

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

**LÍVIA PÁDUA RUIZ**

**É ASSIM QUE TRADUZ:** uma análise dos *frames* evocados na  
tradução de cenas de violência na obra *É assim que acaba*

**JUIZ DE FORA**  
**2025**

**LÍVIA PÁDUA RUIZ**

**É ASSIM QUE TRADUZ: uma análise dos *frames* evocados na  
tradução de cenas de violência na obra *É assim que acaba***

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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Fabiane Amaral  
da Cunha Lacerda

**JUIZ DE FORA**

**2025**

**É ASSIM QUE TRADUZ: uma análise dos *frames* evocados na  
tradução de cenas de violência na obra *É assim que acaba***

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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Fabiane Amaral  
da Cunha Lacerda

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Tiago Timponi Torrent  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Adauto Lucio Caetano Villela  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 17/12/2025

Nota: 100

Para minha mãe, por fazer o que pôde para  
terminar seus estudos.  
E para meu pai, por garantir que ela fizesse  
exatamente isso.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ter me guiado pelo melhor caminho.

Aos meus pais, pelo suporte durante todas as fases da minha vida, não só durante a faculdade. E por terem aberto mão de várias coisas para que eu pudesse chegar até aqui.

À minha irmã, por dividir a casa, o quarto, a vida inteira.

À Vívian, por me acompanhar desde o ensino médio, por se fazer presente mesmo com a distância, por ouvir todas as histórias sobre gente que ela nem conhece e pelos dois encontros ao ano (esses são os momentos pelos quais eu mais anseio).

À minha madrinha, por sempre ouvir o que eu tenho a dizer, não acredito que tenha alguém melhor para cumprir esse papel.

À minha orientadora, Dr<sup>a</sup> Patrícia Fabiane, por ter aceitado conduzir esta pesquisa, pelo tempo dedicado e por todo o carinho e amizade que construímos neste processo. No segundo dia de aula, você contou, com os olhos brilhando, sua jornada pelo bacharelado e, desde aquele momento, eu soube que estava no lugar certo.

Ao professor, Dr. Tiago Torrent, por todo o apoio durante esses anos e por cada pergunta respondida mesmo que essa não fizesse muito sentido.

Ao professor, Dr. Adauto Villela, por aceitar o convite de participar da banca e por todo o conhecimento transmitido.

À Vitória, por estar comigo desde a primeira semana de aula, por todos os almoços no RU, ou fora dele, pelas noites em claro conversando, pelos filmes assistidos, por cada trabalho cumprido, por deixar meus dias mais leves, pelos quatros anos que eu nunca vou ser capaz de esquecer.

À Duda e ao Diego, por terem acompanhado este trabalho à distância, vocês estão mais perto do que imaginam.

A todos os laços que criei nessa universidade, sintam-se devidamente representados.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a maneira como foram traduzidas dez falas da obra cinematográfica *It ends with us*, à luz das estratégias tradutórias propostas por Chesterman (2016) e do aporte teórico da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982), visando a compreender os efeitos da legendagem e da dublagem no telespectador do polissistema de chegada (Even-Zohar, 1972). Para isso, pretende-se realizar anotações semânticas dos *frames* de evento evocados pelas três cenas de violência doméstica encontradas no filme, verificando de que maneira essas anotações dialogam com as traduções das falas. A fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho baseia-se no método misto (Santos *et al.*, 2017) para uma análise mais detalhada dos dados. Como resultado, dos dez excertos considerados, no que tange ao material linguístico, foi observado um total de vinte e cinco estratégias tradutórias na legenda e trinta e três no texto da dublagem. Nesse sentido, verificou-se que a dublagem contém um número maior de estratégias semânticas e pragmáticas (Chesterman, 2016). Tal informação foi evidenciada pela anotação semântica realizada no mesmo material, totalizando vinte e três *frames* no áudio original, vinte e oito na legenda e trinta e três na dublagem. No que concerne à segunda parte da análise, o material de vídeo perfaz sete minutos e cinquenta e seis segundos, segmentados em três cenas e, a partir da anotação, foram criadas duzentas e quarenta e seis *bounding boxes* (BBs) em trinta e oito *frames* distintos, sendo averiguado que tanto a primeira quanto a segunda cena não possuíram anotação atribuição de *frames* do domínio da violência, ao passo que apenas, na terceira cena, consta a violência doméstica de maneira explícita ao telespectador. Dessa forma, ainda que a cena assistida seja a mesma, pode-se concluir que os telespectadores terão uma percepção do filme distinta ao optar pela dublagem, uma vez que as falas contêm um número significativo de estratégias tradutórias semânticas e pragmáticas.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Semântica de *Frames*. Violência doméstica. *It ends with us*.

## **ABSTRACT**

This study aims to analyze how ten lines from the film *It Ends with Us* were translated, in light of the translation strategies proposed by Chesterman (2016) and the theoretical contribution of Frame Semantics (Fillmore, 1982), with a view to understanding the effects of subtitling and dubbing on viewers in the target polysystem (Even-Zohar, 1972). For that, we intend to make semantic annotations of the event frames evoked by the three scenes of domestic violence found in the movie, verifying how these annotations dialogue with the translations of the lines. In order to achieve the proposed objectives, this study is based on a mixed method (Santos et al., 2017) for a more detailed analysis of the data. As a result, of the ten excerpts considered, in terms of linguistic material, a total of twenty-five translation strategies were observed in the subtitles and thirty-three in the dubbing text. In this sense, it was found that dubbing contains a greater number of semantic and pragmatic strategies (Chesterman, 2016). This information was highlighted by the semantic annotation made on the same material, totaling twenty-three frames in the original audio, twenty-eight in the subtitles, and thirty-three in the dubbing. Regarding the second part of the analysis, the video material lasts seven minutes and fifty-six seconds, segmented into three scenes, and based on the annotation, two hundred and forty-six bounding boxes (BBs) were created in thirty-eight different frames, finding that both the first and second scenes did not have annotations attributing frames to the domain of violence, while only the third scene explicitly shows domestic violence to the viewer. Thus, even though the scene watched is the same, it can be concluded that viewers will have a different perception of the film when choosing the dubbed version, since the lines contain a significant number of semantic and pragmatic translation strategies.

**Keywords:** Translation Studies. Frame Semantics. Domestic violence. *It ends with us*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Representação do EFs e das relações do <i>frame</i> Transação_Comercial .....	38
Figura 2 - Acesso à ferramenta de anotação de texto.....	50
Figura 3 - Pasta em que o corpus está localizado na <i>Webtool</i> .....	50
Figura 4 - Arquivo do corpus na <i>Webtool</i> .....	51
Figura 5 - Sentenças do <i>corpus</i> na <i>Webtool</i> .....	52
Figura 6 - Painel de anotação de texto.....	52
Figura 7 - Painel de anotação da UL <i>precisar.verb</i> .....	53
Figura 8 - <i>Frame</i> Precisar .....	54
Figura 9 - <i>Frame</i> Evento_exigido.....	54
Figura 10 - Anotação da UL <i>precisar.verb</i> no <i>frame</i> Evento_exigido.....	55
Figura 11 - Acesso à ferramenta de anotação de vídeo.....	56
Figura 12 - Pasta em que o <i>corpus</i> está localizado.....	56
Figura 13 - Painel de anotação multimodal .....	57
Figura 14 - Botões para a criação de BBs.....	58
Figura 15 - Painel para associação de <i>frames</i> a BBs.....	58
Figura 16 - BBs #3 e #4 anotadas no <i>frame</i> de Experiência_de_percepção ....	59
Figura 17 - Anotação da UL <i>tell.verb</i> no <i>frame</i> Telling.....	61
Figura 18 - Anotação da UL <i>dizer.verb</i> no <i>frame</i> Dizer.....	62
Figura 19 - <i>Frame</i> Limitar.....	63
Figura 20 - Anotação da UL <i>só.adv</i> no <i>frame</i> Limitar.....	63
Figura 21 - Anotação da UL <i>lamentar.verb</i> no <i>frame</i> Emoção_com_foco_no_experenciador.....	64
Figura 22 - Anotação da UL <i>sorry.adj</i> no <i>frame</i> Contrition .....	64
Figura 23 - <i>Frame</i> Contrição .....	65
Figura 24 - Anotação da UL <i>saber.verb</i> no <i>frame</i> Certeza .....	66
Figura 25 - Anotação da UL <i>fazer.verb</i> no <i>frame</i> Agir_Intencionalmente .....	66
Figura 26 - Anotação da UL <i>accident.noun</i> no <i>frame</i> Catastrophe .....	68
Figura 27 - Anotação da UL <i>sem.adp</i> no <i>frame</i> Negação.....	68



Figura 28 - Anotação da UL <i>querer.verb</i> no <i>frame</i> Desejar .....	68
Figura 29 - Anotação da UL <i>fazer.verb</i> no <i>frame</i> Agir_Intencionalmente .....	70
Figura 30 - Anotação da UL <i>acontecer.verb</i> no <i>frame</i> Evento.....	70
Figura 31 - Anotação da UL <i>drop.verb</i> no <i>frame</i> Cause_motion .....	72
Figura 32 - <i>Frame</i> Causar_movimento .....	72
Figura 33 - <i>Frame</i> Movimento .....	73
Figura 34 - <i>Frame</i> Causar_dano.....	73
Figura 35 - Anotação da UL <i>derrubar.verb</i> no <i>frame</i> Causar_dano .....	74
Figura 36 - Anotação da UL <i>sair.verb</i> no <i>frame</i> Movimento_direcional.....	74
Figura 37 - <i>Frame</i> Movimento_direcional.....	75
Figura 38 - <i>Frame</i> Negação.....	76
Figura 39 - <i>Frame</i> Frequência .....	77
Figura 40 - Anotação da UL <i>nunca.adv</i> no <i>frame</i> Frequência .....	77
Figura 41 - <i>Frame</i> Atividade_interromper.....	79
Figura 42 - <i>Frame</i> Partir.....	79
Figura 43 - <i>Frame</i> Dizer .....	81
Figura 44 - <i>Frame</i> Negação.....	81
Figura 45 - <i>Frame</i> Causar_perceber .....	83
Figura 46 - <i>Frame</i> Conhecimento.....	83
Figura 47 - <i>Frame</i> Quantidade_proporcional .....	84
Figura 48 - <i>Frame</i> Maneira.....	85
Figura 49 - <i>Frame</i> Suficiência.....	87
Figura 50 - Anotação das BBs #1 e #2 da primeira cena .....	94
Figura 51 - Anotação das BBs #3 e #4 da primeira cena .....	95
Figura 52 - Anotação das BBs #20 e #21 da primeira cena .....	95
Figura 53 - Anotação das BBs #26 e #27 da primeira cena .....	96
Figura 54 - Anotação das BBs #34 e #35 da primeira cena .....	97
Figura 55 - Anotação das BBs #36 e #37 da primeira cena .....	97
Figura 56 - Anotação das BBs #51 e #52 da primeira cena .....	98
Figura 57 - Anotação das BBs #1 e #2 da segunda cena .....	99
Figura 58 - Anotação das BBs #31 a #35 da segunda cena .....	100
Figura 59 - Anotação das BBs #56 a #59 da segunda cena .....	101
Figura 60 - Anotação das BBs #63 a #64 da segunda cena .....	102

Figura 61 - Anotação das BBs #90 a #91 da segunda cena .....	103
Figura 62 - Anotação das BBs #1 a #6 da terceira cena .....	103
Figura 63 - Anotação das BBs #19 a #25 da terceira cena .....	104
Figura 64 - Anotação das BBs #36 e #37 da terceira cena .....	105
Figura 65 - Anotação da BB #41 da terceira cena.....	106
Figura 66 - Anotação das BB #42 e #43 da terceira cena.....	107
Figura 67 - Anotação das BB #46 e #47 da terceira cena.....	107
Figura 68 - Anotação das BB #57 e #58 da terceira cena.....	108
Figura 69 - Anotação das BB #73 e #74 da terceira cena.....	108
Figura 70 - Anotação das BB #94 e #95 da terceira cena.....	109
Figura 71 - Anotação das BB #96 e #97 da terceira cena.....	110
Figura 72 - Anotação das BB #101 e #102 da terceira cena.....	110

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Número total de orações dos dez excertos .....	88
Tabela 2 - Quantidade total de estratégias sintáticas utilizadas .....	89
Tabela 3 - Quantidade total de estratégias semânticas utilizadas.....	90
Tabela 4 - Quantidade total de <i>frames</i> anotados no texto.....	91
Tabela 5 - Quantidade de anotações iguais realizadas no texto .....	91
Tabela 6 - Quantidade total de estratégias pragmáticas utilizadas .....	92
Tabela 7 - Quantidade de objetos visuais da primeira cena.....	112
Tabela 8 - Quantidade de objetos visuais da segunda cena .....	114
Tabela 9 - Quantidade de objetos visuais da terceira cena.....	116
Tabela 10 - Quantidade de <i>frames</i> anotados nas três cenas .....	118

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Primeiro excerto analisado .....	60
Quadro 2 - Segundo excerto analisado .....	65
Quadro 3 - Terceiro excerto analisado .....	67
Quadro 4 - Quarto excerto analisado .....	69
Quadro 5 - Quinto excerto analisado .....	71
Quadro 6 - Sexto excerto analisado .....	76
Quadro 7 - Sétimo excerto analisado .....	78
Quadro 8 - Oitavo excerto analisado .....	80
Quadro 9 - Nono excerto analisado .....	82
Quadro 10 - Décimo excerto analisado .....	86

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO I - VIOLÊNCIA DOMÉSTICA: UM PANORAMA GERAL.....</b>	<b>17</b>
1.1 Violência doméstica sob a perspectiva histórica de desigualdade de gênero..	17
1.2 A mulher na literatura: autoria e representação feminina.....	24
1.3 <i>É assim que acaba</i> : da realidade à ficção.....	29
1.4 Conclusões .....	32
<b>CAPÍTULO II - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>33</b>
2.1 Teoria dos Polissistemas: uma visão geral .....	33
2.2 Semântica de <i>Frames</i> : uma breve caracterização .....	36
2.2.1 <i>FrameNet</i> : uma apresentação geral.....	39
2.2.2 <i>FrameNet</i> Brasil: uma visão geral .....	40
2.3 Estratégias tradutórias: uma proposta de Chesterman (2016).....	42
2.4 Conclusões .....	46
<b>CAPÍTULO III - ANÁLISE DE DADOS .....</b>	<b>47</b>
3.1 Procedimentos metodológicos .....	47
3.1.1 Anotação de texto corrido .....	49
3.1.2 Anotação de imagem dinâmica .....	55
3.2 Análise qualitativa do material linguístico.....	60
3.3 Análise quantitativa do material linguístico .....	88
3.4 Análise qualitativa do material audiovisual.....	93
3.5 Análise quantitativa do material audiovisual .....	111
3.6 A adaptação cinematográfica de <i>É assim que acaba</i> nos polissistemas culturais norte-americano e brasileiro .....	118
3.7 Conclusões .....	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>121</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>123</b>

## INTRODUÇÃO

A obra cinematográfica *It ends with us* teve origem de um livro de mesmo nome, da escritora norte-americana Colleen Hoover, lançado em 2016, nos Estados Unidos – obra que, até hoje, é a mais vendida da autora. A tradução brasileira, realizada por Priscila Catão, chegou ao Brasil dois anos depois, em 2018, tendo sido publicada pelo Grupo Editorial Record. Devido ao seu grande número de vendas, o livro teve seus direitos autorais comprados para o audiovisual, ganhando uma adaptação que chegou aos cinemas em agosto de 2024.

O filme retrata a história de Lily, uma mulher adulta tentando uma vida nova em Boston após o falecimento do pai. No primeiro dia na cidade, ela conhece Ryle, por quem desenvolve um interesse amoroso. Entretanto, ela se vê confrontada com seus sentimentos ao se encontrar na mesma situação que sua mãe anos atrás: vítima de violência doméstica.

O longa-metragem é composto por três cenas de violência física, que compõem o *corpus* audiovisual deste trabalho. E, a partir deste recorte, foram extraídos dez excertos do áudio original, bem como as respectivas legendas e a dublagem para compor o *corpus* textual desta pesquisa.

Sabe-se que a violência contra a mulher é um assunto tratado de diferentes maneiras em alguns países, podendo até ser considerado algo culturalmente aceito. Tendo em vista as diferenças socioculturais, para realizar uma análise do conteúdo do filme, não é suficiente olhar apenas para o texto propriamente dito, mas, nos termos de Even-Zohar (1972), para todo o polissistema em que ele está inserido. Expandindo o conceito de polissistema literário (Even-Zohar, 1978 [1976]), de maneira análoga, o polissistema audiovisual é afetado por outros polissistemas que coexistem: religioso, político, artístico etc..

Desse modo, o objetivo desta pesquisa será realizar uma análise da tradução realizada na legenda e na dublagem a partir das estratégias tradutória propostas por Chesterman (2016), por meio de uma anotação semântica no material linguístico, à luz da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982). Ademais, será realizada uma anotação para *frames* de evento no material visual na busca pelo enquadramento dentro do domínio da violência nas três cenas que compõem o *corpus*

Com o intuito de cumprir esses objetivos, esta pesquisa baseia-se no método misto (Santos *et al.*, 2017), uma vez que os dados serão analisados detalhadamente de maneira qualitativa e, em seguida, serão expostos os dados numéricos encontrados na intenção de melhor compreensão do resultado.

Dessa maneira, a hipótese inicial, no que tange ao material escrito, é que sejam encontradas mais estratégias semânticas e pragmáticas no texto de dublagem. Tal fato, nesse sentido, pode ou não ser evidenciado pelos *frames* anotados nas sentenças. No que concerne ao vídeo, a hipótese é que sejam encontrados *frames* do domínio da violência apenas na terceira cena e que, nos trechos anteriores, os *frames* apontem para uma interpretação distinta, podendo ser ela uma cena de acidente, a qual não requer uma culpa do agente.

Em uma busca por pesquisas anteriores, foram encontrados alguns trabalhos que relacionam a Semântica de *Frames* aos Estudos da Tradução, como é o caso de Bertoldi (2016), Silveira (2017) e Samagaio (2023). O primeiro trabalho se propôs a analisar a tradução de termos culturalmente marcados relacionados à estrutura escravocrata da produção açucareira sob o viés da Semântica de *Frames* em uma obra literária traduzida para o inglês. Já o segundo trabalho estudou a maneira como fatores culturais interferiram na tradução para o português das legendas de uma série de televisão americana, levando em consideração o *frame* da morte. Por fim, o terceiro trabalho analisou a permanência semântica em legendas e como a limitação de espaço pode afetar as informações no âmbito semântico, além de observar as diferenças de *frames* observadas nesse processo de tradução.

Outro exemplo é a tese de mestrado de Vicente Dutra (2024), que, embora não tenha como objeto uma obra literária, é de grande relevância por analisar prontuários de violência de gênero à luz da Semântica de *Frames* e por observar como a anotação semântica pode auxiliar na percepção de padrões de violência.

Também é possível encontrar trabalhos que se dedicaram ao estudo do objeto proposto, como é o caso de Jacob (2023), que se debruça ao interdiscurso contido no livro ao propor identificar como ideologias e condições de produção de discurso atuam para a construção da obra. No entanto, não foi identificado nenhum trabalho que considere a tradução do filme para o português com enfoque nas cenas de agressão sofridas pela personagem principal.

Portanto, faz-se pertinente a investigação acerca dos tópicos anteriormente citados. Nesse sentido, a fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho será dividido em três capítulos.

No Capítulo I, será apresentado um breve panorama histórico sobre a violência doméstica e sua relação com a desigualdade de gênero. Logo depois, será discutido o papel da mulher na literatura no que concerne à autoria e à representação feminina. Além disso, será apresentado o objeto de estudo a partir do qual os *corpora* foram retirados

No Capítulo II, serão discutidas, de maneira sucinta, as abordagens teóricas que servirão de base para esta pesquisa. Em um primeiro momento, serão apresentados os fundamentos principais da Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 1972), evidenciando de que maneira ela se relaciona com o tema proposto. Em seguida, serão abordados os pressupostos fundamentais nos quais se baseia a Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982) e serão sintetizados os objetivos fundamentais da *FrameNet* e da *FrameNet* Brasil. Por fim, serão evidenciadas as estratégias tradutórias propostas por Chesterman (2016).

