache**, p. 145, 2012.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. **Revista Translatio**, n. 4, p. 2-21, 2013. Tradução de MAROZO, Luis Fernando; RIZZON, Carlos; CUNHA, Yanna Karlla.

FUTINO, Regina Silva; DO AMARAL, Gabriela Sorgatto. Maria Cheia de Graça: Um olhar sobre a saúde da mulher trabalhadora migrante. **Tempus – Actas de Saúde Coletiva**, v. 14, n. 3, 2020.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Alba. **Las fórmulas de tratamiento en el español colombiano**. Universidad de Oviedo, 2014.

GOTTLEIB, Henrik. Subtitling: diagonal translation. **Perspectives: Studies in Translatology**, v. 2, n. 1, p. 101–121, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

LAMMERHIRT, Laura Vicentin; CLOSS, Marília Bernardes; MARQUES, Pedro Romero. Segurança e narcotráfico na América Latina: implicações nas realidades colombiana e brasileira. **RIPE | Relações Internacionais para Educadores**, [S. l.], v. 1, p. 109-133, 2014.

LIMA, Mayara Teixeira de. **Breve panorama dos estudos da dublagem no Brasil: teses e dissertações produzidas entre 2002 e 2014**. Monografia (Graduação em Letras). Universidade de Brasília, 2017.

MARTINEZ, Sabrina Lopes. Palavrões e turpilóquios à vontade: os serviços de streaming e a atualização das normas de tradução para legendagem. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 44, n. esp. 2, p. e99146, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2024.e99146>. Acesso em: 02/10/2025.

NARCOTRÁFICO: o que é, como funciona, no Brasil. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/narcotrafico.htm>. Acesso em: 02/10/2025.

OLIVEIRA, Janieli Batista. **A tradução de gírias na legendagem: análise da tradução do filme Cidade de Deus para o espanhol**. Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RUIZ VÁSQUEZ, Néstor Fabián. El español de Colombia. Nueva propuesta de división dialectal. **Lenguaje**, v. 48, n. 2, p. 160–195, 2020.

SANTAMARÍA, Laura. Traducción, cultura e ideología en los medios audiovisuales. In: AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (org.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.

SILVA, Pollyana Soares. **As legendas em espanhol do filme Cidade de Deus: a questão da tradução dos palavrões**. Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

VALLEJO, Fernando. O olhar do desengano: a recepção de *La Virgen de los Sicarios*. [s.d.].

WHITMAN, Candace. Subtitling and errors in audiovisual translation. In: AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (org.). **La traducción en los medios audiovisuales**. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.

WIKIPEDIA. Español paisa – **Wikipedia, la enciclopedia libre**. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Espa%C3%B1ol_paisa. Acesso em: 02/10/2025.

Filmes

SCHROEDER, Barbet. *A VIRGEM DOS SICÁRIOS*. Colômbia/França/Espanha: Le Studio Canal+, 2000.

MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia. *CIDADE DE DEUS*. Brasil: O2 Filmes, 2002.

MARSTON, Joshua. *MARIA CHEIA DE GRAÇA*. Colômbia/EUA: Journeyman Pictures, 2004.

PADILHA, José. *TROPA DE ELITE*. Brasil: Zazen Produções, 2007.

ANEXO 1

CENA 1- De 16:12 até 18:52

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
[María conversando/brigando com seu namorado Juan]		
María: Juan, le tengo que decir algo...	Juan, eu preciso lhe dizer uma coisa.	Juan, tenho que te contar uma coisa.
Juan: ¿Qué cosa?	O quê?	O quê?
María: Creo que estoy embarazada.	Acho que estou grávida?	Acho que estou grávida?
Juan: ¿Está segura? No está jodiendo, ¿cierto?	Tem certeza? Não está brincando?	Você tem certeza? Você não tá me zoando?
María: No, hace dos meses que no me llega.	Já são dois meses de atraso.	Não...faz dois meses que não desce.
Juan: ¿Qué va a hacer?	O que você vai fazer?	Vai fazer o quê?
María: No sé.	Não sei.	Não sei.
Juan: ¿Quién más sabe de esto?	Quem mais sabe?	E quem sabe disso?
María: Sólo usted.	Só você.	Só você.
Juan: ¿Nadie más?	Ninguém mais?	Mais ninguém?
María: ¿Quién quiere que sepa, Juan? ¿Todo el mundo?	Quem saberia? Todo mundo?	Quem você quer que saiba, Juan? Todo mundo?
Juan: Ah, pues yo no sé, mi hijita. ¡Pero como la Blanca se entera primero lo que le pasa a usted que yo!	Não sei. Blanca sabe de tudo antes de mim.	Ah, sei lá. Mas a Blanca sempre sabe primeiro o que acontece com você.
María: No, no, Blanca no sabe nada.	Blanca não sabe de nada.	Não, a Blanca não sabe de nada.