No Capítulo III, serão delimitados os critérios nos quais se baseou a escolha dos *corpora*, bem como os procedimentos de anotação a serem realizados. Posteriormente, será realizada uma análise detalhada do material linguístico e do material audiovisual – ambos de maneira qualitativa e quantitativa. Por fim, a partir disso, serão discutidas as traduções no que tange ao polissistema brasileiro, a partir das proposições de Even-Zohar (1972).



# **CAPÍTULO I**

## **VIOLÊNCIA DOMÉSTICA: UM PANORAMA GERAL**

Neste capítulo, a violência doméstica será tratada sob diferentes aspectos. Para isso, este capítulo será dividido em quatro seções. Na primeira seção, o tema violência doméstica será abordado sob uma perspectiva histórica a fim de verificar como as sociedades lidam com a violência contra a mulher, bem como a fim de discutir meios para tentar combatê-la. Já na segunda seção, será explicado como a figura feminina teve seu início na literatura, assim como as representações de violência no contexto literário. Por sua vez, na terceira seção, será apresentado o objeto de estudo deste trabalho, o filme *É assim que acaba*, de maneira a destacar os *corpora* – original e respectiva tradução – que serão utilizados na análise, além de promover uma relação da obra com a vida pessoal da autora. Por fim, na quarta e última seção, serão sistematizadas as conclusões do capítulo.

### **1.1 Violência doméstica sob a perspectiva histórica de desigualdade de gênero**

A violência contra a mulher é uma manifestação da desigualdade de gênero historicamente construída que, independentemente do contexto político e econômico, se manifesta em praticamente todas as classes sociais, culturas e sociedades (Meneghel *et al.*, 2003). Primeiramente, é importante estabelecer o que estamos considerando como violência. Dessa maneira, a Organização Mundial da Saúde (OMS) define violência como

[...] o uso intencional da força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha grande possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação (Relatório Mundial Sobre Violência e Saúde, 2002, p.27).

É possível encontrar diversos conceitos sendo usados como sinônimos, tais como violência de gênero, violência conjugal, violência interpessoal, violência familiar, entre outros (Santos; Izumino, 2005). A inconsistência da terminologia adotada pode

gerar prejuízo em pesquisas na área. A esse respeito, Rovinski (2004 *apud* Gadoni-Costa, 2010) salienta que essa é uma das preocupações da OMS. Portanto, para fins desta pesquisa, os conceitos trabalhados serão apresentados seguidos da sua definição.

Nesse sentido, durante a Assembleia Geral das Nações Unidas, realizada em 1993, foi aprovado o primeiro documento internacional que aborda a violência contra a mulher. Segundo ele, será considerado violência contra a mulher

[...] qualquer ato violento baseado em gênero que resulte, ou possa resultar, em dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico às mulheres, incluindo ameaças de tais atos, coerção ou privação arbitrária da liberdade, ocorrendo na vida pública ou privada (Declaration on the Elimination of Violence against Women, 1993, p. 2, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Discorrer acerca desse tipo de violência é estabelecer uma compreensão de que a dinâmica entre homens e mulheres, em função da sua condição sexual, não é igualitária, o que gera um padrão hierárquico dominado por relações de poder (Azevedo, 1985 *apud* Meneghel *et al.* 2003) e que “não pode ser percebida fora de um determinado quadro histórico-cultural” (Cavalcanti, 2006, p. 22).

Nesse sentido, Santos e Izumino (2005) realizaram um estudo sobre correntes teóricas a respeito da violência contra a mulher, dividindo-as em três categorias, a saber: (i) dominação masculina, que define que a mulher seria vítima e cúmplice da violência; (ii) dominação patriarcal, que é fortemente influenciada pelo movimento feminista, sendo a mulher percebida como sujeito socialmente controlado pelo homem; (iii) relacional, que concebe a violência como uma forma de comunicação ou “um jogo do qual a mulher não é *vítima* senão *cúmplice*” (Santos; Izumino, 2005, p. 148).

Adotando as denominações propostas pelas autoras, a corrente de pensamento que está vinculada a este trabalho é a dominação patriarcal<sup>2</sup>. Segundo

---

<sup>1</sup> Cf.: “any act of gender-based violence that results in, or is likely to result in, physical, sexual or psychological harm or suffering to women, including threats of such acts, coercion or arbitrary deprivation of liberty, whether occurring in public or in private life.” Disponível em: <[https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/atrocities-crimes/Doc.21\\_declaration%20elimination%20vaw.pdf](https://www.un.org/en/genocideprevention/documents/atrocities-crimes/Doc.21_declaration%20elimination%20vaw.pdf)> Acesso em: 29 mai. 2025.

<sup>2</sup> Entende-se que a noção de dominação patriarcal é insuficiente para contemplar as mudanças dos papéis sociais que as mulheres têm assumido atualmente, entretanto, essa perspectiva aborda a relação de poder desigual exercida por homens sobre mulheres.

Saffioti (1987, p. 50), “o patriarcado não se resume a um sistema de dominação, modelado pela ideologia machista. Mais do que isto, ele é também um sistema de exploração”. Ainda que a autora discorra dentro dos planos político e econômico, a ideologia machista, na qual o patriarcado se sustenta, permitiria a opressão da mulher, pois “dada sua formação de *macho*, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. Esta, educada que foi para submeter-se aos desejos masculinos, toma este “destino” como *natural*” (Saffioti, 1987, p. 79).

Dessa maneira, em uma perspectiva histórica, essa relação hostil entre os gêneros pode ser observada a partir da dominação do homem em atividades de cunho intelectual, cultural e político (Costa, 2021). Conforme Silva (2010), o comportamento da mulher sempre foi moldado para constituir uma figura que fosse capaz de cuidar do lar, da família e de realizar tarefas domésticas, muitas vezes sendo privada de um aprofundamento intelectual.

Essas características, que sempre foram atribuídas às mulheres, ganharam destaque no movimento iluminista, durante o século XVIII, no qual a emoção e a paixão eram qualidades que remetiam ao feminino, enquanto a razão e a lógica eram reservadas ao homem. Segundo Soihet (2002), a maioria dos filósofos da época defendiam que as mulheres teriam a razão apenas para o cumprimento de suas obrigações naturais: cuidar do lar e obedecer ao marido, ou seja, qualquer conhecimento adquirido, para além dos seus deveres, era considerado loucura, e estas “deveriam ser afastadas do convívio social” (Lombroso; Ferrero, 1896 *apud* Soihet, 2002, p. 9).

Assumindo a definição de violência da OMS, a privação do direito ao conhecimento e a restrição da liberdade e autonomia feminina configuram formas de violência. Embora não haja dano físico, o uso intencional do poder a fim da discriminação e submissão da mulher geram sequelas na sociedade, dado que, por um grande período de tempo, as mulheres não foram consideradas indivíduos pertencentes à sociedade.

De acordo com Soihet (2002), entre os séculos XVI e XVIII, houve uma substituição – ainda que não completamente – do enfrentamento de questões de violência para uma luta que se pautava em normas sociais, tais como divisão dos espaços públicos, introdução à vida escolar e subalternidade jurídica.

Assim, durante a Revolução Francesa, no que se refere ao plano cultural, houve um reconhecimento da importância de locais para o ensino exclusivo de mulheres,

ainda que esse fosse em lugares menos legítimos de onde eram feitos os estudos masculinos (Soihet, 2002). Entretanto, o fim do Antigo Regime não significou garantia dos direitos das mulheres, que continuaram os protestos em favor do direito sobre seus próprios corpos, o que resultou, no século seguinte, no que ficou marcado como feminismo (Silva, 2010).

O movimento feminista, que iniciou na segunda metade do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, teve como principal objetivo que as mulheres conquistassem seu protagonismo na sociedade ou, pelo menos, algo mais próximo à igualdade. Segundo Soihet (2002, p.12), o feminismo unia “tanto aquelas que se limitavam a uma postura liberal quanto as que vinculavam suas propostas à instauração do socialismo”. Entretanto, todas lutavam em prol da mesma finalidade: o reconhecimento dos seus direitos.

No Brasil, também existiram iniciativas para que essa realidade fosse alterada. Um exemplo foi a escritora Nísia Floresta, que ganhou o título de precursora do feminismo no Brasil, tendo publicado, em 1832, um livro intitulado *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, no qual faz reflexões sobre o sistema educacional feminino, apontando preconceitos e questionando a dominação masculina.

Muitos consideram que essa obra se trata de uma tradução do livro *Vindications of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft, publicado em 1792. Mas, na realidade, Nísia recupera conceitos dessa obra – que tinha como público-alvo a população europeia – e os converte para a realidade brasileira. Segundo Duarte (2006, p. 11), a autora tinha um único objetivo: “interferir na sociedade de seu tempo”.

Além disso, em seu livro, Nísia adota os conceitos iluministas da época para construir seus argumentos contra a propagação da inferioridade feminina. A autora aborda, principalmente, o papel da educação junto ao uso da razão como bases fundamentais do ser feminino (Duarte, 2006).

Embora esses ideais estivessem sendo propagados de maneira que a população tivesse acesso, as ativistas sabiam que defender esses ideais acometia a desaprovação da sociedade. Segundo Cesare Lombroso, um médico italiano, “o desenvolvimento do cérebro feminino resultava na atrofia do útero” (Lombroso; Ferrero, 1896 *apud* Soihet, 2002, p. 13).

Ainda que houvesse essas manifestações, é possível encontrar registros nos quais o assassinato de mulheres, sob o pretexto de adultério, era legítimo (Piosiadlo; Fonseca; Gessner, 2014). Mesmo com o novo Código Civil, assinado em 1916, que

considerava a traição como motivo para o divórcio<sup>3</sup>, não houve alteração no costume de matar a esposa. Segundo Santiago e Coelho (2010, p. 88), “o matador da mulher era visto com complacência, compaixão, e alguns eram absolvidos ao serem julgados pelo tribunal do júri, com base nesses direitos superiores”.

Foi com o processo de urbanização, durante o século XX, que houve uma grande transformação no comportamento feminino, com a possibilidade do trabalho remunerado. Apesar das mudanças a favor da criminalização da violência, os crimes domésticos “continuavam a ser justificados como legítima defesa da honra” (Piosiadlo; Fonseca; Gessner, 2014, p. 730).

Para Diniz e Angelim (2003), existe uma problemática em encarar esses atos violentos como algo natural e, até mesmo, banalizado. Os autores usam exemplos que mostram como a sociedade criou vários mitos ao redor dessa temática, como a ideia de não existir estupro em uma relação conjugal ou a ideia de que a mulher teria a opção de evitar a violência, caso desejasse.

De acordo com Silva (2010), a violência contra a mulher, para além da tortura física, está presente no cotidiano e se manifesta na linguagem, com o uso de expressões e jogos de duplo sentido. A autora, nesse sentido, cita exemplos como *a professora, a dona de casa, a doméstica*, que, segundo ela, incorporam o referencial do estereótipo de mulher e reforçam o preconceito de uma maneira velada.

Apesar de a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH), publicada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1948, ter registrado um avanço em prol dos direitos das mulheres, segundo Cavalcanti (2006, p. 30), é possível afirmar que ainda hoje “não se pode dizer que as mulheres conquistaram uma posição de igualdade perante os homens”.

Somente na década de 1960, com as reivindicações feministas, a violência doméstica passou a ocupar um espaço de problema de saúde pública (Gomes *et al.*, 2007).

Com esse breve retrospecto, é possível perceber que existem diversas formas de violência contra a mulher, cada uma delas possuindo sua especificidade, bem como uma forma diferente de ser estudada e combatida. Dentre as diversas formas de violência contra a mulher, a que será abordada, neste trabalho, é a violência

---

<sup>3</sup> O termo divórcio surgiu com a Lei nº 6.515, de 1977, ou Lei do Divórcio. A adoção da terminologia atual foi para melhor compreensão do texto, porém, naquela época, o termo jurídico utilizado era “desquite”.

doméstica, conforme já sinalizado na seção de Introdução da pesquisa. Essa terminologia só foi incluída na área da saúde na década de 1980, “apontando para a intersecção entre e [sic] violência intrafamiliar e contra a mulher” (Piosiadlo; Fonseca; Gessner, 2014, p. 729).

No que corresponde a essa denominação, o art. 5º da Lei Maria da Penha, nº 11.340/2006, considera que ela pode ocorrer em três âmbitos, a saber: o primeiro envolve qualquer ação que ocorra no lugar de convívio permanente de indivíduos, independente do vínculo familiar; o segundo se estabelece em relação à família, sendo ela unida de maneira natural, por afinidade ou vontade dos indivíduos; e, por fim, o terceiro trata da relação de intimidade entre o agressor e a vítima, independentemente de morarem no mesmo local.

Além disso, o art. 7º da Lei delimita a violência doméstica em cinco categorias: (i) violência física; (ii) violência psicológica; (iii) violência sexual; (iv) violência patrimonial; (v) violência moral. No âmbito jurídico, essas divisões auxiliam para discernir o enfrentamento e a melhor maneira de fornecer apoio à vítima. Porém, no que tange a este trabalho, apenas o conceito geral de violência doméstica será considerado.

Para Zancan, Wassermann e Lima (2013), a Lei Maria da Penha serviu para trazer à esfera pública uma questão que, até então, estava restrita à esfera privada. No entanto, as autoras ressaltam que, ainda hoje, muitas mulheres agredidas deixam de prestar queixas ou, ainda, não se reconhecem como vítimas de uma violência. Essa reflexão traz à luz a qualidade do serviço de atendimento prestado às vítimas, que, na maioria dos casos, carece de atenção.

Mesmo antes da Lei Maria da Penha, no Brasil, governos estaduais já tentavam adotar medidas de proteção às mulheres, como a criação das Delegacias Especializadas no Atendimento às Mulheres (DEAM), desde 1985, o que constituía a única política pública de combate e prevenção à violência contra a mulher (Silva, 2012). As DEAMs têm como objetivo atender às mulheres em situação de vulnerabilidade em decorrência de atos violentos para propiciar um cenário adequado para que possam denunciar os crimes de maneira segura (Tavares *et al.*, 2017)

Uma reportagem, realizada em 2023, constatou que existem cerca de 500 delegacias em todo o território nacional, mas apenas 12% delas funcionam de maneira ininterrupta. E, ainda hoje, mais de 90% dos municípios não possuem uma DEAM<sup>4</sup>.

Ainda que essas delegacias sejam de extrema importância para o combate à violência contra a mulher, é pertinente reconhecer que esses locais não oferecem treinamento para que os profissionais possam agir da maneira mais apropriada às demandas que aparecem. Contrariamente, muitos deles não estão preparados para lidar com a situação e não sabem guiar o processo de maneira segura (Tavares *et al.*, 2017; Souza; Santana; Martins, 2018).

Para além disso, foi realizada uma pesquisa da estrutura dessas delegacias e se constatou que algumas sequer tinham recursos básicos como: armas de fogo, colete à prova de balas e, até mesmo, viaturas (Silva, 2012). A carência desses recursos resulta em uma ineficiência do serviço prestado. Ainda assim, as DEAMs são o principal ponto de busca para mulheres em situação de violência.

Em outros países, o cenário é diferente. Nos Estados Unidos, país em que o objeto deste estudo foi produzido, existem outras formas de lidar com a violência. Portanto, para uma análise mais detalhada, faz-se necessária a compreensão do polissistema local.

Em Nova York, no dia oito de março de 1857, houve uma manifestação em que mulheres saíram às ruas para protestar contra a jornada de trabalho. Como resultado, foram violentamente reprimidas pela polícia, e muitas foram presas (Soihet, 2002). O acontecimento foi tão marcante que, na década de 1970, o dia oito de março se tornou o Dia Internacional das Mulheres. Inicialmente, essa data representava apenas o desejo pela igualdade salarial, porém, atualmente, a data é um dia de luta contra a violência e o machismo.

De acordo com Alhabib, Nur e Jones (2010), mesmo que os movimentos a favor da criminalização da violência contra a mulher, na América do Norte, tenham sido intensos, foi somente, na década de 1990, que começaram a surgir recursos públicos para lidar com o problema.

Em 1994, o Congresso norte-americano sancionou a lei federal conhecida como *Violence Against Women Act* (VAWA), bem como aprovou a criação do *Office*

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/04/08/apenas-11percent-das-delegacias-da-mulher-no-pais-funcionam-24-h.ghml>> Acesso em: 29 mai. 2025.

*on Violence Against Women* (OVW) com o objetivo de fornecer prevenção ao crime e auxílio às vítimas de violência<sup>5</sup>.

O OVW é um serviço nacional que busca oferecer alternativas para vítimas de violência. No site da instituição, é possível encontrar serviços estaduais que trabalham em conjunto com o OVW tanto para violência doméstica como para outros tipos de violência<sup>6</sup>.

O objeto deste trabalho, que será apresentado com mais detalhes na seção 1.3, se localiza na cidade de Boston, Massachusetts. Segundo o site da OVW, em Boston, existe uma Organização sem fins lucrativos (ONG) chamada *Jane Doe Inc.* (JDI), que fornece auxílio para vítimas de violência doméstica<sup>7</sup>.

É fundamental ter conhecimento dos tipos de serviços oferecidos a mulheres em situação de violência em ambos os países – Brasil e Estados Unidos –, uma vez que a obra analisada se passa nos Estados Unidos, e a tradução para o português tem como público-alvo, majoritariamente, o povo brasileiro.<sup>8</sup> Embora os serviços oferecidos pelos governos não sejam semelhantes, ao menos, os dois possuem estratégias para lidar com a violência doméstica.

## **1.2 A mulher na literatura: autoria e representação feminina**

O tema *Mulher na literatura* foi incluído como um assunto a ser discutido em debates muito recentemente. De acordo com Duarte (1990, p. 15), “tal tema era impensável e nem haveria trabalhos suficientes para sustentar uma mesa-redonda ou um ciclo de palestras, dada a escassez de estudos e até da [sic] ausência de uma consciência de sua importância”.

Para Moi (2008), a perda de interesse no estudo da literatura é devido a uma falta ainda maior de interesse sobre tópicos relacionados a mulheres, como a própria criatividade. Segundo a autora, por muitos anos, a escrita feminina foi definida como

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://www.justice.gov/ovw/history>> Acesso em: 28 mai. 2025.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.justice.gov/ovw/resources-for-survivors#ma>> Acesso em: 28 mai. 2025.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.janedoe.org/>> Acesso em: 28 mai. 2025.

<sup>8</sup> O objetivo maior é que não haja uma incongruência na hora da leitura a fim de se evitarem comentários como: “Mas ela poderia ter procurado uma DEAM” ou “Por que ela ainda está nesse tipo de situação?”. Uma vez que o sistema para lidar com a violência nos dois países é diferente, esse tipo de questionamento é insustentável.



feita “por mulheres, sobre mulheres, e para mulheres” (Moi, 2008, p. 260, tradução nossa)<sup>9</sup>.

É relevante pensar que, como já apontado na seção anterior, o Iluminismo sugeria às mulheres características advindas da emoção, mas o plano cultural – ambiente que valoriza o sentimento e rejeita a razão – era, e ainda é, predominantemente ocupado pela figura masculina. Nesse pensamento, Zinani (2014) diz que a literatura de autoria feminina se caracteriza como uma literatura marginal, pois está vinculada à expressão de uma minoria que está oposta ao cânone, buscando uma representação individual.

De acordo com Showalter (1977), escritoras sempre tiveram autoconsciência de suas experiências e identidade na hora de escrever, ainda que “raramente considerassem que essas experiências pudessem transcender o pessoal e o local, assumindo uma forma coletiva na arte e revelar uma história” (Showalter, 1977, p.4).

Nesse sentido, o que Showalter (1977) pretende investigar está ligado à maneira como as mulheres compartilham as experiências em seus textos, levando em consideração as mudanças culturais ao longo do tempo (Xavier, 2019 [1996]).