Juan: María... ¿quiere que nos casemos?	María...quer casar comigo?	María...você quer que eu case com você?
María: Usted me está jodiendo, ¿verdad?	Está brincando, não está?	Você tá brincando, né?
Juan: ¿Por qué?	Por quê?	Por quê?
María: Juan, ¿y dónde viviríamos?	Onde nós moraríamos?	Onde a gente iria morar?
Juan: Por donde más..., en mi casa.	Na minha casa.	Podemos morar na minha casa.
María: Ay, Juan, ¡por Dios! En su casa hay diez personas y su cama la comparte con su hermano.	Imagine! São dez pessoas e você divide a cama com seu irmão.	Não, Juan. Tem dez pessoas morando na sua casa e você divide o quarto com seu irmão.
Juan: Entonces, ¡no es más que vivir!	Onde você quer morar?	Onde você quer morar?
María: En mi casa sería mejor.	Em casa seria melhor.	Eu prefiro a minha casa.
Juan: Ay, pues sí, muchísimo mejor. Un hombre viviendo en la casa de su novia. No, eso no María.	Claro, muito melhor. Um homem na casa da namorada. Isso não, María. Não, isso não, María.	Claro, seria muito melhor. Um homem morando na casa da namorada.
María: Juan, usted es mucho estúpido, ¿no?	Você é muito burro.	Juan, você é muito burro, não é?
Juan: ¿Estúpido? María, su familia me odia. ¿Para qué quiere que vaya para allá? En mi casa estamos mejor y, además, donde comen dos, comen tres. ¿Por qué no se quiere casar conmigo? Le estoy respondiendo, ¿ah?	Burro? Sua família me odeia. Por que eu moraria lá? Minha casa é melhor e onde comem dois, comem três. Por que não quer se casar? Estou disposto.	Burro? Tua família me odeia. Por que você tá querendo que eu vá pra lá? Na minha casa é melhor e onde comem dois, comem três. Por que você não tá querendo casar comigo, hein? Me responde.
María: Juan, ¿usted me ama?	Você me ama?	Juan, você me ama?
Juan: ¡Ale! ¡Ya empezó usted con su vaina!	Lá vem você de novo.	Ahh...lá vem você com essa história.

María: No, Juan. Míreme en los ojos y dígame que me ama. [...] ¡Por Dios, Juan! ¿Qué clase de persona es usted? ¿Usted se va a casar con alguien que...que no ama? ¿Que no lo ama? Dígame cuántos meses, cuántos días pasarían hasta que usted se acostara con otra vieja.	Olhe-me nos olhos e diga que me ama. [...] Que tipo de pessoa você é? Vai se casar com alguém que não ama? Alguém que não o ama? Quantos meses ou dias passariam até você ficar com outra?	Não, Juan. Olhe nos meus olhos e diga que me ama. [...] Por Deus, Juan. Que tipo de pessoa é você? Vai se casar com alguém que não ama? Que não te ama? Me diga quantos meses, quantos dias se passariam pra você dormir com outra mulher?
Juan: María, ¡eso no va a pasar!	Isso não vai acontecer.	María, isso não vai acontecer.
María: Mire, Juan. Yo no quiero que me pase lo que le pasó a mi hermana.	Não quero passar pelo que minha irmã passou.	Olha, Juan. Eu não quero passar pelo mesmo que a minha irmã passou.
Juan: Ah, no, ¡qué pena que se lo repita!, pero su hermana fue una boba que se metió con el primer idiota que le pasó por...	Desculpe-me, mas sua irmã ficou com o primeiro que apareceu.	Ah não! Desculpa dizer isso, mas sua irmã foi uma boba que se meteu com o primeiro idiota que viu pela frente.
María: Oiga, ¡cállese!	Cale a boca!	Não fale assim!
Juan: Pero es la verdad, María. Su hermana se metía con un chino.	É verdade. E ela teve um filho.	Mas é verdade, María. E ainda deixou ela com um filho.
María: ¡No, Juan! Usted no tiene el derecho de hablar de mi hermana así.	Não! Você não pode falar assim da minha irmã.	Não, Juan, você não tem direito de falar assim da minha irmã.
Juan: María, yo no me voy para ningún lado y usted lo sabe.	Eu não vou abandoná-la, você sabe.	María, eu não vou embora e você sabe.
María: Eso no viene al caso, Juan. Yo no me voy a casar con usted.	Não importa, não vou me casar com você.	Não é o caso, Juan. Eu não vou me casar com você.
Juan: Ah, no, mi hijita. Yo no sé, pero le va a tocar.	Pena, mas vai ter de se casar.	Ah não, querida, você vai sim.
María: No, Juan. A mí no me va a tocar a nada.	Não. Eu não vou ter de fazer nada.	Não, Juan. Eu não vou fazer nada.

Juan: Según usted, María. Usted es una terca.	Você é assim mesmo, Maria, é muito teimosa.	Viu como você é, María? Você é teimosa.
María: Y usted es un guache, Juan. Usted es un indio.	Você é um idiota e um fracassado.	Você é um idiota, Juan, um fracassado.
Juan: Es que no sé ni por qué me la aguanto. Muchos tipos la hubieran largado, María.	Não sei por que a suporto. Muitos já a teriam deixado.	Eu nem sei como eu aguanto você. Muitos já teriam te largado.
María: Pues entonces lo haga. Yo ni siquiera lo amo.	Então, deixe-me. Eu não amo você.	Então não agunte. Eu nem amo você.
Juan: Yo tampoco.	Eu também não amo você.	Eu também não.
María: Perfecto.	Perfeito.	Perfeito.

ANEXO 2

CENA 2 - De 19:53 até 23:25.

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
Agenciador: ¿Pues qué?	Como vai?	E aí?
María: ¿Qué más?	E então?	Tudo bem?
Agenciador: ¿Dónde va, mi amor?	Para onde você vai?	Pra onde você vai?
María: Para Bogotá.	Para Bogotá.	Pra Bogotá.
Agenciador: Venga, la llevo.	Eu lhe dou uma carona.	Vem que eu te levo.
María: ¿Hasta Bogotá?	Até Bogotá?	Até Bogotá?
Agenciador: Sí, camine, vamos.	Claro, eu levo você.	Claro. Eu te levo.
[María e o Agenciador estão em uma lanchonete na estrada]		
Agenciador: Vos bailás muy bacano.	Você dança muito bem.	Você dança muito bem.
María: ¿Sí? Usted también.	É mesmo? Você também.	É? Você também.
Agenciador: Pensé que la gente por aquí no era tan bacano. Yo pensé que eran todos más tiesos.	Não sabia que dançavam bem aqui. Pensei que todos eram duros.	Eu não achei que dançassem tão bem. Achei que fossem mais duros.
María: Y usted, ¿de dónde es de verdad?	De onde você é?	E você de onde é de verdade?
Agenciador: Yo vine de un pueblito. Se llama Santa Rosa de Cabal, ahí como a diez minutos de Pereira. ¿Tú conoces?	De um povoado. Santa Rosa de Cabal, a uns dez minutos de Pereira. Você o conhece?	De uma cidadezinha. Chama-se Santa Rosa de Cabal, fica uns dez minutos de Pereira. Conhece?
María: No.	-	Não.