Atualmente, pode-se dizer que as mulheres têm ganhado cada vez mais espaço na literatura, ainda que sejam subestimadas. Até mesmo autoras renomadas como Doris Lessing – uma das maiores escritoras britânicas da contemporaneidade – , em uma edição do seu livro de sucesso *The Golden Notebook*, escreveu:

[...] dez, ou mesmo cinco anos atrás... romances e peças eram predominantemente escritas por homens que criticavam furiosamente as mulheres, [...] retratando-as como mandonas e traidoras, mas particularmente subversivas e ativistas. Mas tais atitudes dos escritores homens eram tidas como permitidas, aceitas e de acordo com as bases filosóficas, como normal, certamente não como ódio destinado às mulheres, agressivas ou neuróticas (Lessing, 1999, p.14 *apud* Moi, 2008, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Segundo Miller (1982 *apud* Duarte, 1990), houve três *ondas literárias*. A primeira – denominada de *Andrógina* – corresponde à época em que as mulheres

---

<sup>9</sup> Cf.: “[...] by women, about women, and for women” (Moi, 2008, p. 260).

<sup>10</sup> Cf.: “[...] ten, or even five years ago . . . novels and plays were being plentifully written by men furiously critical of women [...] portrayed as bullies and betrayers, but particularly as underminers and sappers. But these attitudes in male writers were taken for granted, accepted as sound philosophical bases, as quite normal, certainly not as womanhating, aggressive or neurotic (Lessing, 1999, p.14 *apud* Moi, 2008).

tentavam escrever igual aos homens. A segunda – chamada de *Feminina* – evidencia o momento no qual as mulheres tomam consciência das suas vivências, gerando um discurso próprio. A terceira – nomeada de *Feminista* – marcada pela expressão mais livre e consciente das próprias experiências.<sup>11</sup> Para Xavier (2019 [1996]), é possível encontrar as três categorias na obra de uma mesma escritora. Por isso, não devem ser tão rígidas.

Segundo Duarte (1990), ainda que fosse reunida toda a literatura produzida por mulheres, em busca de singularidades, seria impossível encontrá-las. A autora afirma que há traços em comum, principalmente, aqueles marcados pela posição social das mulheres, mas que não são suficientes para uma generalização do gênero. Corroborando esse pensamento, Showalter (1997) afirma que

Muitos outros críticos estão começando a concordar que quando nós olhamos para mulheres escritoras coletivamente, podemos encontrar um *continuum* imaginativo, uma recorrência de certos padrões, temas, problemas, e imagens de geração para geração. (Showalter, 1997, p. 11, tradução nossa)<sup>12</sup>.

No século XIX, o cenário literário oitocentista ficou marcado com a produção de romances escritos por mulheres, ainda que estas ainda estivessem restritas ao ambiente doméstico (Sousa; Dias, 2013). Exemplo disso é a escritora Jane Austen, já que suas personagens reforçam, ainda que de maneira crítica, o modelo feminino a ser seguido na época: uma mulher recatada, obediente e à espera de um bom marido.

Segundo Zanini (2014), muitas escritoras dessa mesma época caíram no ostracismo, exigindo um grande trabalho que visa a tentar recuperar essas obras e reinseri-las no meio literário. De acordo com Perrot (1998), um dos motivos de esses textos terem se perdido é o fato de muitas escritoras só terem tido seus excertos publicados por meio de revistas femininas. Assim, “antes de ser colonizado pelos cosméticos e pela publicidade, esse tipo de revistas muitas vezes serviu de matriz e de tribuna para a expressão das mulheres” (Perrot, 1998, p. 80).

---

<sup>11</sup> Showalter (1986) também divide o percurso literário em três etapas, muito semelhante a Miller (1982 *apud* Duarte, 1990). A escolha pelas divisões, propostas por Miller (1982 *apud* Duarte, 1990), se deve ao fato de terem sido feitas primeiro e com uma nomenclatura mais completa. Embora Showalter (1986) proponha as divisões, ela só nomeia duas delas.

<sup>12</sup> Cf.: “Many other critics are beginning to agree that when we look at women writers collectively we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation” (Showalter, 1997, p. 11).

Em um trabalho realizado no âmbito nacional com o objetivo de resgatar essa literatura feminina, a organizadora do projeto, Muzart (2000, p. 19) reforça que

[...] apesar da ausência desses nomes nas histórias literárias do século XX, elas existiram e foram atuantes, a seu modo, em sua época. O nosso propósito é exatamente este: o de mostrar que elas existiram, que se rebelaram contra o papel “natural” que lhes foi sempre assinalado — o do confinamento à vida doméstica — e desejaram ter suas vozes ouvidas (Muzart, 2000, p.19).

Ainda que sempre tenham existido mulheres escritoras, a maioria publicava por meio de pseudônimos (Duarte, 1990). Um grande exemplo é a autora britânica Mary Shelley, que inaugurou o gênero *sci-fiction* com a obra *Frankenstein*, em 1818, usando o nome de seu marido para conseguir ser publicada.

Em seu ensaio, *A room of one's own*, Virginia Woolf apresenta uma discussão acerca da literatura feminina, já que as mulheres não desfrutavam do direito à educação, defendendo o princípio de que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende escrever ficção” (Woolf, 1929, p. 4, tradução nossa)<sup>13</sup>.

No contexto brasileiro, Maria Firmina dos Reis é considerada a primeira romancista brasileira, com seu livro *Úrsula*, lançado em 1859. Há numerosos exemplos de mulheres que não se conformaram com as condições que lhes eram impostas, logo, reproduziam seus pensamentos em forma de literatura. Segundo Sousa e Dias (2013, p. 152), “muitas foram silenciadas, uma minoria foi ouvida, mas, mesmo assim, suas palavras foram eternizadas em seus escritos”.

Mesmo com os avanços a favor da igualdade, estudar sobre literatura produzida e, principalmente, lida por mulheres é um desafio. O preconceito que circunda o tema está enraizado em uma masculinidade incapaz de encarar uma mulher conquistando o lugar que antes era considerado “propriedade particular dos homens”.

A fim de compreender a maneira como as mulheres foram representadas na literatura, Gilbert e Gubar (1984) defendem que existem dois estereótipos relacionados à figura feminina, podendo ser considerados opostos: o de anjo – uma figura sensível, obediente e submissa – e a do monstro – associada à bruxaria e à

---

<sup>13</sup> Cf.: “a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf, 1929, p. 4).

histeria. Nesse sentido, é relevante pensar como algumas histórias foram interpretadas e reinterpretadas ao longo do tempo.

Desde as civilizações antigas, a desigualdade entre os gêneros já estava presente tanto na vida cotidiana, quanto na literatura. A obra de Aristófanes, *A greve dos sexos*, revela as relações de poder às quais a mulher era submetida, sendo usada como moeda de troca em um sistema opressor (Sousa; Dias, 2013).

O mesmo pode ser observado na personagem Penélope, descrita por Homero na *Odisseia*. No trecho a seguir, é possível perceber a relação de submissão da personagem diante dos homens, pois seu próprio filho, Telêmaco, a repreende: “Mas entra na casa e cuida de teus próprios afazeres,/ do tear e da roca, e ordena às criadas/ que executem o trabalho; o discurso ocupará os varões/ todos, mormente a mim, de quem é o poder na casa” (Od., 1.356-59).

Outro exemplo é o mito da Medusa, de Ovídio, que retrata uma mulher – sacerdotisa de Atena – transformada em monstro, tendo serpentes no lugar do seu cabelo após ter tido relações sexuais no templo de Atena. Muitos interpretam essa vingança como sendo um tipo de punição dada a Medusa por uma ação imoral. Mas, na tradução de Stephanie McCarter, de 2022, a tradutora não hesita em usar o termo *rape* ou *estupro* para se referir ao que ocorreu no templo<sup>14</sup>.

A mudança de perspectiva ao redor dessa cena traz luz à reflexão sobre como a violência contra a mulher foi retratada e, ainda é, mal interpretada na literatura, ressaltando o fato de haver numerosas traduções de Ovídio em que não há menção a respeito da violência sofrida pela Medusa.

Em contrapartida, mesmo na Antiguidade, é possível encontrar mulheres que escreviam. É o caso da poeta Safo de Lesbos, que tem sua obra conhecida atualmente apenas por fragmentos de seus poemas, que exaltam a figura feminina (Rocha, 2024).

No cenário nacional, um exemplo apresentado por Gomes (2013) é a personagem Capitu, de Machado de Assis. Embora *Dom Casmurro* não seja de autoria feminina, as atitudes de Bentinho, ao desconfiar da traição de Capitu, demonstram a postura patriarcal da época. Ele escolhe exilá-la, expondo um crime que ela supostamente cometeu e usando a violência doméstica ao silenciá-la. Nesse caso, “a violência também pode ser vista como um ato de desespero de homens que

---

<sup>14</sup> OVÍDIO, P. *Metamorfoses*. Tradução de Stephanie McCarter. New York: Penguin Classics, 2022.

não aceitam nem o sucesso social, nem o direito à liberdade das mulheres” (Gomes, 2013, p. 4).

Dentre tantos exemplos, na ficção e fora dela, é perceptível que “qualquer que seja a forma assumida pela agressão, a violência emocional está sempre presente” (Saffioti, 1999, p. 84). Diante disso, a próxima seção deste trabalho será dedicada a detalhar o objeto estudado e o contexto que motivou sua criação.

### **1.3 *É assim que acaba*: da realidade à ficção**

A obra cinematográfica *É assim que acaba* – título original *It ends with us* – teve sua origem em um livro de mesmo nome escrito pela autora norte-americana Colleen Hoover. Lançada originalmente em 2016 pela editora *Atria Books*, a obra se tornou a mais vendida da autora e, até hoje, segue entre as mais vendidas, principalmente, devido à divulgação nas redes sociais<sup>15</sup>.

A tradução foi realizada por Priscila Catão, que já havia traduzido os outros livros da autora, tendo chegado ao Brasil pelo Grupo Editorial Record, em 2018. Assim como o original, já acumula mais de um milhão de cópias vendidas em todo o território nacional<sup>16</sup>.

Em linhas gerais, o livro conta a história de Lily Bloom sob duas linhas temporais: (i) no presente, quando ela já está na fase adulta e se muda para Boston a fim de recomeçar sua vida após a morte de seu pai; (ii) no passado – por meio de cartas que ela escrevia para uma apresentadora de televisão – quando ela tinha 16 anos e vivia em um ambiente hostil onde constantemente presenciava seu pai praticando atos de violência doméstica contra sua mãe.

No primeiro capítulo, ela conhece Ryle, um neurocirurgião que ganha a sua atenção. Seis meses depois do encontro, eles se aproximam e dão início a um relacionamento, que, ao longo de toda a narrativa, é marcado por abusos disfarçados de carinho e/ou preocupação.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/10/09/books/colleen-hoover.html>> Acesso em: 06 jun. 2025.

<sup>16</sup> Disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/%C3%89\\_assim\\_que\\_acaba.html?id=7YRJswEACAAJ&source=kp\\_book\\_description&redir\\_esc=y](https://books.google.com.br/books/about/%C3%89_assim_que_acaba.html?id=7YRJswEACAAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y)> Acesso em: 06 jun. 2025.

Em seus estudos, Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024), psicóloga, identifica três fases dentro do contexto abusivo, sendo essas: aumento de tensão, ato de violência, arrependimento e carinho. Segundo Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024), essas fases se repetem com frequência, tornando o que poderia ser uma ação isolada, em um comportamento repetido, um ciclo vicioso.

Dentre as violências que ocorrem no livro/filme, é possível encontrar as três fases em cada uma delas. Como o foco deste trabalho está em analisar as partes em que a violência acontece, faz-se necessário uma melhor contextualização de cada uma delas.

A primeira cena de agressão física ocorre no capítulo quatorze, quando Lily convida Ryle para jantar em sua casa. Assim que ela o recebe, eles se servem de vinho. Em algum momento da noite, Ryle vai olhar o ensopado no forno, que já está queimado e, em uma tentativa de salvar o prato, ele o tira do forno sem o auxílio de luvas, o que o faz queimar a mão e quebrar a travessa no chão.

Lily, segundo ela mesma, entorpecida pelo vinho, começa a rir da situação e de como eles fariam para limpar tudo. Em sua descrição, é possível perceber a tensão de Ryle crescer ao colocar as mãos embaixo da torneira para tentar diminuir os danos. Ao tentar ajudar, Lily se aproxima e acaba sendo agredida. Logo em seguida, os pedidos de desculpas começam incessantemente.

A segunda cena acontece no capítulo dezenove. Nesse momento, Ryle derruba o celular de Lily e encontra um número de telefone colado na capinha. Ele, então, liga e descobre que é o celular de Atlas, ex-namorado de Lily e dono do restaurante ao qual eles haviam ido. A cena é marcada pela desconfiança e pelo xingamento, seguidos de uma briga que se desenrola no corredor do prédio, quando Ryle acaba empurrando Lily da escada.

Assim que ela acorda, Ryle começa a dizer que foi um acidente no qual ela acabou caindo da escada e, mesmo se mostrando preocupado, não consegue se desculpar pelo que fez, apenas dizendo que não teve qualquer relação com o evento.

A terceira cena se encontra no capítulo vinte e três. Já casados, Ryle encontra o diário de Lily contendo todas as cartas de sua adolescência, inclusive declarações para Atlas. Ele descobre que Atlas também é dono do restaurante e que ambos mantiveram contato, ainda que brevemente. Assim que Lily chega em casa, ele a faz ler uma entrevista de Atlas no jornal, dizendo que o nome de seu restaurante havia

sido dado em homenagem a uma menina que foi muito importante na sua vida, ou seja, Lily.

A tensão da cena é construída pelas falas do personagem ao obrigar Lily a ler algo com que ela não está confortável, além de segurá-la com força e tentar estuprá-la. Por estar bêbado, acaba desmaiando antes que chegue ao ápice da agressão, e Lily consegue sair de casa e ir para um lugar seguro.

Mesmo que seja apenas ficção, *É assim que acaba* reflete a realidade de milhares de mulheres ao redor do mundo que estão envolvidas em um relacionamento abusivo. Para tornar a mensagem do livro mais conhecida e ampliar a discussão acerca da violência doméstica, a *Sony Pictures Entertainment* investiu na distribuição da adaptação, que chegou aos cinemas em agosto de 2024.

O filme possuiu o roteiro previamente aprovado pela autora, o que gerou certa expectativa em relação à qualidade da adaptação, que foi confirmada após as primeiras sessões. Apesar de os atores principais terem se envolvido em polêmicas posteriores, isso não retira o impacto do filme em vidas reais. O próprio diretor e ator que interpreta o Ryle, Justin Baldoni, compartilhou diversas mensagens – por meio de seu Instagram – de mulheres que relataram estar sendo vítimas de violência e puderam perceber isso na sala de cinema<sup>17</sup>.

Para além da ficção, o livro ainda conta com notas da autora revelando a inspiração por trás da obra. Segunda ela, a história é baseada em sua vida pessoal, tendo sido um de seus objetivos retratar a realidade vivida por sua mãe quando ela era casada. A autora descreve, como uma de suas memórias mais antigas, a cena de seu pai agredindo sua mãe.

Segundo Hoover (2018, p. 362),

[...] diferentemente de Lily, minha mãe não teve muito apoio. Não havia nenhum abrigo para mulheres. Naquela época, a ajuda do governo era quase nula. Deixá-lo significa que não teríamos onde morar, mas, para ela, isso era uma alternativa melhor (Hoover, 2018, p. 362).

De acordo com a autora, o livro surgiu como uma maneira de compreender as mulheres que passam por essa situação e estender a discussão acerca da violência

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/C-soDndRBic/?igsh=YXI4ODNiN2hwM3Zj>> Acesso em: 11 jun. 2025.

doméstica. Com seu prestígio, esse tópico alcançou – e vem alcançando – posição de debate em cada vez mais lugares.

#### **1.4 Conclusões**

Neste capítulo, buscou-se oferecer um panorama geral de como a violência doméstica tem relação direta com a desigualdade de gênero, que sempre esteve presente na sociedade patriarcal. Além disso, procurou-se também estabelecer uma discussão acerca de jurisdições norte-americanas e brasileiras que buscam combater o crime. Também foi apresentada a maneira como as mulheres foram inseridas tardiamente no mercado literário, destacando como, ainda hoje, a literatura de autoria feminina é vista como sendo inferior ao cânone. Além disso, foram mostrados alguns exemplos de obras que carregam teor de violência doméstica na literatura antiga e, também, na literatura brasileira. Ademais, foi oferecido um contexto geral do objeto desta pesquisa e, de maneira mais detalhada, foram expostas as cenas que deram origem aos *corpora* deste trabalho e que serão analisadas, de maneira mais aprofundada, no capítulo de análise.



## **CAPÍTULO II**

### **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

Neste capítulo, será apresentada, de forma sucinta, a fundamentação teórica utilizada nesta pesquisa. Para isso, este capítulo será dividido em três seções. Na primeira seção, será abordada a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 1972) e suas contribuições para os Estudos da Tradução. Já na segunda seção, será apresentada, de modo breve, a abordagem da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982) e também será caracterizado, em termos gerais, o grupo de pesquisa *FrameNet* Brasil, que trabalha com essa abordagem. Por sua vez, na terceira seção, serão discutidas as estratégias de tradução propostas por Chesterman (2016), que servirão para a análise posterior dos dados. Por fim, na quarta e última seção, serão sistematizadas as conclusões do capítulo.

#### **2.1 Teoria dos Polissistemas: uma visão geral**

Pensar sobre tradução, no âmbito acadêmico, é uma ideia muito recente. O campo dos *Estudos da Tradução*, no âmbito acadêmico, foi inaugurado com as ideias propostas por Holmes (1972). Ainda que pensar sobre o ato de traduzir seja algo relativamente novo, a tradução em si já ocorre desde as civilizações mais antigas, tendo surgido da necessidade de contato com outros povos.

De acordo com Gentzler (1993), existem cinco abordagens teóricas contemporâneas da tradução, a saber: (i) Oficina Norte-americana de Tradução; (ii) Ciência da Tradução; (iii) Primeiros Estudos da Tradução; (iv) Teoria dos Polissistemas; (v) Desconstrutivismo/Pós-estruturalismo. Ainda que o autor analise cada uma delas, neste trabalho, será considerada apenas a Teoria dos Polissistemas.

Em 1972, Even-Zohar propôs a Teoria dos Polissistemas, que tem sido reformulada e aprofundada pelo autor desde então. Sua base teórica teve origem com o Formalismo russo – uma corrente de crítica literária que priorizava estudar a forma de textos literários e que tentava encontrar meios de lidar com os problemas da

literatura –, mas, segundo Even-Zohar (2000 [1978]), o termo diverge do conceito de formalismo ao conceber o texto intrínseco à cultura.

Para entender o que Even-Zohar (1972) propõe como sistema, é necessário compreender a noção de sistema proposta por Saussure (1916). No livro publicado postumamente, *Curso de Linguística Geral*, Saussure (1916) propõe estudar o sistema linguístico como uma sincronia, ou seja, uma rede estática de relações, na qual cada elemento possui seu valor no meio ao qual ele pertence. O autor, por sua vez, não se preocupa em estudar essa rede – ou sistema – de maneira diacrônica, excluindo os estudos, inclusive, do campo funcional da língua.

Por outro lado, Even-Zohar (1972) defende a existência de polissistemas, com o objetivo de tornar explícita a concepção de sistema como algo dinâmico e heterogêneo. Sendo assim, o sistema pode ser entendido como uma estrutura fechada, que funciona de maneira independente, mas que se relaciona com outros sistemas de maneira integrada, sofrendo influências mutuamente e sendo o polissistema organizado de maneira hierárquica a partir das relações de poder entre os sistemas envolvidos.

Ainda que a Teoria dos Polissistemas não se restrinja apenas à literatura, foi a partir dela que Even-Zohar (1972) propôs sua teoria. Segundo Even-Zohar (2000 [1978]), a literatura não é concebida como uma ação isolada das atividades humanas, mas sim integrada a elas, não podendo ser estudada fora de seu contexto de produção. Nesse caso, o mesmo pensamento valeria para a tradução.

No caso do polissistema literário, Even-Zohar (1972) afirma que não é possível estudar apenas as chamadas “obras-primas” ou as obras canonizadas, porque, segundo o autor, esse tipo de elitismo não é compatível com estudos historiográficos. Nesse sentido, Even-Zohar (1978 [1970]) apresenta uma dicotomia em relação ao polissistema literário, dividindo-o em sistema canônico e sistema não canônico. Neste segundo sistema, estariam incluídas todas as obras literárias de entretenimento, que, para a maioria dos pesquisadores, não deveriam ser incluídas no ambiente acadêmico. Já para Even-Zohar (2013, p. 5),

[...] é necessário aceitar também que o estudo histórico de polissistemas históricos não pode circunscrever-se às chamadas “obras-primas”, apesar de alguns as considerarem a única maneira de se iniciar os estudos literários (Even-Zohar, 2013, p.5).

Para Even-Zohar (1972) só é possível compreender uma obra literária se tivermos acesso ao polissistema em que ela está inserida, ou seja, ao seu contexto de produção. Além disso, com a Teoria dos Polissistemas, a literatura traduzida passa a integrar o polissistema literário, relacionando-se à cultura de partida e, principalmente, à cultura de chegada.

Um grande contributo desses estudos foi olhar para a tradução como sendo influenciada por fenômenos políticos, sociais, ideológicos e culturais, não a retirando desse contexto. O autor deixa claro que concebe “a literatura traduzida não apenas como um sistema integral dentro de qualquer polissistema literário, mas como um sistema muito ativo dentro dele” (Even-Zohar, 2000 [1978], p. 193, tradução nossa)<sup>18</sup>, podendo ocupar a posição central ou periférica, dependendo do momento estudado.

De acordo com Even-Zohar (2000 [1978]), quando a literatura traduzida é alçada à posição de centralidade, ela representa uma força primária, que cria novos elementos e modelos a serem seguidos. Essa posição, naturalmente, afeta todo o mercado editorial, desde preferências literárias até o que de fato será publicado.

Em algumas culturas, como a norte-americana, a tradução geralmente não possui força suficiente para alterar o sistema literário. Pelo contrário, os sistemas literários de outros países, como o do Brasil, é que são influenciados e, muitas vezes, regidos por ele. Segundo Even-Zohar (2000 [1978]), existem três momentos em que a literatura traduzida pode alcançar a posição de centralidade, a saber: (i) quando o polissistema literário é considerado “jovem” e ainda está sendo estabelecido; (ii) quando a literatura é considerada periférica ou “fraca”; e (iii) quando ocorre uma crise no sistema literário.

Essa dinamicidade, segundo Even-Zohar (2000 [1978]), é que permite o movimento dentro do polissistema literário, rompendo com a ideia de um sistema estático e inflexível. Sendo assim, “a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e fronteiras são dadas de uma vez por todas, mas uma atividade dependente de relações dentro de um certo sistema cultural” (Even-Zohar, 2000 [1978], p.197, tradução nossa)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Cf.: [...] translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it (Even-Zohar, 2000 [1978], p. 193).

<sup>19</sup> Cf.: [...] translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system (Even-Zohar, 2000 [1978], p. 197).

Tendo isso em mente, ao pensar no contexto de produção da obra que será analisada neste trabalho, sabe-se que ela pertence ao polissistema cultural norte-americano, tendo sua origem no polissistema literário dos Estados Unidos e sendo levada para o ambiente audiovisual, que sofre grande influência, por sua vez, do polissistema literário.

Por outro lado, a recepção da obra traduzida se dá dentro do polissistema cultural brasileiro. Ainda que os dois polissistemas, norte-americano e brasileiro, sejam distintos entre si, ambos os contextos permitiram discussões acerca do tema proposto pelo livro/filme, situação esta que anos atrás seria impensável, uma vez que debates acerca da violência contra a mulher ainda geram controvérsias em diferentes meios sócio-políticos.

Dessa maneira, faz-se relevante o estudo a respeito dos polissistemas, uma vez que o contexto de produção de uma obra impacta diretamente a maneira como ela será recebida pelo público e como ela será traduzida para outras culturas.

## **2.2 Semântica de *Frames*: uma breve caracterização**

Desde o momento que começaram os estudos sobre a linguagem humana, surgiram diferentes teorias e abordagens que propunham estudar a língua sob diferentes aspectos e perspectivas. Ao pensar na divisão entre estruturalismo (Saussure, 1916) e gerativismo (Chomsky, 2002 [1957]), é possível observar que, embora apresentem propostas distintas, ambas as abordagens encaram a língua como uma estrutura formal e, portanto, desconectada de seu contexto de uso.

Por sua vez, a Linguística Cognitiva defende que as atividades cognitivas estabelecem relações entre si, rompendo com o entendimento de que a capacidade para a linguagem não possui ligação com outras atividades cognitivas. Nesse sentido, Fillmore (1982) propõe um modo de pensar que relaciona a linguagem a experiências individuais do ser humano. Essa abordagem teórica ficou conhecida como Semântica de *Frames*.

Segundo Fillmore (1982, p.111, tradução nossa)<sup>20</sup>, a Semântica de *Frames* “oferece um jeito particular de olhar para o significado das palavras, bem como

---

<sup>20</sup> Cf.: “[...] offers a particular way of looking at word meanings, as well as a way of characterizing principles of creating new words and phrases” (Fillmore, 1982, p. 111).

caracteriza princípios de criação de novas palavras e frases”. Isto é, a Semântica de *Frames* estuda a maneira como os indivíduos percebem, interpretam e lexicalizam as experiências de vida (Fillmore; Baker, 2009). Portanto, para Fillmore (1982), o conhecimento é estruturado na mente do falante de maneira a construir significado no mundo, sendo esse significado organizado em cenas ou *frames*.

De acordo com Fillmore (1982, p.111, tradução nossa)<sup>21</sup>, o termo *frame* pode ser entendido como “qualquer sistema de conceitos relacionados de modo que para entender um deles, você precisa entender toda a estrutura à qual ele pertence”. Dessa forma, o falante organiza e armazena os conceitos em um conjunto estruturado de conhecimento que está associado à cultura na qual ele está inserido e às próprias experiências pessoais.

Nesse contexto, Fillmore e Baker (2009) discorrem a respeito do pareamento entre forma linguística e significado, destacando como a forma pode evocar um determinado *frame* que compõe a cena, permitindo sua compreensão. Nesse sentido, Fillmore (1982, p.116, tradução nossa) afirma que algumas palavras podem ser agrupadas em “domínios” de vocabulário de tal forma que “ninguém pode realmente entender os significados das palavras desse domínio se não entender as instituições sociais ou as estruturas de experiência que elas pressupõem”<sup>22</sup>.

Além disso, segundo Fillmore e Baker (2009), algumas situações já estão tão intrinsecamente moldadas na mente dos falantes que é possível saber o que está na cena mesmo que alguns elementos não estejam explícitos. Para compreender o que os autores afirmam, Fillmore (1982) usa o clássico exemplo do *frame* de *Transação\_Comercial*.

Nesse caso, os elementos de *frames* (EFs) incluem o comprador, o vendedor, a mercadoria e o dinheiro. Para uma melhor compreensão desse *frame*, é necessário definir os verbos que o evocam, tais como: *comprar*, *vender*, *pagar*, *cobrar*, *gastar* etc.. Cada um desses verbos foca em uma perspectiva diferente dentro do mesmo *frame* evocado<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Cf.: “[...] any system of concepts related in such a way that to understand any one of them you have to understand the whole structure in which it fits” (Fillmore, 1982, p. 111).

<sup>22</sup> Cf.: “[...] nobody can really understand the meanings of the words in that domain who does not understand the social institutions or the structures of experience which they presuppose” (Fillmore, 1982, p. 116).

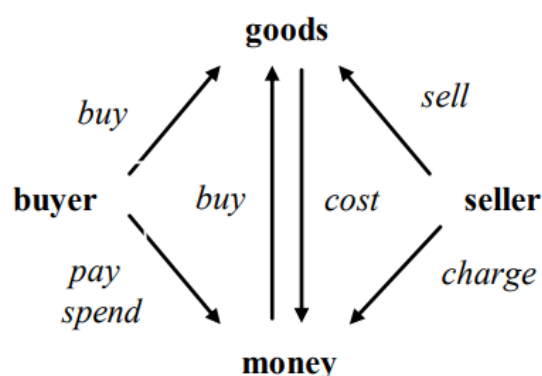
<sup>23</sup> Quando a Semântica de *Frames* foi implementada na forma de uma *FrameNet*, cada uma dessas perspectivas virou um *frame* por si só.

A título de exemplificação, em uma sentença prototípica, deveriam constar todos os elementos de *frames* anteriormente citados, entretanto, caso alguns elementos não apareçam, a cena de comércio ainda pode ser compreendida. Considere as seguintes sentenças como exemplo:

- a) Maria comprou flores de João por 5 reais.
- b) José cobrou R\$400.000,00 pela casa.
- c) Fernando gastou sua economia no shopping.

No primeiro exemplo, todos os EFs são explícitos, sendo possível saber que “Maria” é o comprador, “flores” é a mercadoria, “João” é o vendedor e “5 reais” é o dinheiro. Já no segundo exemplo, é possível saber que há um vendedor, “José”, uma mercadoria vendida, “casa”, e um dinheiro envolvido, “R\$400.000,00”. Ainda que o comprador não esteja explícito, é possível saber que ele compõe a cena. Já no terceiro exemplo, tanto a mercadoria quanto o vendedor são indefinidos, mas, ao ter conhecimento do conceito do *frame*, o falante/ouvinte consegue compreender a cena como um todo.

Figura 1 - Representação do EFs e das relações do *frame* `Transação_Comercial`



Fonte: Radden (2008)

A imagem acima ilustra os EFs do *frame* `Transação_Comercial` e como eles se relacionam entre si, além de mostrar as Unidades Lexicais (ULs)<sup>24</sup> que o evocam. Como é possível ver, os EFs estão destacados em negrito, sendo eles: “*BUYER*”, que significa comprador; “*GOODS*”, que é mercadoria; “*SELLER*”, que é vendedor; e “*MONEY*”, que é dinheiro. Além disso, as ULs apresentadas constituem os verbos que evocam o

<sup>24</sup> Na Linguística, unidade lexical se refere a uma palavra ou um conjunto de palavras que atuam como um único elemento e possuem um significado específico.

*frame*, já anteriormente citados. Cada elemento se conecta ao outro por meio de uma ou mais ULs, o que representa a rede na qual os EFs estão inseridos e dependem uns dos outros.

Embora este trabalho não analise o *frame* de *Transação\_Comercial*, Fillmore (1982) o utiliza como exemplo por ser de conhecimento geral, uma vez que é de se esperar que um indivíduo já tenha se deparado com uma cena de *Transação\_Comercial* pelo menos uma vez na vida. Isso ocorre porque os *frames* são moldados e esquematizados de acordo com experiências de mundo dos falantes.

Nesse sentido, a Semântica de *Frames* pode ser um grande contributo para o Estudos da Tradução, pois, de acordo com essa abordagem, palavras homógrafas<sup>25</sup> podem evocar *frames* distintos. Dessa forma, o conhecimento a respeito dos *frames* pode auxiliar o trabalho de um tradutor para encontrar a melhor forma de transmitir a mensagem para a cultura de chegada, uma vez que ULs podem evocar *frames* diferentes em culturas distintas.

Desse modo, com o repertório da Semântica de *Frames*, o tradutor pode ter acesso a uma quantidade limitada de possíveis traduções dentro daquele determinado contexto de uso, realizando a melhor escolha para cada situação. Nessa perspectiva, a seguir, serão apresentados dois projetos – *FrameNet* e *FrameNet* Brasil – que trabalham com a construção de base de dados utilizando o aporte teórico da Semântica de *Frames*.

### 2.2.1 *FrameNet*: uma apresentação geral

A *FrameNet*<sup>26</sup> é um projeto lexicográfico computacional que se ancora na abordagem da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982) e busca construir uma base de dados que pode ser consultada tanto por máquinas, quanto por humanos, com dados de anotação de palavras em contextos reais de uso. O projeto surgiu em 1977, sob a liderança de Charles Fillmore, operando no *International Computer Science Institute* (ICSI), em Berkeley, na Califórnia, até 2023. Além disso, contou com o apoio da *National Science Foundation*.

---

<sup>25</sup> Palavras homógrafas são aquelas que possuem a mesma grafia, mas significados distintos, geralmente, pertencem às classes gramaticais diferentes.

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://framenet.icsi.berkeley.edu/>> Acesso em: 09 jul. 2025.

O trabalho principal da *FrameNet* consiste em produzir descrições semânticas de unidades lexicais da língua inglesa em textos contemporâneos, a partir de anotação humana, e em efetuar a análise de dados extraídos de *corpora* (Baker; Fillmore; Lowe, 1998). Segundo Ruppenhofer *et al.* (2010), os principais objetivos da *FrameNet* são: (i) criar representações computacionais dos *frames*, os quais são definidos em termos de EFs e conectados por uma rede de relações; (ii) descrever as ULs a partir dos *frames* que elas evocam; (iii) anotar as ULs em sentenças extraídas de *corpora*, atribuindo *frame*, elemento de *frame* – EF –, distinguindo seus tipos sintagmáticos e suas funções gramaticais; e (iv) disponibilizar o resultado *online*.

Em resumo, de acordo com Moreira e Salomão (2012, p. 493), “o projeto tem por objetivo registrar as possibilidades combinatórias semânticas e sintáticas (valências) de cada lexema (nomes, adjetivos e verbos) em cada um dos seus sentidos”.

A base de dados da *FrameNet* pode ser acessada por estudantes, com um dicionário com mais de 13.000 significados de palavras, a maioria anotada dentro de seus respectivos contextos de uso. Além disso, pesquisadores da área de Processamento de Linguagem Natural (PLN) podem encontrar mais de 200.000 sentenças anotadas manualmente, vinculadas a mais de 1.200 *frames*, que podem ser utilizadas para diversos fins, tais como: (i) etiquetagem de funções semânticas; (ii) extração de informação; (iii) tradução por máquina; (iv) reconhecimento de eventos; (v) análise de sentimentos etc..

Hoje, a *FrameNet* se estende para outras línguas, cada uma com seus respectivos projetos individuais. Na próxima subseção, será apresentada a *FrameNet* Brasil (FN-Br), destacando sua colaboração no acréscimo da base de dados em língua portuguesa.

### **2.2.2 *FrameNet* Brasil: uma visão geral**

A *FrameNet* Brasil<sup>27</sup> (FN-Br) é um laboratório de Linguística Computacional localizado na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) que trabalha em colaboração com a *FrameNet* para construir uma base de dados em língua

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/framenetbr/>> Acesso em: 10 jul. 2025.



portuguesa. Além da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982), a FN-Br também se utiliza da Gramática de Construções (Goldberg, 2006) em seus projetos. O principal objetivo da FN-Br é desenvolver soluções computacionais que auxiliem na compreensão de língua natural.

De acordo com Luz *et al.* (2023), até pouco tempo atrás, a FN concentrava seus esforços apenas na análise semântica de uma modalidade: a textual. Porém, considerando o aspecto multimodal da comunicação (Steen *et al.*, 2018), a FN-Br buscou contemplar a multimodalidade da língua nas tarefas de anotação, permitindo uma análise semântica mais completa dos dados (Luz *et al.*, 2023).

A partir da preocupação em abarcar as diferentes modalidades, o projeto integrou-se à Rede de Pesquisa e Inovação em Análise Visual e Textual, a ReINVenTA<sup>28</sup>. Com isso, os principais objetivos da ReINVenTA são: (i) expandir a cobertura do modelo da *FrameNet* para o português brasileiro; (ii) constituir um *gold standard dataset* de objetos multimodais anotados semanticamente e validado psicolinguisticamente; (iii) desenvolver algoritmos de inteligência artificial para rotulação automática e descoberta de conhecimento em objetos multimodais; (iv) propor melhores práticas para audiodescrição de vídeos.

Até o momento, o *dataset* da ReINVenTA é composto por três *subcorpora*, a saber: (i) Frame<sup>2</sup>; (ii) Audition; (iii) Framed Multi 30K. No que tange a este trabalho, é relevante entender mais a fundo como foi realizada a anotação do Frame<sup>2</sup>, pois a anotação que será realizada nesta pesquisa toma como base a que já foi realizada na construção deste *dataset*.

Partindo do pressuposto de que unidades lexicais são capazes de evocar *frames* em sentenças, elementos visuais também poderiam evocar *frames* em um vídeo (Belcavello *et al.*, 2020). Dessa forma, o Frame<sup>2</sup> tem o objetivo de investigar a relação entre os *frames* anotados em tarefas de anotação de texto e tarefas de anotação de imagem dinâmica ou de vídeo.

Não é o objetivo deste trabalho detalhar como foi construído o *dataset* Frame<sup>2</sup><sup>29</sup>, mas apenas usá-lo como exemplo por se tratar de um projeto que utilizou os mesmos moldes que serão trabalhados nesta pesquisa. Portanto, a maneira como foram

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://www2.ufff.br/framenetbr/reinventar/>> Acesso em: 10 jul. 2025.

<sup>29</sup> Para isso, conferir o trabalho de Belcavello (2023).

realizadas as anotações, tanto de texto corrido como de vídeo, será abordada no Capítulo III, na seção de metodologia.

### 2.3 Estratégias tradutórias: uma proposta de Chesterman (2016)

Ao pensar a tradução como um processo pautado em escolhas conscientes ou não, por parte do tradutor, muitos teóricos desse campo já propuseram divisões e classificações acerca das possíveis técnicas para se traduzir um texto (Vinay; Darbelnet, 2000 [1958]; Berman, 2007 [1985]; Aubert, 1981; Barbosa, 1990).

Nessa conjuntura, Chesterman (2016) também faz uma proposta de estratégias tradutórias. Para isso, ele adota o conceito de *meme*, introduzido no campo da sociobiologia por Dawkins (2006 [1976]), e diz que “assim como os genes, memes são ideias que se disseminam e se replicam, em todas as áreas do conhecimento” (Silva, 2019, p. 241).

Portanto, *memes* constituem unidades replicadoras e funcionam como transmissor cultural. De acordo com Dawkins (2006 [1976]), uma boa ideia, quando mencionada várias vezes, tende a se propagar entre os que conhecem e dominam tal assunto, fazendo com que essa boa ideia se popularize.

Para além disso, Chesterman (2016) conceitua cinco “supermemes” na área da tradução, a saber<sup>30</sup>: (i) texto-fonte e texto-alvo; (ii) equivalência; (iii) intraduzibilidade; (iv) tradução livre vs. tradução literal; (v) todo texto é tradução. Esses itens não serão aprofundados neste trabalho, pois, para esta pesquisa, o principal será entender outros memes: as estratégias tradutórias.

Nesse sentido, Chesterman (2016) intitula estratégias tradutórias como *memes*, ao passo que tradutores em formação as aprendem e as utilizam como ferramentas em seus trabalhos. Apesar disso, segundo o autor, essas estratégias não são fixas e podem sofrer alterações ao longo do tempo, conforme a necessidade de adaptação.

Em relação ao uso do termo “estratégia”, Chesterman (2016) discute os diferentes sentidos da palavra para que não haja uma confusão terminológica. Portanto, o autor utiliza o termo “estratégia” como “formas de resolver problemas”, em

---

<sup>30</sup> Este trabalho está considerando a tradução dos “supermemes” proposta por Silva (2019).

especial, problemas de comunicação, afinal, “tradutores são, no fim das contas, pessoas especializadas em resolver tipos específicos de problemas de comunicação” (Chesterman, 2016, p. 85, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Para isso, Chesterman (2016) divide as estratégias em dois grandes grupos, a saber: (i) estratégias de compreensão, que estão relacionadas à leitura, ao estudo e à análise do texto-fonte; (ii) estratégias de produção, que estão associadas à maneira como o tradutor manipula o material linguístico para produzir o texto-alvo.

A partir dessa divisão, Chesterman (2016) propõe uma classificação apenas das estratégias de produção, dividindo-as em três grupos, a saber: (i) estratégias sintáticas/gramaticais; (ii) estratégias semânticas; (iii) estratégias pragmáticas. A fim de não gerar confusões terminológicas, este trabalho usará as traduções de Pezzini (2005) para explicar tais estratégias.