Agenciador: Hay unos termales muy bacanos. Un día así la invito.	As termas de lá são ótimas. Um dia, você vai comigo.	Lá tem umas termas muito legais. Qualquer hora eu te chamo.
María: ¿Sí?	-	É?
Agenciador: Oíste, ¿y vos a qué vas a Bogotá?	O que você vai fazer em Bogotá?	O que vai fazer em Bogotá?
María: A Bogotá voy porque...yo tengo una amiga que trabaja allá. Ella...ella trabaja en una casa de ricos. Y pues no sé, me va a ayudar.	Eu tenho uma amiga que trabalha lá. Ela trabalha para uma família rica...e vai me ajudar.	Vou à Bogotá porque...tenho uma amiga que trabalha lá. Ela...ela trabalha numa casa de ricos...ela vai me ajudar.
[Agenciador ri] María: No, no se ría.	Não ria.	Não ria.
Agenciador: No, no, que pena. Perdón.	Não, desculpe-me.	Não, me desculpe. Perdão.
Agenciador: Lo que pasa es que... Vos estás muy bonita como para irte de sirvienta. Muy mamacita, como para disfrazarte así de gorrito, avental y todo, ¿no?	É que...você é muito bonita para ser empregada. Você é linda demais para andar de avental.	Não, é que...é que você é muito bonita pra trabalhar de empregada. É muito linda pra trabalhar de aventalzinho e touca.
María: Bueno, de todo modo, yo solamente iba a ir a Bogotá como para mirar, no es nada seguro.	De qualquer maneira, só vou olhar, não é nada certo.	Bem...de qualquer jeito vou até Bogotá pra dar uma olhada. Não tem nada certo.
Agenciador: Oíste, si vos estás buscando trabajo, de pronto yo te puedo ayudar a conseguir un camellito.	Escute...se está procurando trabalho, talvez eu consiga uma conexão.	Escuta...se você está procurando trabalho, eu posso te arranjar um bico.
María: ¿Un camellito?	Conexão?	Um bico?
Agenciador: Un camello que es viajando.	Você terá de viajar.	É um bico de viagem.
María: ¿Viajando? Cuénteme.	Viajar? Diga-me.	De viagem? Me conta.

Agenciador: Un trabajo de mula. A mí me parece que es un trabajo bacano, porque usted va, lleva lo que tiene que llevar, lo entrega... le dan su billete y ya. Todo sano.	Trabalhar como mula. É um trabalho bom. Você leva a mercadoria... entrega, recebe o dinheiro e pronto. Tudo certo.	É pra servir de mula. É um trabalho legal, porque você vai, leva o que tem que levar, entrega e te dão sua passagem. E pronto. Resolvido.
María: Bueno, ¿y esas personas que salen en los noticiarios? Que los cogieron por hacerlo y los llevaron presos, ¿qué?	E essas pessoas que aparecem nos jornais... que são presas e vão parar na cadeia?	Tá, mas e essas pessoas que aparecem nos jornais... que foram capturadas por lá e ficaram presas?
Agenciador: Ellos lo que quieren es ser famosos, entonces..., claro, se dejan coger, aparecen en televisión, los ven en la casa y ya, son famosos.	Elas querem ficar famosas, deixam-se prender, saem na TV... são vistas e ficam famosas.	É porque querem ficar famosas, então, claro, se deixam prender, aparecem na TV, na cadeia, e pronto. São famosas.
María: No, pues yo no quiero ser famosa.	Eu não quero ser famosa.	Não, mas eu não quero ser famosa.
Agenciador: Yo conozco un <i>man</i> que lo organiza todo... los papeles, manda a la gente...	Eu conheço um sujeito que organiza tudo... ajeita papéis, manda as pessoas...	Eu conheço um cara que organiza tudo... os documentos, o pessoal...
[María fica com dúvida]		
Agenciador: ¿Sabes qué? Olvidémoslo.	Esqueça. Vamos.	Eh. Quer saber? Esquece. Vamos.
María: No, venga, espere. ¿Cuánto me pagarían por hacer eso?	Não, espere. Quanto pagam por isso?	Não, vem, espera. Quanto me pagariam por isso?