Segundo Chesterman (2016), é importante saber que essas estratégias não estão restritas apenas ao tipo de mudança designado pela terminologia, afinal, “mudanças maiores obviamente tendem a envolver mudanças menores” (Chesterman, 2016, p.91, tradução nossa)<sup>32</sup>.

Dessa forma, as estratégias sintáticas/gramaticais manipulam, principalmente, a forma. São elas:

(i) Tradução literal: ocorre quando a tradução permanece a mais próxima possível da gramática da língua fonte.

(ii) Empréstimo/Calque: ocorre quando itens individuais ou sintagmas não são traduzidos – neologismo – ou quando são traduzidos, mantendo a sintaxe da língua fonte.

(iii) Transposição: ocorre quando há mudança de classe gramatical.

(iv) Descolamento de unidade: ocorre quando uma unidade – palavra, frase, oração, sentença, parágrafo –, na língua fonte, sofre alteração de unidade na língua alvo.

---

<sup>31</sup> Cf.: “Translators are, after all, people who specialize in solving particular kinds of communication problems” (Chesterman, 2016, p.85).

<sup>32</sup> Cf.: “Larger changes obviously tend to involve smaller ones too” (Chesterman, 2016, p.91).

(v) Mudança estrutural de frase: ocorre quando a unidade permanece inalterada, mas a estrutura interna da frase muda, podendo incluir número, artigo, sintagma nominal, pessoa, tempo e modo.

(vi) Mudança estrutural de oração: ocorre quando há alteração no nível interno da oração, podendo incluir mudanças na ordem de sujeito, verbo, objetos, complementos; voz ativa e passiva; transitividade etc..

(vii) Mudança estrutural de período: ocorre quando há mudança nos tipos de oração dentro de um período, podendo incluir trocas da oração principal para a subordinada.

(viii) Mudança de coesão: ocorre quando afeta a referência intratextual, podendo incluir elipse, substituição, pronominalização, repetição e utilização de outros tipos de conectivos.

(ix) Deslocamento de nível: ocorre quando o modo de expressão de um item é deslocado de um nível para o outro, podendo ser no nível fonológico, morfológico, sintático ou lexical.

(x) Mudança de esquema: ocorre quando há mudança de esquemas retóricos, podendo incluir paralelismo, repetição, aliteração, ritmo métrico etc..

Já as estratégias semânticas têm a ver, principalmente, com a semântica lexical, manipulando nuances de significado. São elas:

(i) Sinonímia: ocorre quando há escolha de sinônimos ou termos próximos para evitar repetição, por exemplo.

(ii) Antonímia: ocorre quando há escolha de um antônimo combinado com um elemento negativo.

(iii) Hiponímia: ocorre quando há troca de termos, podendo ser realizada de três maneiras: por meio da especificação, utilizando termos menos genéricos; por meio da generalização, utilizando termos menos específicos; e ainda, por meio da “precisão”, utilizando termos de mesmo valor.

(iv) Conversão: ocorre quando há o uso de pares contrários que expressam a mesma ideia de pontos de vista diferentes.

(v) Mudança de abstração: ocorre quando os termos se tornam mais concretos ou abstratos.

(vi) Mudança de distribuição: ocorre quando há a distribuição dos “mesmos” componentes semânticos em mais itens – expansão – ou menos itens – contração.

(vii) Mudança de ênfase: ocorre quando há o acréscimo, a redução ou a alteração do foco temático ou da ênfase.

(viii) Paráfrase: ocorre quando componentes semânticos tendem a ser desconsiderados, em favor do sentido pragmático, sendo caracterizado como um segmento mais livre ou solto.

(ix) Mudança de tropos: ocorre quando há a tradução de expressões figuradas, assemelhando-se à mudança de esquemas.

(x) Outras mudanças semânticas: ocorre quando há modulações de vários tipos, incluindo mudanças de sentido ou direções dêiticas.

Por fim, as estratégias pragmáticas manipulam a própria mensagem, podendo ser um conjunto de decisões sobre a maneira mais adequada de traduzir o texto. São elas:

(i) Filtro cultural: ocorre quando um termo é traduzido para o seu equivalente cultural ou funcional; também conhecida como naturalização, domesticação ou adaptação.

(ii) Mudança de explicitação: ocorre quando há a explicitação, no texto-alvo, das informações implícitas no texto-fonte, ou vice-versa.

(iii) Mudança de informação: ocorre quando há adição de informações (não inferíveis pelo público-alvo) ou omissão de informações consideradas irrelevantes.

(iv) Mudança interpessoal: ocorre quando há alteração no estilo geral do texto, podendo ser realizada no nível de formalidade, grau de envolvimento/emotividade, uso de vocabulário técnico.

(v) Mudança de elocução: ocorre quando a força ilocucionária<sup>33</sup> sofre alteração, também estando associada ao uso de outras estratégias.

(vi) Mudança de coerência: ocorre quando há alteração na forma como as ideias foram dispostas no texto.

(vii) Tradução parcial: ocorre quando o texto é traduzido parcialmente, como transcrição ou tradução apenas de sons.

---

<sup>33</sup> Segundo Seartle (1979), a força ilocucionária é um aspecto do enunciado que indica a função comunicativa e a intenção do falante.

(viii) Mudança de visibilidade: ocorre quando há qualquer mudança que revele a presença do tradutor, como notas de rodapé ou comentários.

(ix) Reedição: ocorre quando o tradutor precisa realizar uma alteração mais drástica no texto-fonte por estar mal escrito, podendo incluir reordenação e reescrita.

(x) Outras mudanças pragmáticas: ocorre quando a mudança não se aplica aos outros tipos de estratégias pragmáticas, podendo incluir escolha de dialetos, disposição de elementos gráficos etc..

Ao propor tantas estratégias, Chesterman (2016) cumpre seu papel de reunir e organizar as muitas linhas de pensamentos teóricos e práticos de estudiosos que vieram antes dele, já anteriormente citados, utilizando seus conceitos e propondo novos métodos para se pensar a tradução. O próprio autor ressalta que seu estudo não é fixo, mas, pelo contrário, permite diversas discussões acerca de novos procedimentos e terminologias. Com isso, a análise que será realizada no próximo capítulo pretende aplicar as estratégias acima em *corpora* e verificar se é possível que sejam verificadas na prática.

## 2.4 Conclusões

Neste capítulo, buscou-se apresentar, de maneira breve, todas as fundamentações teóricas que sustentam esta pesquisa. Para que a análise se desenvolva, em um nível macro, será utilizada a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 1972). Além disso, no que tange à análise dos fragmentos de texto e vídeo selecionados, será aplicado o aporte teórico da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982). Por fim, no que se refere à tradução das legendas e da dublagem, serão empregadas as estratégias tradutórias propostas por Chesterman (2016). Com isso, busca-se expor como algumas áreas da Linguística, como a Semântica de *Frames*, podem contribuir para as práticas tradutórias.

## CAPÍTULO III

### ANÁLISE DE DADOS

Neste capítulo, será realizada a análise de dados a partir do aporte teórico assumido nesta pesquisa. Para isso, este capítulo será dividido em sete seções. Na primeira seção, serão discutidos os princípios fundamentais da metodologia mista (Santos *et al.*, 2017) – paradigma metodológico adotado neste trabalho –, bem como será apresentado o delineamento das anotações realizadas nos *corpora*. Já na segunda seção, nos excertos de texto selecionados em cada uma das cenas, serão aplicadas as estratégias propostas por Chesterman (2016) em consonância com as contribuições advindas da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982). Em seguida, na terceira seção, serão apresentados os dados quantitativos extraídos da análise textual. Por sua vez, na quarta seção, serão discutidos os *frames* de evento evocados pelas imagens dos vídeos. Posteriormente, na quinta seção, serão exploradas, por meio de tabelas, as informações numéricas decorrentes da anotação de vídeo. Ademais, na sexta seção, as evidências encontradas na análise realizada serão discutidas a partir dos pressupostos assumidos por Even-Zohar (1972). Por fim, na sétima e última seção, serão sistematizadas as conclusões do capítulo.

#### 3.1 Procedimentos metodológicos

A fim de cumprir os objetivos propostos, este trabalho assume a metodologia mista, ou seja, uma combinação das abordagens qualitativa e quantitativa. Santos *et al.*, (2017, p. 2) preveem que “os resultados de uma abordagem podem ser melhor interpretados com uma segunda fonte de dados”. Dessa forma, verifica-se que a análise qualitativa desta pesquisa pode ser asseverada com os dados quantitativos obtidos a partir da investigação realizada.

Desse modo, foram selecionados três trechos do filme *It ends with us* – cujos contextos já foram apresentados e serão novamente mencionados no momento devido – e suas respectivas falas – englobando áudio original, legendas e dublagem.

Os três excertos variam de tamanho, a saber: (i) a primeira cena de violência tem a duração de 1 min e 8s; (ii) a segunda cena de violência tem a duração de 3 min e 17s; e (iii) a terceira cena de violência tem a duração de 3 min e 31s.

A delimitação dos *corpora* ocorreu de maneira a contemplar todas as cenas de agressão física sofridas pela personagem principal. Dessa maneira, a parte textual – áudio original, legendas e dublagem – foi extraída com auxílio de ferramenta de transcrição automática<sup>34</sup> e revisada manualmente pela autora desta pesquisa. Após revisados, os dados textuais foram importados para a *Web Annotation Tool* (*Webtool*)<sup>35</sup> para posterior anotação. Da mesma forma, os recortes dos trechos de vídeo foram extraídos com o auxílio de programas *online*<sup>36</sup> e posteriormente importados para a *Webtool*.

Com os *corpora* delimitados e importados, foram realizadas duas tarefas de anotação, a saber: (i) anotação de texto corrido na transcrição das falas, nas legendas e na transcrição do texto de dublagem; e (ii) anotação de vídeo nos trechos do filme. O procedimento de anotação e sua exemplificação serão descritos adiante.

Com todas as anotações finalizadas, foram selecionados dez excertos para compor a análise deste trabalho. Tal escolha não se deu de maneira aleatória, mas com o objetivo de apresentar as falas cujas modificações poderiam alterar a percepção do telespectador em relação à cena. Tendo isso em mente, é esperado que as maiores alterações estejam presentes nas cenas de início, o que ficou confirmado com a escolha do *corpus*. Dessa forma, quatro excertos foram extraídos da primeira e da segunda cenas e dois excertos da terceira cena.

Com o intuito de contextualizar adequadamente o *corpus*, antes de cada fala, será retomado, de forma breve, o contexto maior em que a cena ocorre junto à situação específica de cada fala.

Do mesmo modo, o corte do vídeo não foi realizado de maneira arbitrária. Segundo Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024), ainda que a violência doméstica possa se manifestar de diferentes modos, é possível identificar três fases

---

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.ru.nl/en/students/services/studying/research-help/transcription-with-atrain#:~:text=aTrain%20is%20a%20tool%20for,uploading%20data%20to%20the%20internet>> Acesso em: 18 jul. 2025.

<sup>35</sup> Software de gerenciamento de dados utilizados para anotação na *FrameNet* Brasil. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 18 jul. 2025.

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://clipchamp.com/pt-br/>> Acesso em: 18 jul. 2025.



que se repetem de forma cíclica, a saber: (i) aumento da tensão; (ii) ato de violência; e (iii) arrependimento e comportamento de carinho.

Logo, a escolha do trecho ocorreu de maneira a abarcar as três fases, o que só foi possível nas duas primeiras, visto que a terceira fase – arrependimento e carinho – não acontece de maneira imediata, e sim ao longo de todo o restante do filme.

Para fins de análise, as capturas de tela realizadas e apresentadas posteriormente se deram nas três fases, a título de verificação dos possíveis *frames* evocados, com ênfase na segunda fase do ciclo – a violência propriamente dita.

### 3.1.1 Anotação de texto corrido

Antes de apresentar a anotação, é necessário ressaltar que existem duas formas possíveis de anotar texto na FN-Br. A primeira é a anotação lexicográfica, na qual o anotador escolhe uma unidade lexical e a anota em diversos contextos diferentes, podendo evocar diferentes *frames*. A outra anotação, a que será realizada neste trabalho, consiste em analisar a sentença como um todo, anotando toda e qualquer UL que possa evocar *frame* dentro da mesma sentença.

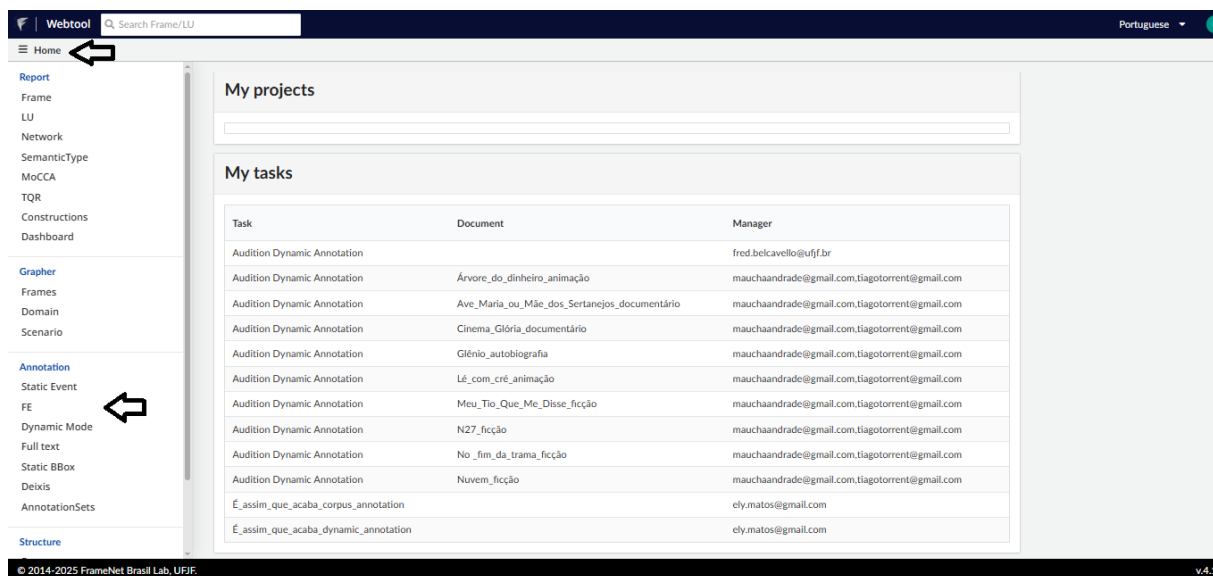
Portanto, a anotação de texto corrido, como anteriormente mencionada, é realizada pela *Webtool*. Ao entrar na plataforma, é preciso selecionar o ícone *Home*, encontrar a seção *Annotation* e, posteriormente, selecionar *FE*<sup>37</sup> (Figura 2)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> A anotação de texto pode ser realizada tanto no modo *FE* (*Frame Element*) quanto em *Full text*, que possui mais ferramentas e permite realizar outras camadas de anotação, mas, para fins desta pesquisa, a única camada considerada foi a de *FE*.

<sup>38</sup> A página inicial pode mudar conforme o acesso à plataforma. O documento em questão só pode ser acessado pela autora deste trabalho.

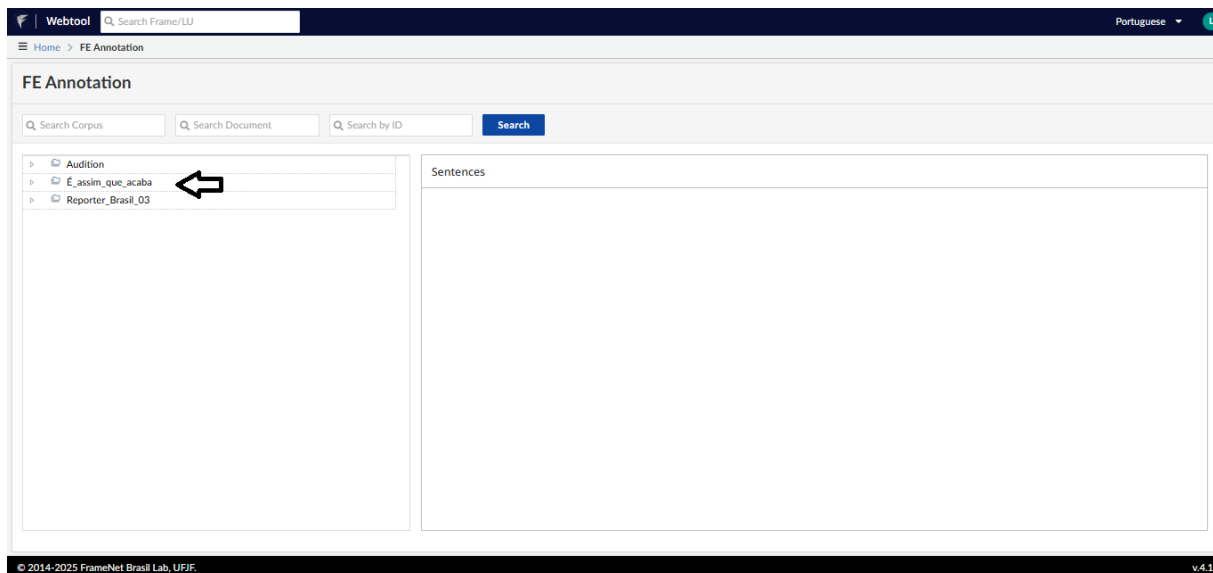
Figura 2 - Acesso à ferramenta de anotação de texto



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>39</sup>

Em seguida, é necessário escolher o *corpus* que se deseja anotar. Nesse caso, a pasta correspondente ao *corpus* deste trabalho é a que mostra a Figura 3.

Figura 3 - Pasta em que o corpus está localizado na *Webtool*



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>40</sup>

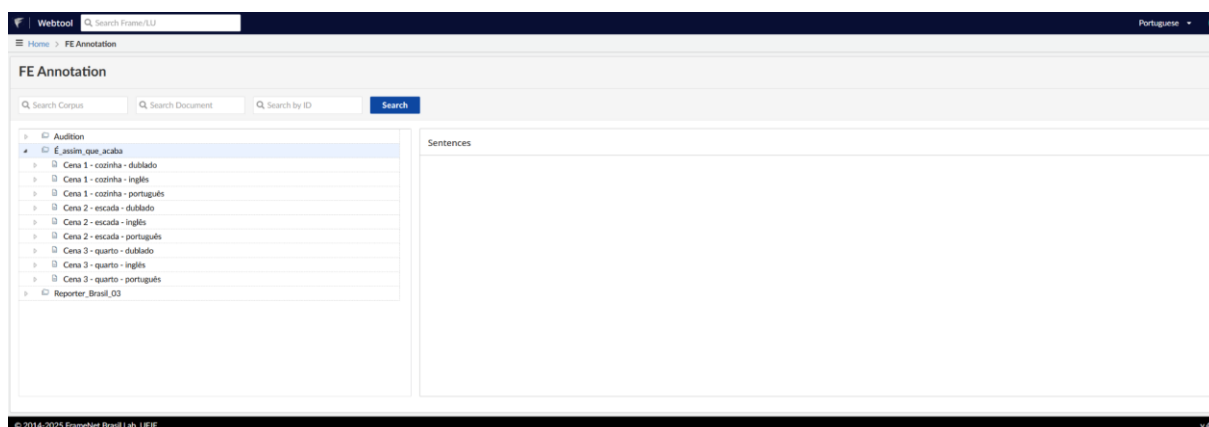
Ao clicar na pasta do *corpus*, é possível encontrar nove documentos de texto (Figura 4), sendo três para cada cena de violência. O nome de cada documento foi dado da seguinte maneira: *Cena* + o número correspondente à ordem que aparece no

<sup>39</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

<sup>40</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

filme + o lugar em que a cena ocorre + o conteúdo referente ao documento, sendo “inglês” para o áudio original, “português” para a legenda e “dublado” para a dublagem.

Figura 4 - Arquivo do corpus na *Webtool*

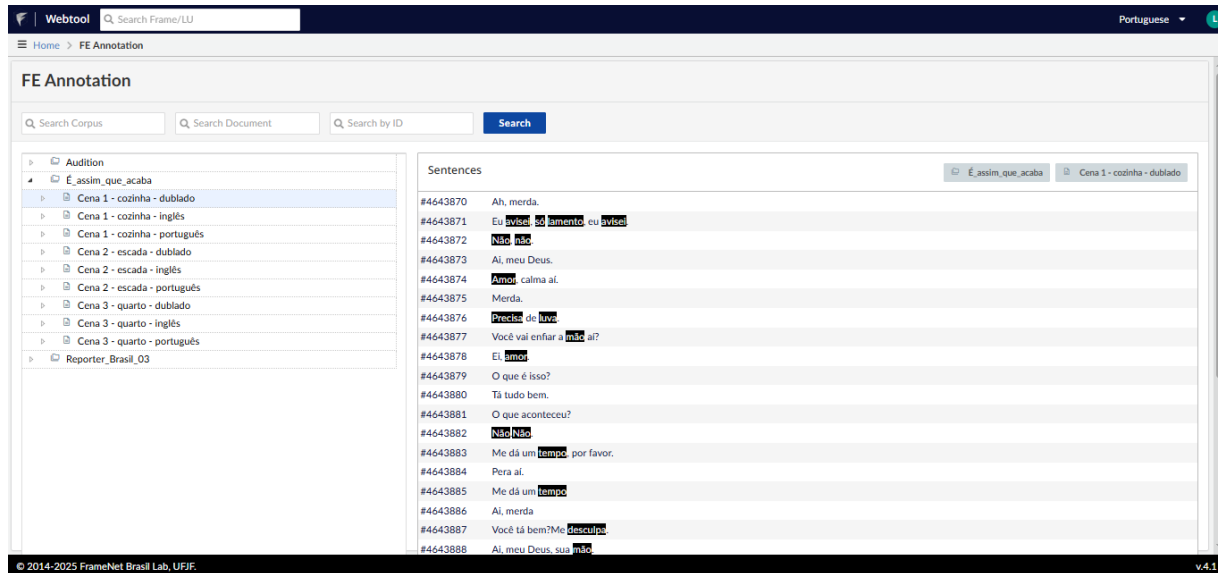


Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>41</sup>

Ao selecionar a pasta que se deseja anotar, são carregadas todas as sentenças presentes naquele documento (Figura 5). As palavras em negrito representam as unidades lexicais já anotadas que guiaram o processo de anotação, que será descrito ainda nesta seção. Além disso, é possível ver que algumas ULs não foram anotadas. Nesse caso, é relevante mencionar que esta pesquisa está desconsiderando palavras de baixo calão e ULs que evocam *frames* pragmáticos, que ainda estão sendo elaborados em trabalhos como o de Abreu e Matos (2025). Portanto, as ULs a serem consideradas são: substantivos, verbos, adjetivos, advérbios e conjunções.

<sup>41</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

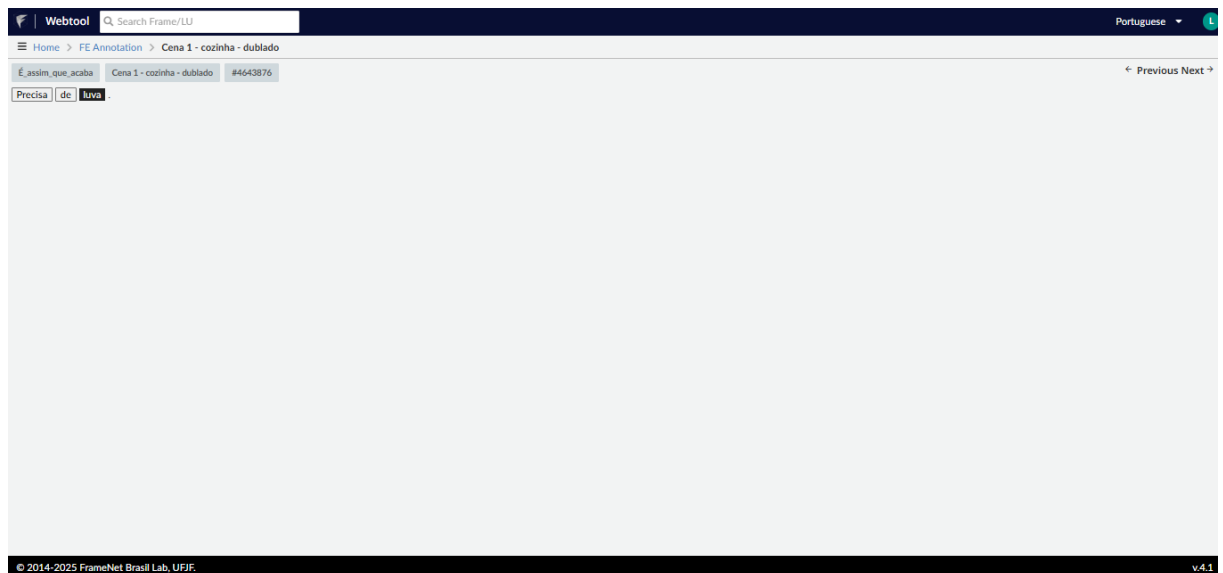
Figura 5 - Sentenças do *corpus* na *Webtool*



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>42</sup>

Para iniciar o processo de anotação, basta clicar na sentença que se deseja anotar, e ela será aberta em outra janela (Figura 6).

Figura 6 - Painel de anotação de texto



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>43</sup>

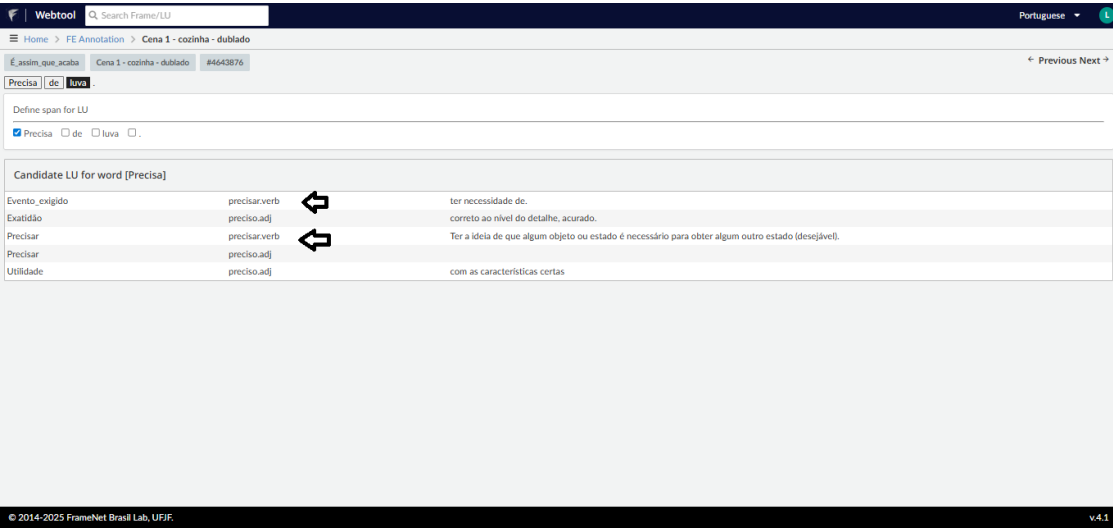
A camada a partir da qual foram realizadas as anotações deste trabalho é a camada semântica. Ao clicar na UL que se deseja anotar, será aberto um quadro com

<sup>42</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

<sup>43</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

todas as possibilidades de *frame* a que aquela UL está associada dentro do banco de dados da FN-Br. Por exemplo, na Figura 7, a UL o item lexical *precisar* pode estar associado a ULs que podem evocar cinco *frames* diferentes. No caso da sentença, por se tratar de um verbo, existem dois possíveis *frames*: *Evento\_exigido* ou *Precisar*.

Figura 7 - Painel de anotação da UL *precisar.verb*



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>44</sup>

Para saber qual é o melhor *frame* para essa sentença, é necessário procurar a definição de ambos os *frames* na *Webtool* (Figuras 8 e 9).

<sup>44</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

Figura 8 - *Frame* Precisar

**Definition**

O falante acredita que algum estado de coisas ou entidade (o Requisito) deve estar presente para causar algum outro estado de coisas dependente (o Dependente). No caso típico, o Pensador deseja a ocorrência do Dependente e assim também deseja a obtenção ou ocorrência do Requisito.

**Frame Elements**

Core			
Consequências	Um estado de coisas indesejável que resulta se o Requisito não for atendido.		
Dependente	O estado de coisas que não pode acontecer sem o Requisito.	CoreSet: Consequências	
Pensador	O Pensador requer ou acredita que ele / ela exige que o Requisito seja mantido para que o Dependente ocorra.		@sentient
Requisito	A entidade ou estado de coisas que deve estar presente ou obter para que o Dependente obtenha.		

**FE Core set(s)**

{Dependente, Consequências}

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>45</sup>

Figura 9 - *Frame* Evento\_exigido

**Definition**

A menos que uma Situação exigida específica ocorra, uma Consequência negativa acontecerá. Alternativamente, a Situação exigida é necessária para que se atinja um Propósito (o que evita a Consequência negativa). Um conjunto de Circunstâncias sob as quais a exigência se aplica, pode ser especificado.

**Frame Elements**

Core			
Situação exigida	O estado de coisas que previne a Consequência negativa.		

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>46</sup>

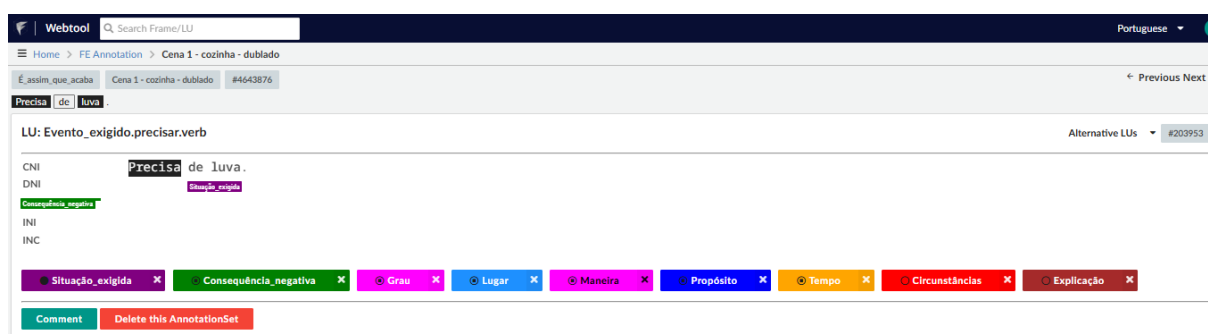
Ao ler a definição de cada *frame*, o anotador pode escolher qual deles se encaixa melhor no contexto da sentença. Por esse motivo, a FN-Br prioriza anotações multimodais ao entender que alguns cenários só podem ser esclarecidos por meio da multimodalidade (Belcavello, 2023). Nesse sentido, no exemplo da Figura 7, a personagem Lily está avisando ao seu namorado, Ryle, que ele precisa de luvas de proteção para retirar uma travessa de comida quente que estava no forno. Ambos os *frames* se encaixam no contexto da cena, entretanto, o *frame* de *Evento\_exigido* pressupõe uma consequência negativa caso a situação exigida não ocorra. Portanto, no entendimento da autora deste trabalho, este *frame* seria o mais adequado.

<sup>45</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

<sup>46</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

Após a decisão do *frame* a ser anotado, é preciso associar a ele todos os elementos de *frames* nucleares correspondentes. No caso acima, apenas SITUAÇÃO\_EXIGIDA é um EF nuclear. Entretanto, é possível definir, por razões lógicas, a CONSEQUÊNCIA\_NEGATIVA, uma vez que, ao retirar uma travessa quente do forno sem proteção adequada, a pessoa queimará a mão. Portanto, o EF CONSEQUÊNCIA\_NEGATIVA pode ser anotado como uma Instanciação Nula Definida (DNI)<sup>47</sup>, pois, ainda que não esteja explícita a sentença, é possível definir qual seria a consequência por meio de conhecimento de mundo (Figura 10).

Figura 10 - Anotação da UL *precisar.verb* no *frame* *Evento\_exigido*



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>48</sup>

Esse procedimento é realizado com todas as ULs que evocam *frames* em cada sentença. Após o término das anotações de texto, é possível começar o processo de anotação de imagem dinâmica que está descrito na próxima subseção.

### 3.1.2 Anotação de imagem dinâmica

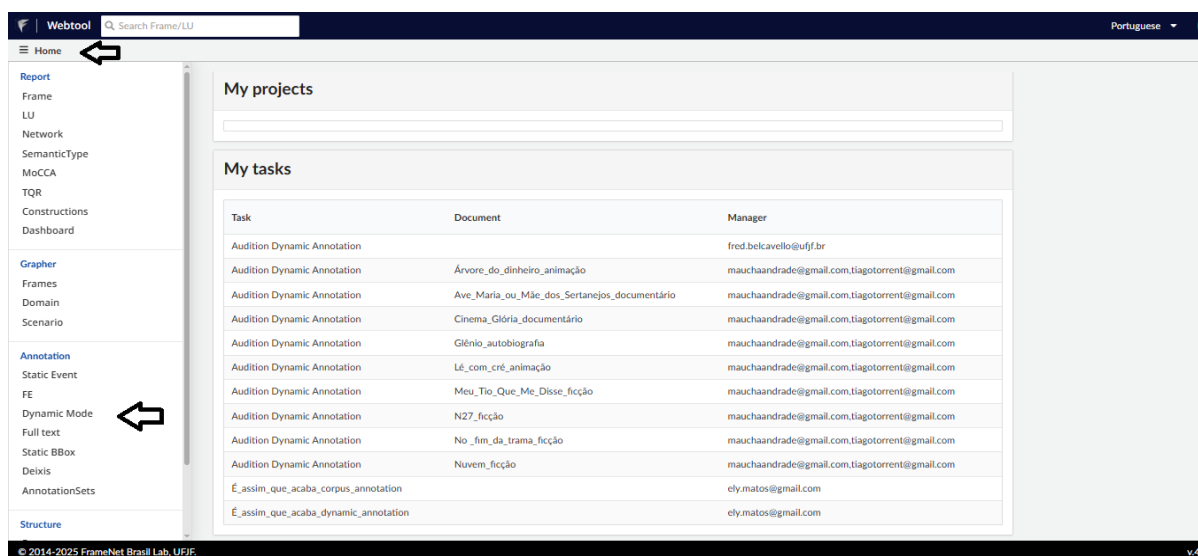
Da mesma forma que a anotação anterior, para realizar a anotação de vídeo, é necessário acessar a plataforma *Webtool*. Ao entrar, é preciso selecionar o ícone

<sup>47</sup> Há alguns casos em que os EFs não aparecem instanciados na sentença. Esses casos são chamados de Instanciações Nulas e divididos em três tipos: a) Instanciação Nula Definida (DNI), quando a omissão do EF pode ser recuperada pelo contexto ou pelo conhecimento de mundo do falante; b) Instanciação Nula Indefinida (INI), quando não é possível ter certeza sobre a informação; e c) Instanciação Nula Construcional (CNI), quando a construção gramatical causa a ausência do EF, como, por exemplo, no caso de infinitivo, construções em primeira pessoa, imperativo. Ademais, há, também, a Incorporação (INC), em que a UL anotada incorpora o EF.

<sup>48</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

Home, encontrar a seção *Annotation* e, posteriormente, selecionar *Dynamic mode* (Figura 11).

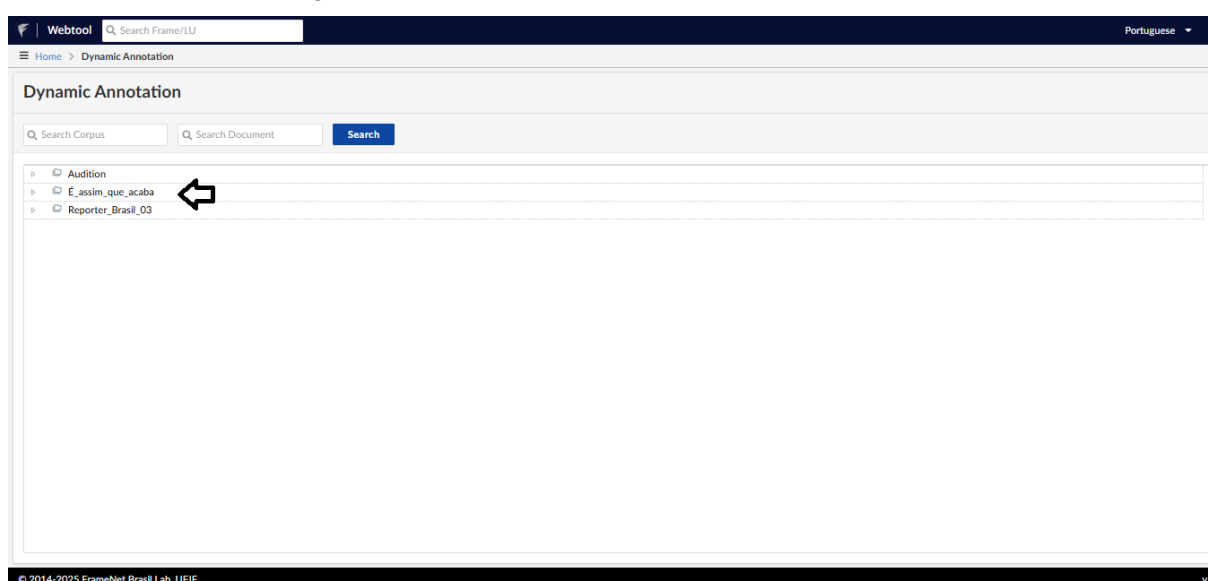
Figura 11 - Acesso à ferramenta de anotação de vídeo



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>49</sup>

Ao clicar nessa modalidade, é necessário selecionar o *corpus* de anotação cuja localização é a mesma da anotação anterior (Figura 12).

Figura 12 - Pasta em que o *corpus* está localizado



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>50</sup>

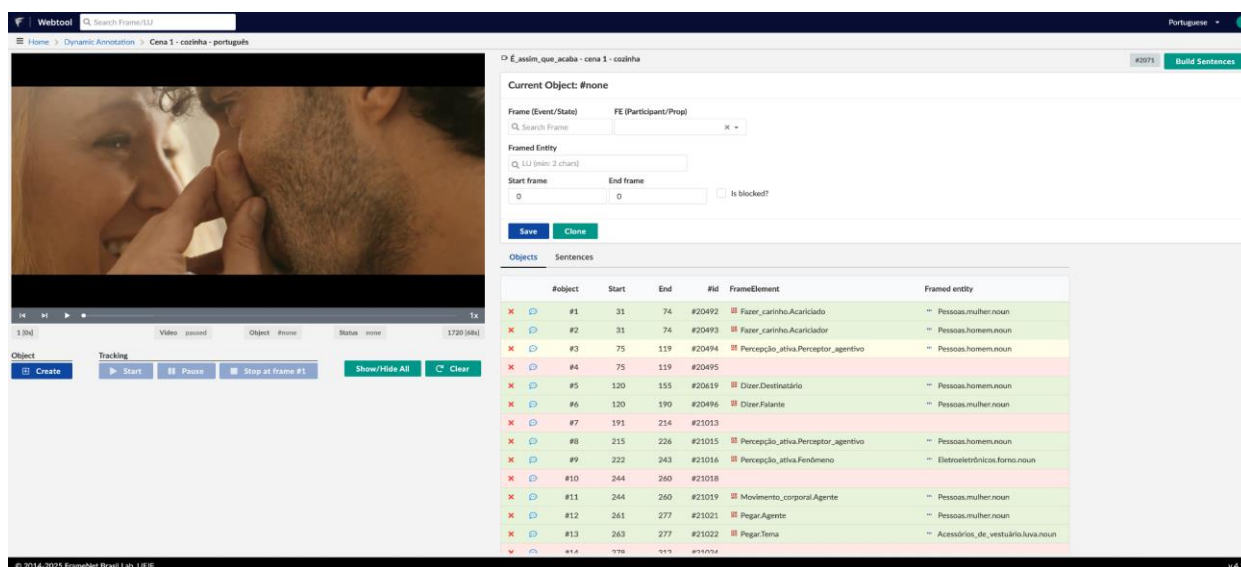
<sup>49</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

<sup>50</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.