ANEXO 3

CENA 3 - De 1:29:39 até 1:32:23

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
[María e Blanca telefonam para os traficantes para entregar-lhes as drogas]		
María: Está sonando... ¿Aló?... Sí, es María Álvarez... Sí, sí, yo estoy con ella...	Está chamando. Aqui é a María Álvarez. Sim, ela está comigo.	Está chamando. Alô, sim é María Alvarez. Sim, sim, estou com ela.
[Traficantes se encontram com María e Blanca]		
Traficante 1: ¡De putas, cree que se iba con la mercancía, que se volaron, perras, hijas de...!	Aonde iam com a mercadoria, desgraçadas?	Onde vocês iam com a mercadoria? Fugiram, suas desgraçadas.
María: Pero...	Mas...	Não, mas...
Traficante 2: ¡Pero nada! ¿Dónde están las putas pepas?!!!!!	Nada disso! Onde está a droga?	Mas, mas nada. Onde é que estão os papelotes? Eu quero ver.
María: Están...	Ali.	Estão dentro...
Traficante 2: A ver. En bombas.	Vamos! Vá pegá-la.	Bora, vamos logo.
Blanca: Suéltela.	Solte-a.	Solte ela.
Traficante 1: ¡Cállate la boca!	Quieta! E as suas?	Cala a boca! E as suas?
Blanca: Están en mi cartera.	Na minha bolsa.	Estão na minha bolsa.
Traficante 2: Parece, ella tiene que tener 50 y la otra 62.	Uma deve ter 50, a outra, 62.	Vamos ver. Parceiro, ela precisa ter 50, e a outra, 62.
Traficante 1: Parece, la mercancía está completa.	A mercadoria está completa.	A mercadoria está completa
Traficante 2: Listo. Todo bien.	Certo, tudo bem.	Pronto. Tudo bem.
Blanca: ¿Y nuestra plata?	E o nosso dinheiro?	E o nosso dinheiro?

Traficante 2: ¿Ustedes creen que se merecen algo, después de que se volaron del hotel?	Vocês acham que merecem, depois que fugiram do hotel?	Vocês ainda acham que merecem algo? Depois de terem fugido do hotel?
Blanca: Pero nosotras los llamamos.	Mas ligamos para vocês.	Mas nós telefonamos.
Traficante 2: ¿Sabes qué? Ustedes están de buenas. Que yo ya iba a llamar a Javier para decirle que ustedes se habían volado con la mercancía.	Quer saber? Vocês deram sorte. Eu ia dizer a Javier que vocês tinham roubado.	Quer saber? Vocês duas têm sorte. Eu estava quase ligando pro Javier pra dizer que tinham fugido com a mercadoria.
María: Pero es que usted ya tiene las pepas.	Mas as cápsulas estão aí.	Mas vocês já estão com as drogas.
Traficante 1: Muy bien dicho, ya tenemos las pepas. Ustedes nos valen chimba.	Isso mesmo, temos as cápsulas, vocês não importam.	Isso mesmo. Já pegamos a droga. Vocês não valem nada.
Blanca: Pero igual nosotras necesitamos esa plata.	Mas, precisamos do dinheiro.	Mas mesmo assim, precisamos desse dinheiro.
Traficante 2: ¿Sí? Ah, ya. Ustedes necesitan la plata. ¿Ustedes, en verdad, necesitan la plata, ah? [Ri e pede para o outro traficante entregar o dinheiro] ¿Sabes qué, parece? Désela.	Precisam do dinheiro? Precisam mesmo do dinheiro? Quer saber? Entregue a elas.	É? Ah sei! Vocês precisam da grana? Vocês precisam mesmo da grana? Hein? Quer saber, cara? Dá pra elas.
[Traficante 1 entrega a grana no carro]		
Traficante 1: Tome. ¡Tenga! Tome.	Tome. Venha. Tome.	Toma. Venha. Aqui.
Traficante 2: Mire que todo está ahí. Saben, que cuando regresen a Colombia me le dicen a Javier cómo bien yo me porté con ustedes. La próxima es que no vaya a haber esa joda tan chimba. ¿Oyeron? Ustedes dos ya están entrenadas.	Veja se está tudo aí. Quando voltarem, contem a Javier como fui bonzinho vocês. Da próxima vez, não brinquem assim. Ouviram? Vocês duas já estão treinadas.	Veja. Se está tudo aí. Quando voltarem à Colômbia, contem pro Javier que eu me comportei bem com vocês. Da próxima vez, é melhor não aprontarem tanto. Ouviram? Vocês duas já