Em seguida, ao selecionar o trecho que será anotado, outra janela do computador é aberta com o vídeo correspondente (Figura 13).

Figura 13 - Painel de anotação multimodal



Fonte: *FrameNet Brasil* (2025)<sup>51</sup>

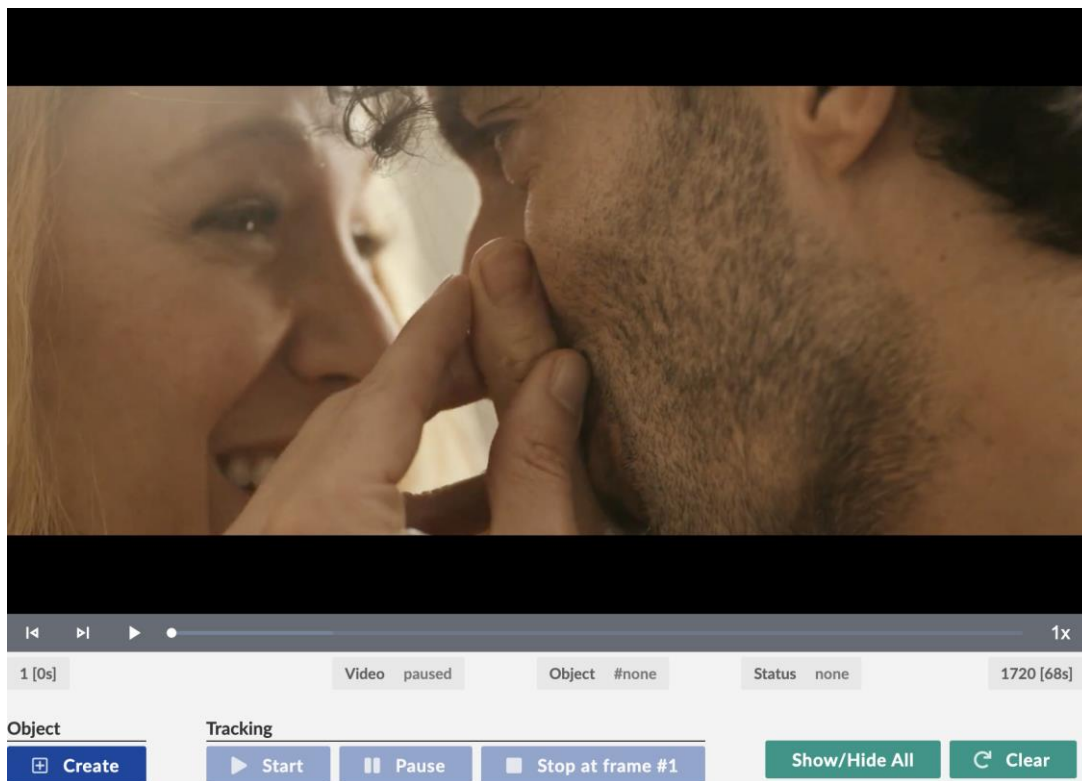
Do lado esquerdo da tela, é possível encontrar o trecho do filme e, logo embaixo dele, os botões para a delimitação dos objetos visuais. Assistir ao vídeo permite ao anotador saber o contexto das sentenças previamente anotadas, podendo, até mesmo, alterar a sua perspectiva de anotação anterior (Luz *et al.*, 2023).

A anotação realizada neste trabalho teve como objetivo rastrear os eventos que ocorrem em cada cena. Para isso, foi criada uma *bounding box* (BB)<sup>52</sup> ao redor dos objetos visuais em cada cena, respeitando o corte de câmera e atribuindo a eles um *frame* de evento. Essa criação foi realizada da seguinte forma: ao clicar no botão *Create*, é possível delimitar a BB, gerando um *frame* de início. Após a criação, a opção *Tracking* fica disponível para ser utilizada, sendo elas: (i) *start* para avançar os *frames*; (ii) *stop* caso haja necessidade de parar o vídeo; (iii) *stop at frame* para encerrar a BB, indicando o corte da cena (Figura 14).

<sup>51</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

<sup>52</sup> *Bounding boxes*, ou caixas delimitadoras, são retângulos desenhados ao redor de elementos visuais em uma imagem ou vídeo para que seja possível identificá-los e localizá-los.

Figura 14 - Botões para a criação de BBs



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>53</sup>

Após a criação, é preciso atribuir a cada BB um *frame*, um elemento de *frame* e um *framed entity*, ou seja, o que um algoritmo de visão computacional reconheceria como o objeto dentro da BB (Figura 15). Também é possível registrar se o objeto marcado está bloqueado em algum momento da cena usando a opção “*Is blocked?*”. Esse painel fica localizado do lado direito da tela de anotação.

Figura 15 - Painel para associação de *frames* a BBs

The image shows a form titled 'É assim que acaba - cena 1 - cozinha' with a '#2071' label and a 'Build Sentences' button. The form has a 'Current Object: #none' label. It contains two main sections: 'Frame (Event/State)' and 'FE (Participant/Prop)'. The 'Frame (Event/State)' section has a 'Search Frame' input field. The 'FE (Participant/Prop)' section has a 'Framed Entity' input field with a placeholder 'LU (min: 2 chars)'. Below these, there are 'Start frame' and 'End frame' input fields, both with a value of '0'. There is also a checkbox labeled 'Is blocked?'. At the bottom, there are 'Save' and 'Clone' buttons.

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

<sup>54</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

No exemplo mostrado na Figura 16, os personagens estavam conversando quando escutam o barulho do alarme de incêndio e, logo, se viram na direção do som. Ambas as BB estão anotadas para o *frame* de *Experiência\_de\_percepção*, sendo o elemento de *frame* evocado pela imagem, o *PERCEPTOR PASSIVO*, e o *framed entity*, homem e mulher, respectivamente, ambos evocando o *frame* *Pessoas*.

Figura 16 - BBs #3 e #4 anotadas no *frame* de *Experiência\_de\_percepção*

The screenshot displays the FrameNet web tool interface. On the left, a video player shows a scene with two people. On the right, a form allows for frame annotation, including fields for Frame (Event/State), FE (Participant/Prop), Framed Entity, Start frame, and End frame. Below the form is a table of annotated frames.

#object	Start	End	#id	FrameElement	Framed entity
#1	31	74	#20492	Fazer_cafinha.Acariciado	- Pessoas.mulher.noun
#2	31	74	#20493	Fazer_cafinha.Acariciador	- Pessoas.homem.noun
#3	75	119	#20494	Experiência_de_percepção.Perceptor_passivo	- Pessoas.homem.noun
#4	75	119	#20495	Experiência_de_percepção.Perceptor_passivo	- Pessoas.mulher.noun
#5	120	155	#20496	Dizer.Destinatário	- Pessoas.homem.noun
#6	120	190	#20496	Dizer.Falante	- Pessoas.mulher.noun
#7	191	214	#21013	Percepção_ativa.Perceptor_agente	- Pessoas.homem.noun
#8	215	226	#21015	Percepção_ativa.Fenômeno	- Eletroeletrônicos.fono.noun
#9	222	243	#21016	Percepção_ativa.Fenômeno	- Eletroeletrônicos.fono.noun
#10	244	260	#21018	Movimento_corporal.Agente	- Pessoas.mulher.noun
#11	244	260	#21019	Movimento_corporal.Agente	- Pessoas.mulher.noun
#12	261	277	#21021	Pegar.Agente	- Acessórios_de_vestido.linha.noun
#13	263	277	#21022	Pegar.Tema	- Acessórios_de_vestido.linha.noun
#14	278	312	#21024	Pegar.Fonte	- Eletroeletrônicos.fono.noun
#15	313	313	#21038	Pegar.Fonte	- Partes_do_corpo.mão.noun
#16	313	320	#21031	Pegar.Agente	- Partes_do_corpo.mão.noun
#17	313	320	#21035	Pegar.Tema	- Utensílios.vasilha.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>55</sup>

Ainda na Figura 16, é possível observar que, quando todos os elementos estão completos, a faixa da BB fica verde; já quando ainda está faltando um elemento a ser associado, a faixa fica vermelha. É válido ressaltar que a captura de tela foi realizada durante o processo de anotação. Por isso, algumas ainda estão marcadas como incompletas.

Por fim, caso haja mais de um evento por cena, é possível duplicar a BB, com o uso do botão *Clone*, permitindo que diversos *frames* de evento estejam associados dentro de uma mesma cena, inclusive, os que são evocados pelas falas dos personagens.

Finalizada a anotação dos três trechos do filme, foi efetuada uma curadoria para selecionar os eventos mais relevantes para a análise que será realizada ainda neste capítulo.

<sup>55</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 20 jul. 2025.

### 3.2 Análise qualitativa do material linguístico

Conforme mencionado no Capítulo I, a primeira cena a ser considerada ocorre na cozinha do apartamento dos personagens.

#### I - Análise do primeiro excerto da primeira cena

Na situação a seguir, ambos os personagens estão conversando quando Lily avisa que havia colocado uma travessa no forno e que provavelmente a comida já estaria queimando. Ryle, seu parceiro, ignora o comentário, e eles continuam a conversa até ouvirem o alarme de incêndio. Ryle, então, corre em direção ao forno para tentar resolver. E a fala de Lily vem logo em seguida.

Quadro 1 - Primeiro excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
I told you, I'm sorry, I did tell you.	Verdade seja dita, eu avisei.	Eu avisei, só lamento, eu avisei.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

Para realizar a análise dessa fala, primeiramente é necessário observar a estrutura original. No inglês, a fala é composta por uma oração no passado, seguida de um pedido de desculpas no presente e, por fim, há outra oração no passado, reafirmando o que já havia sido dito, com o uso de *did*.

Pode-se perceber que a dublagem manteve a mesma estrutura, com três orações. A primeira oração, *Eu avisei*, nos termos de Chesterman (2016), configura uma “tradução literal”, visto que manteve a gramática o mais próximo do original *I told you*. Nesse caso, não houve mudanças semânticas e pragmáticas relevantes.

Entretanto, ao olhar para a legenda, houve uma alteração significativa. No que tange às estratégias sintáticas propostas por Chesterman (2016), pode-se dizer que, principalmente, houve uma “mudança estrutural de oração”, visto que ocorreu alteração do sujeito *I* para *Verdade*, além de haver alteração para a voz passiva.

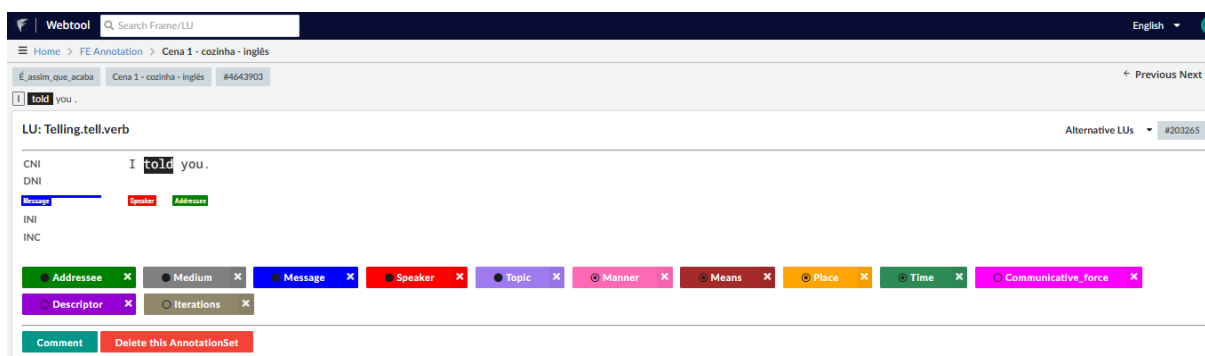
Consequentemente, ocorrem duas estratégias semânticas, a saber: “mudança de abstração” (Chesterman, 2016), com a utilização do termo abstrato *verdade*; e

“mudança de ênfase” (Chesterman, 2016), pois, na legenda, o foco da sentença deixa de ser o aviso anterior.

Desse modo, pode-se perceber que a estratégia pragmática utilizada no processo de legendagem foi a “mudança interpessoal” (Chesterman, 2016), pois o grau de envolvimento foi alterado, além do “filtro cultural” (Chesterman, 2016), uma vez que a expressão utilizada na dublagem é comum no contexto brasileiro. À vista disso, o verbo *told*, junto ao sujeito *I*, evidencia uma proximidade maior do falante. Consequentemente, para o telespectador, a personagem assume uma postura próxima a sua afirmação, ao passo que, na legenda, o uso da expressão idiomática *Verdade seja dita* expressa um distanciamento da personagem.

No que tange aos *frames*, como é possível ver na Figura 17, na sentença original, o verbo *tell* evoca o *frame* *Telling*, tendo como Elementos de *frame* o *SPEAKER* (Falante) e o *ADDRESSEE* (Destinatário) marcados na sentença. O EF MESSAGE (Mensagem) foi marcado como Instanciação Nula Definida (DNI), porque, embora não esteja explícito, é possível saber o que foi dito, por meio do contexto.

Figura 17 - Anotação da UL *tell.verb* no *frame* *Telling*

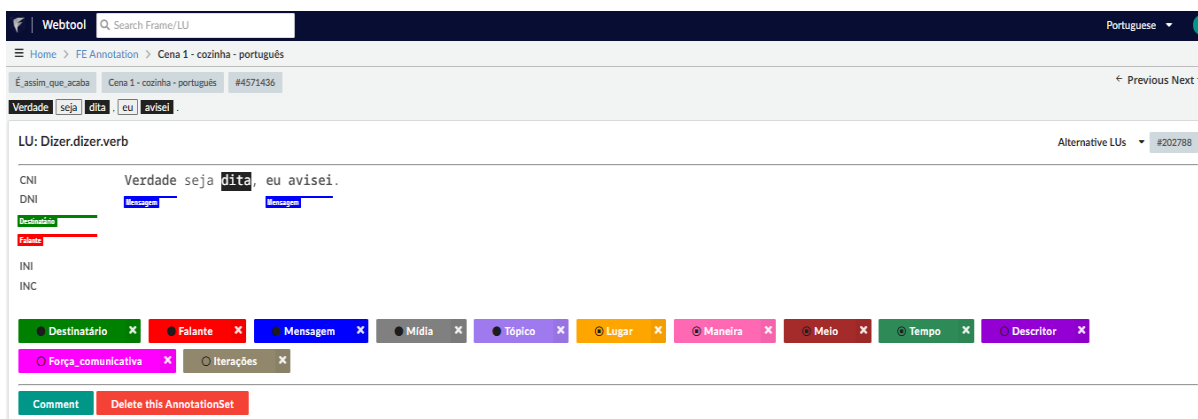


Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>56</sup>

Enquanto isso, na frase da legenda, ocorreu o oposto. Embora o *frame* evocado seja o mesmo, *Dizer*, os EFs FALANTE e DESTINATÁRIO estão marcados como DNI e apenas o EF MENSAGEM está anotado na sentença. (Figura 18).

<sup>56</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

Figura 18 - Anotação da UL *dizer.verb* no *frame* Dizer



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>57</sup>

Ainda em relação a essa fala, a segunda oração, *I'm sorry*, é completamente apagada na legenda. Chesterman (2016) não prevê uma estratégia específica que abarque a omissão. Entretanto, na dublagem, ocorre uma “mudança estrutural de oração”, com a omissão do sujeito, alteração do verbo para *lamentar* – em termos de estratégia semântica (Chesterman, 2016), também pode ser considerado que houve uma “sinonímia” – e o acréscimo do advérbio de intensidade *só*.

Em termos de *frame*, a UL *só.adv* evoca, nessa sentença, o *frame* Limitar, que, como pode ser observado na Figura 19, pressupõe que um AGENTE limite seu LEQUE\_DE\_OPÇÕES a uma certa CARACTERÍSTICA.

<sup>57</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

Figura 19 - *Frame* Limitar

<div> <div>Limitar</div> <div> <div>@Generic</div> <div>#1142</div> <div>Limiting [en]</div> <div>PDF</div> </div> </div>	
<b>Definition</b> <p>Um <b>Agente</b> ou <b>Causa</b> limita o <b>Leque de opções</b> a ter uma certa <b>Característica</b>. A <b>Característica</b> pode ser que apenas certos tipos de <b>Leque de opções</b> podem ser aceito, ou (em caso de um <b>Leque de opções</b> plural ou massivo) que apenas certos tipos de cardinalidades ou quantias são aceitáveis. Alternativamente, o <b>Grau</b> no qual o <b>Leque de opções</b> é limitado pode ser mencionado.</p>	
<b>Frame Elements</b>	
<b>Core</b>	
<b>Agente</b>	O <b>Agente</b> conscientemente cria limites em um <b>Leque de opções</b> . Excludes: Causa
<b>Característica</b>	A <b>Característica</b> indica o subtipo de situações ao qual o <b>Leque de opções</b> está limitado.
<b>Causa</b>	A <b>Causa</b> é a ocorrência natural ou estado das coisas que limita o <b>Leque de opções</b> .
<b>Leque de opções</b>	O <b>Leque de opções</b> normalmente seria ter um conjunto de possibilidades esperadas, mas está limitado por um <b>Agente</b> ou <b>Causa</b> a subtipos ou características específicas.
<b>Peripheral</b>	
<b>Duração</b>	A duração de tempo durante a qual o <b>Leque de opções</b> está limitado.
<b>Grau</b>	O <b>Grau</b> ao qual o <b>Leque de opções</b> foi limitado.
<b>Lugar</b>	A localização na qual o <b>Agente</b> ou <b>Causa</b> limita o <b>Leque de opções</b> .

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>58</sup>

Portanto, na anotação semântica realizada, tanto o AGENTE quanto o LEQUE\_DE\_OPÇÕES foram marcados como DNI, pois podem ser inferidos dentro do contexto – nesse caso, o LEQUE\_DE\_OPÇÕES seria qualquer emoção que o falante poderia sentir<sup>59</sup>. Logo, apenas o EF CARACTERÍSTICA está anotado de maneira explícita na sentença. (Figura 20).

Figura 20 - Anotação da UL *só.adv* no *frame* Limitar

Webtool

Search Frame/LU

Portuguese

Home

FE Annotation

Cena 1 - cozinha - dublado

#4543871

Eu avisei

só

lamento

eu avisei

LU: Limitar.só.adv

Alternative LUs #204318

CNI

DNI

Eu avisei, só, lamento, eu avisei.

Agente

Leque\_de\_opções

INI

INC

Agente

Característica

Causa

Leque\_de\_opções

Duração

Grau

Lugar

Maneira

Meios

Propósito

Tempo

Comment

Delete this AnnotationSet

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>60</sup>

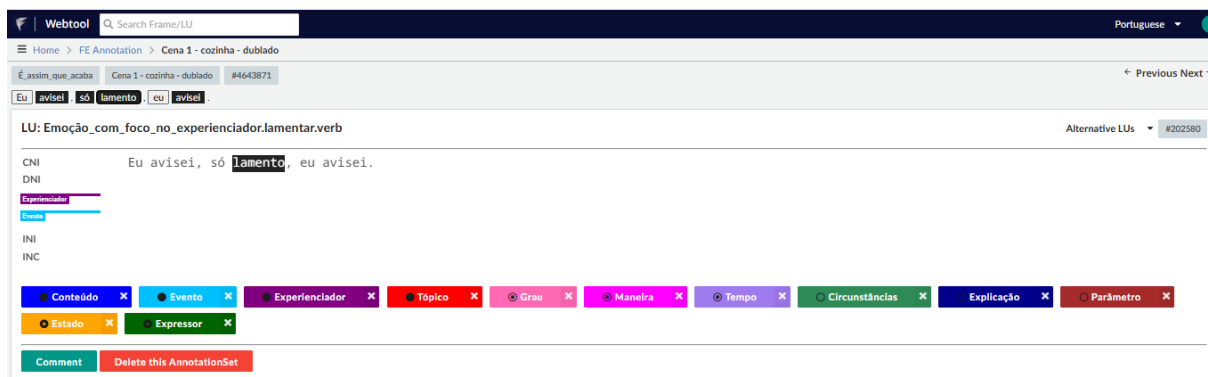
<sup>58</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

<sup>59</sup> A expressão *só lamento* pode ser considerada uma UL polissêmica, entretanto, no momento em que a anotação foi realizada, tal UL não se encontrava na base de dados da *FrameNet* Brasil.