		estão treinadas.
María: ¿Y la plata de Lucy?	E o dinheiro de Lucy?	E o dinheiro da Lucy?
Traficante 2: ¿Cómo así que la plata de Lucy?	Como assim, o dinheiro de Lucy?	Como assim, o dinheiro da Lucy?
María: Quiero dar la plata a la familia.	Quero dá-la à família dela.	Quero dar o dinheiro pra família.
Traficante 2: Usted no tiene nada que ver con esto.	Você não tem nada com isso.	Você não tem nada a ver com isso.
María: Usted ya tiene las pepas de ella.	Você está com as cápsulas dela.	Vocês ficaram com as cápsulas dela.
Traficante 2: Vea, eso a usted no le importa.	Isso não é da sua conta.	Isso não é da sua conta.
María: ¡Pero es que ella murió haciendo esto! Ya encontraron el cadáver. Yo lo único que quiero es que usted me dé la plata para yo entregársela a la hermana.	Ela morreu fazendo isso, encontraram o corpo dela. Só quero o dinheiro para entregar à irmã dela.	Ela morreu fazendo isso. Já encontraram o corpo. A única coisa que quero é que me deem o dinheiro pra eu entregar pra irmã dela.
Traficante 2: ¡Qué va, ni mierda!	Nem pensar!	Não fala bobagem.
María: Ella se merece un entierro digno. Además, después de todo lo que ustedes le hicieron, ¡es su responsabilidad!	Ela merece um enterro digno. Depois do que vocês fizeram com ela...a responsabilidade é de vocês.	Ela merece um enterro digno. Além do mais, depois de tudo que fizeram com ela, é sua responsabilidade.
[Traficante 1 desce do carro]		
Traficante 1: Se van de mierda, no tenemos nada que ver con eso, ella sabía en lo que se metía con nosotros, no es nuestra responsabilidad...	Não temos nada com isso, ela quis fazer isso...não é nossa responsabilidade.	Pare, não temos nada com isso. Ela sabia onde estava se metendo. Não temos nenhuma responsabilidade.
María: Claro que es...	Claro que...	Claro que é sua...
Traficante 1: ¡Cállese, mal parida! ¡Lárguese, ya!	Quieta, desgraçada! Fora!	Cala a boca, desgraçada! Suma! Já!

ANEXO 4

CENA 4 - De 01:04:00 até 01:04:57

ORIGINAL	LEGENDAGEM	DUBLAGEM
[María chega em um frentista no posto de gasolina para pedir informação]		
María: Perdón, ¿usted sabe cómo hago una llamada?	Com licença. Sabe como faço uma ligação?	Com licença. Como posso fazer uma ligação?
Frentista: What?	O quê?	O quê?
María: Sí, necesito llamar a este número.	Preciso ligar para esse número.	Ehh, eu preciso ligar para esse número.
Frentista: I don't speak Spanish. No español, ¿entiende?	Eu não falo espanhol. Nada de espanhol, entende?	Não consigo te entender. Eu não entendi o que disse.
María: Por favor...	Por favor.	Por favor.
Frentista: Queens, New York. You've got to go to New York. You need to take a bus. A bus, you know?	Queens, New York. Você precisa ir a Nova York...precisa pegar um ônibus. Um ônibus, sabe?	Queens, New York. Você tem que ir pra Nova York...tem que pegar um ônibus. Ônibus, sabe?
[Um taxista vê María pedindo informação e chega até ela]		
Taxista: You ² have to get to New York? To Queens? Queens?	Você que ir à Nova York? Ao Queens? Queens?	Está tentando ir à Nova York? Pro Queens? Queens?
María: Queens, sí.	Queens, isso.	Queens, sim.
Taxista: I take you. The taxi.	Eu a levo. É um táxi.	Eu te levo de táxi.
María: No, tranquilo, yo solamente quiero llamar.	Não, eu só quero telefonar.	Não, tudo bem. Eu só quero telefonar.

² Aqui, como ao longo da conversa, o taxista fala como um estrangeiro, com uma gramática do inglês ainda incorreta e até com sotaque (“*problem*” é claramente pronunciado com um “r” gutural, como no francês. Por isso é amável com as recém-chegadas, o que não acontece com o frentista, com traços orientais, mas que se vê como nativo do EUA.

Taxista: ¡It 's ok! No problem. I take you... Flat rate, off the meter ³ .	Tudo bem, não tem problema. Eu a levo com preço fechado, sem taxímetro.	Tudo bem, sem problemas. Eu te levo, preço fixo, sem taxímetro.
[María aceita a oferta do taxista]		

³ *Off the (taxi)meter*: Sem taxímetro.