<sup>60</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

O verbo lamentar, por sua vez, evoca o *frame* Emoção\_com\_foco\_no\_experenciador (Figura 21).

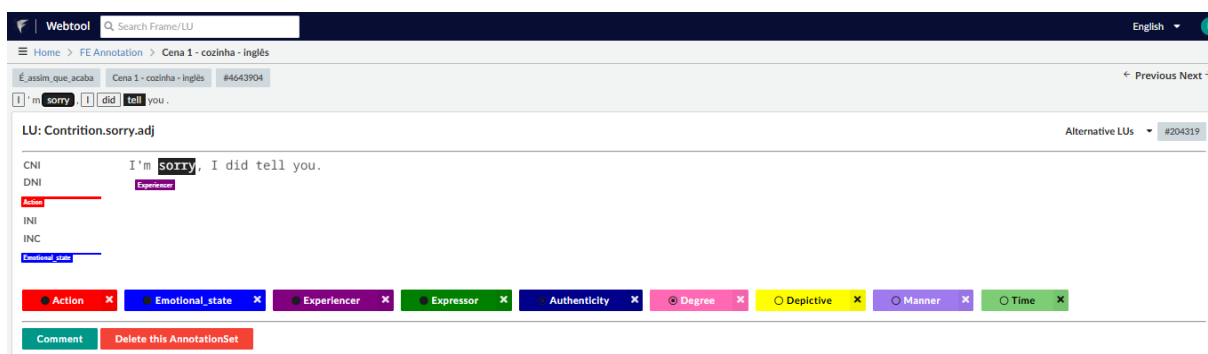
Figura 21 - Anotação da UL *lamentar.verb* no *frame* Emoção\_com\_foco\_no\_experenciador



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>61</sup>

A análise precisa desse *frame* é relevante, pois, no inglês, a UL *sorry.adj* evoca o *frame* Contrition ou Contrição (Figura 22). E, diferentemente do *frame* Emoção\_com\_foco\_no\_experenciador, no *frame* Contrição, o estado emocional do EXPERIENCIADOR pode ser estabelecido, pois está associado a um sentimento ruim sobre determinada escolha ou ação (Figura 23).

Figura 22 - Anotação da UL *sorry.adj* no *frame* Contrition



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

<sup>62</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.



Figura 23 - *Frame* Contrição

**Contrição**

@Psychology #352 Contrição [en] PDF

**Definition**

Um **Experienciador** se sente mal sobre uma escolha, uma **Ação**, ou uma falha de fazer alguma coisa, que ele agora considera ter cometido um erro. O estado emocional do **Experienciador** pode ser expresso em gestos ou expressões faciais, ou seja, um **Expressor**.

**Frame Elements**

Core			
<b>Ação</b>	Marca expressões que indicam anteriormente ações que o <b>Experienciador</b> está sentindo mal.		
<b>Estado emocional</b>	É modificado por um adjetivo que indica que o <b>Experienciador</b> está em contrito.	CoreSet: Experienciador	
<b>Experienciador</b>	O <b>Experienciador</b> indica a pessoa a qual experiencia a emoção sobre suas ações anteriores.		@sentient
<b>Expressor</b>	Marca expressões que indicam um gesto ou parte do corpo a qual é exibida o <b>Estado emocional</b> do <b>Experienciador</b> .	CoreSet: Experienciador	

**FE Core set(s)**

{Expressor,Experienciador,Estado\_emocional}

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>63</sup>

Nos termos de Chesterman (2016), essa mudança semântica se dá por meio de uma estratégia pragmática de “mudança de informação”, já que consiste em omitir uma informação inferível pelo público no original.

## II - Análise do segundo excerto da primeira cena

Após tentar segurar a travessa quente e derrubá-la no chão, Ryle, ao se virar para trás, acerta Lily no rosto, que se machuca ao cair. Ao verificar o rosto dela, ele percebe o machucado e se justifica da seguinte forma:

Quadro 2 - Segundo excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
I knew we'd make a mess.	Sabia que a gente criaria um caos.	Eu sabia que ia fazer besteira.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

Pode-se observar que, na legenda, houve uma “tradução literal” (Chesterman, 2016) da sentença com omissão do sujeito da primeira oração – *eu*. Entretanto, tal omissão é permitida pela língua portuguesa, configurando-se em uma Instanciação

<sup>63</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

Nula Construcional (INC), na qual a ausência de um elemento da estrutura gramatical se deve a regras sintáticas, ou seja, o verbo da sentença, por meio de sua conjugação, consegue indicar o sujeito da frase (Figura 24).

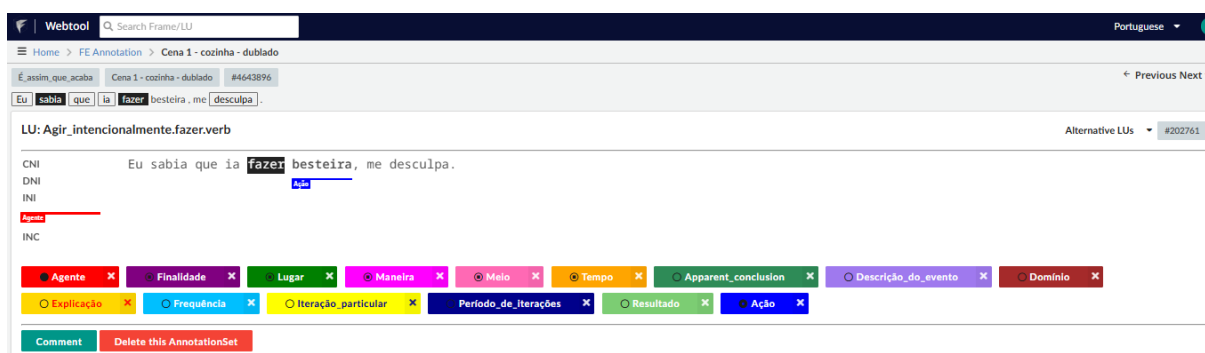
Figura 24 - Anotação da UL *saber.verb* no *frame* Certeza



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>64</sup>

Ao analisar a dublagem realizada, o sujeito da segunda oração também é omitido, entretanto, nesse caso, não é possível definir qual é o sujeito, pois a locução verbal *ia fazer* permite construções com dois sujeitos distintos: *eu* e *a gente*. Ainda que seja pouco provável que o sujeito da segunda oração seja *a gente*, optou-se por uma anotação de Instanciação Nula Indefinida (Figura 25).

Figura 25 - Anotação da UL *fazer.verb* no *frame* Agir\_Intencionalmente



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>65</sup>

A escolha de omitir o sujeito da segunda oração, na dublagem, implica uma estratégia pragmática prevista por Chesterman (2016), conhecida como “mudança de explicitação”, já que o original possui uma informação explícita que não está na

<sup>64</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

<sup>65</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

tradução. Desta maneira, o telespectador que optar pelo filme com áudio original ou com legendas terá a impressão de que ambos os personagens são responsáveis pela situação que acabou de ocorrer. Contudo, a escolha pela dublagem permitirá que o telespectador possa ter interpretações diferentes, podendo atribuir a culpa pela situação tanto a um personagem apenas, quanto aos dois.

Além disso, tanto na legenda quanto na dublagem, ocorre o uso da estratégia semântica de “sinonímia” (Chesterman, 2016), com o uso dos termos *caos* e *besteira* como possíveis traduções para *mess*. Tal estratégia não implica grandes consequências de interpretação da cena.

### III - Análise do terceiro excerto da primeira cena

A próxima fala é repetida duas vezes por Lily ao ouvir as desculpas de Ryle, ambas traduzidas da mesma maneira. A personagem tenta convencer o parceiro, e ela mesma de que o machucado que ela sofreu não foi proposital.

Quadro 3 - Terceiro excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
It was an accident.	Foi sem querer.	Foi um acidente.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

É possível perceber que a tradução para dublagem foi realizada usando a estratégia sintática, proposta por Chesterman (2016), “tradução literal”, seguindo a gramática da língua fonte. Entretanto, na legenda, houve uma “mudança estrutural de oração” (Chesterman, 2016), no que tange ao objeto da oração original. No inglês, o predicativo do sujeito é um sintagma nominal – *an accident* –, enquanto, na legenda, a oração é constituída de um verbo e um adjunto adverbial de modo – *sem querer* –, sendo esse adjunto composto de uma preposição e um verbo no infinitivo pessoal, que funciona como substantivo.

Por meio da anotação semântica, pode-se notar que, no original o único *frame* evocado é o de *Catástrofe*, que diz que um EVENTO\_INDESEJÁVEL afeta um PACIENTE de maneira negativa, sem a necessidade de um agente envolvido (Figura 26).

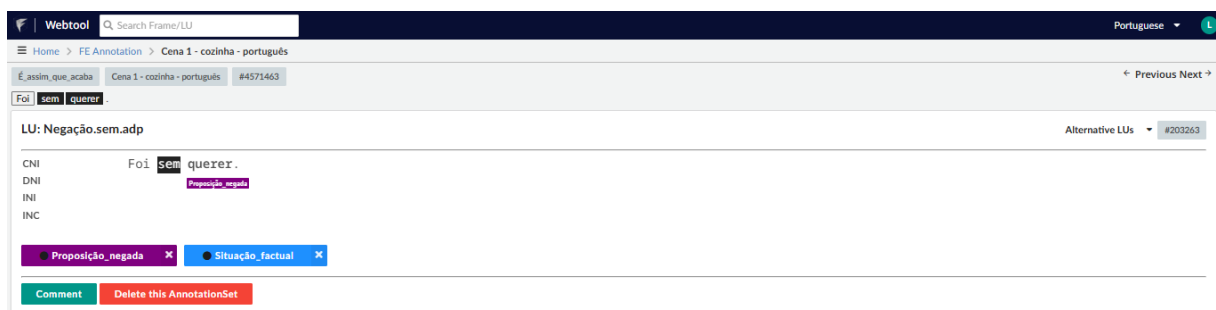
Figura 26 - Anotação da UL *accident.noun* no *frame* Catastrophe



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>66</sup>

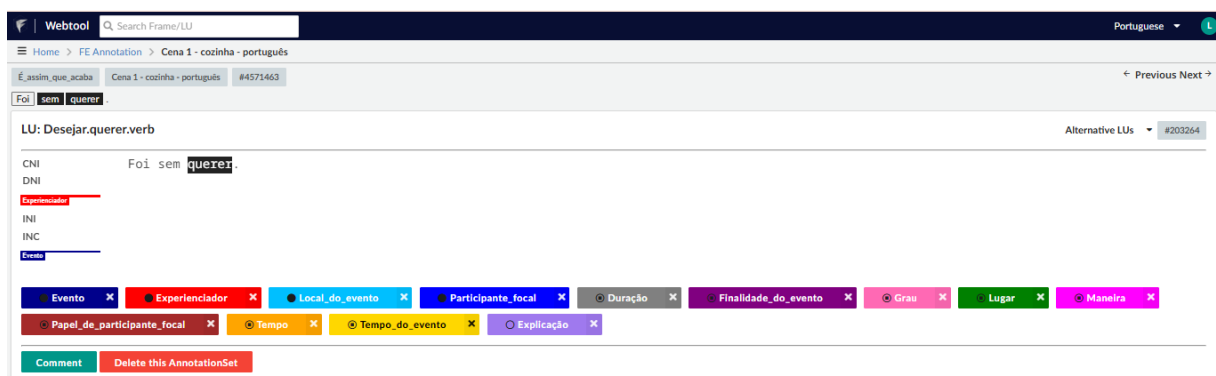
Enquanto isso, na legenda, foram anotados dois *frames*: *sem.adp* para o *frame* Negação (Figura 27) e o *querer.verb* para o *frame* Desejar (Figura 28).

Figura 27 - Anotação da UL *sem.adp* no *frame* Negação



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>67</sup>

Figura 28 - Anotação da UL *querer.verb* no *frame* Desejar



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

<sup>67</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

<sup>68</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

Além disso, pode-se observar que houve, na legenda, uma “paráfrase” (Chesterman, 2016), na qual os elementos semânticos foram desconsiderados em favor do sentido pragmático, além de ocorrer também “mudança de ênfase” (Chesterman, 2016), que pode ser explicada pelos *frames* mencionados acima. Enquanto o original foca no evento ocorrido, a legenda muda o foco para o desejo ou a falta dele. Nesse sentido, também houve uma estratégia pragmática de “filtro cultural” (Chesterman, 2016), pois a fala fica muito mais natural, em termos culturais, na legenda, uma vez que a expressão *foi sem querer* é comum ao uso de falantes de português.

#### IV - Análise do quarto excerto da primeira cena

Após Lily dizer que toda a situação não passou de um acidente, a primeira cena encerra com Ryle questionando os últimos minutos, como se pode observar abaixo.

Quadro 4 - Quarto excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
What did we do?	O que a gente fez?	Eu não sei como isso aconteceu.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

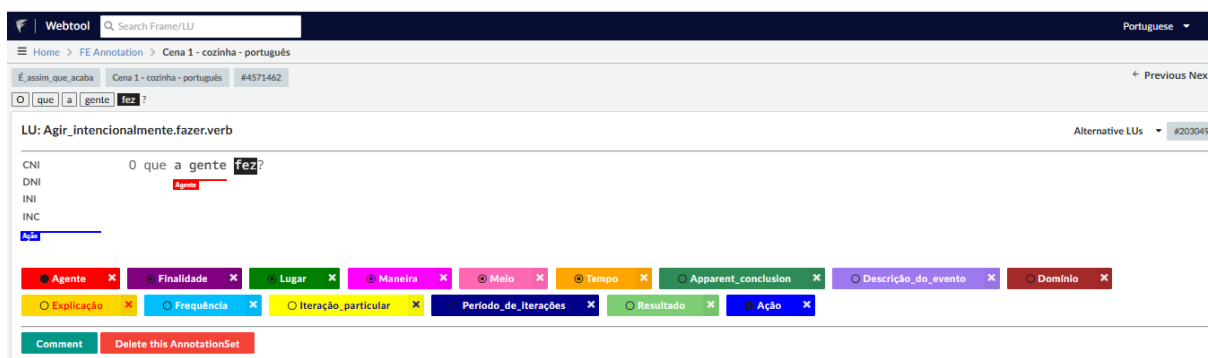
A fala original se trata de uma pergunta que, na legenda, foi traduzida por meio do uso da estratégia sintática “tradução literal” (Chesterman, 2016), sem acarretar no uso de outras estratégias, tanto semânticas quanto pragmáticas.

Entretanto, na dublagem, o texto sofre alteração. No que concerne às estratégias sintáticas (Chesterman, 2016), a principal estratégia utilizada é a “mudança estrutural da oração”, uma vez que a oração original é uma oração interrogativa, e a dublagem consiste em uma oração negativa.

A respeito das estratégias semânticas, pode-se observar que houve uma “mudança de ênfase” (Chesterman, 2016), refletida na alteração do verbo *do/fazer* para *acontecer* na dublagem. Tal mudança pode ser melhor compreendida se analisarmos os *frames* que esses verbos evocam.

Considerando que a anotação da sentença original e da legenda evocaram os mesmos *frames*, o exemplo a seguir será dado com o texto da legenda, visto que este está em português. Nesse caso, a UL *fazer.verb* foi anotada no *frame* *Agir\_Intencionalmente*, e o EF AGENTE foi anotado para *a gente* e o EF AÇÃO foi anotado como INI, já que não está explícito na sentença (Figura 29).

Figura 29 - Anotação da UL *fazer.verb* no *frame* *Agir\_Intencionalmente*



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>69</sup>

Já no texto de dublagem, a UL *acontecer.verb* evoca o *frame* *Evento*, um *frame* genérico que possui apenas um EF, EVENTO, sendo incorporado pelo mesmo, portanto, anotado como uma Instanciação Nula Incorporada. (Figura 30).

Figura 30 - Anotação da UL *acontecer.verb* no *frame* *Evento*



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>70</sup>

Como o *frame* *Evento* não possui um elemento de *frame* denominado AGENTE, é esperado que não haja uma responsabilidade de um agente pela ação ocorrida. Nesse sentido, no que se refere às estratégias pragmáticas (Chesterman, 2016),

<sup>69</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

<sup>70</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 ago. 2025.

ocorre uma “mudança interpessoal”, uma vez que o grau de envolvimento do falante muda do sentido coletivo – *we/nós* – para o individual – *eu*. Nesse sentido, o telespectador da cena original terá uma percepção que o personagem Ryle trata a ação como uma responsabilidade de ambos, ou seja, ele se isenta da culpa total. O mesmo ocorre a quem assistir ao filme legendado. Entretanto, quem optar pela dublagem perceberá que o grau de envolvimento do personagem é muito maior, pois a marca de agente da ação está no singular, representada pelo pronome pessoal *eu*, refletindo toda a responsabilidade assumida pelo protagonista masculino.

#### V - Análise do primeiro excerto da segunda cena

Na segunda cena, Lily está na cozinha conversando com sua mãe por chamada de vídeo. Ao ouvir um barulho alto vindo do quarto, ela corre para ver o que aconteceu. Chegando lá, Ryle está sentado na cama com uma expressão séria e, ao ser questionado sobre o que teria ocorrido, ele relata o que acabou de acontecer.

Quadro 5 - Quinto excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
I dropped your phone, and the case fell off.	Derrubei seu celular, e a capa saiu.	Seu celular caiu no chão, e a capinha saiu.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

No original, a fala é composta por duas orações, ambas com verbos no passado. Tanto na legenda quanto na dublagem, a segunda oração foi traduzida de maneira literal (Chesterman, 2016), sem o uso de estratégias semânticas e/ou pragmáticas, o mesmo ocorre no processo de tradução da primeira oração para a legenda.

Todavia, na tradução para a dublagem, é possível perceber que, na primeira oração, ocorreu uma “mudança estrutural de oração” (Chesterman, 2016), com a alteração da voz ativa para voz passiva. Além disso, também ocorre a estratégia semântica de “mudança de ênfase”, uma vez que, no original, o agente é o foco da oração e, na dublagem, a ênfase passa a ser o objeto.

Isso pode ser comprovado ao se observarem os *frames* evocados pela oração. Nesse caso, é relevante olhar para os três exemplos de maneira separada, já que

houve divergência entre os *frames* anotados no original e na legenda, ainda que seja uma tradução literal do verbo.

No áudio original, o verbo *drop* evoca o *frame* *Cause\_motion* (Figura 31). Ao observar a Figura 32 – respectivo *frame* em português –, é possível observar que o *frame* *Causar\_movimento* não está associado a algum possível dano no tema. Nesse sentido, ao ouvir a fala do personagem, o *frame* evocado enfatiza o movimento do objeto.

Figura 31 - Anotação da UL *drop.verb* no *frame* *Cause\_motion*

Webtool Search Frame/LU English

Home > FE Annotation > Cena 2 - escada - inglês

E assim, que, acaba Cena 2 - escada - inglês #4644007 Previous Next

I dropped your phone, and the case fell off.

LU: Cause\_motion.drop.verb Alternative LUs #204333

CNI I dropped your phone, and the case fell off.

DNI

INI

INC

Agent Area Cause Goal Initial\_state Path Result Source Theme Distance Duration Instrument Manner Means Place Time Degree Depictive Explanation Handle Subregion

Comment Delete this AnnotationSet

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>71</sup>

Figura 32 - *Frame* *Causar\_movimento*

Causar\_movimento @Physics #49 Cause\_motion [en] PDF

Definition

Um **Agente** faz com que um **Tema** mova-se de uma **Fonte**, ao longo de uma **Trajectoria**, para um **Alvo**. Embora diferentes membros do frame tenham diferentes graus de perfilamento da **Trajectoria**, o movimento pode sempre ser descrito em relação à **Fonte**, à **Trajectoria** e/ou o **Alvo**. Em contraste com a colocação, o estado final do movimento não é universalmente perfilado, embora instâncias individuais de uma UL possam enfatizar o **Alvo**. Algumas palavras neste frame não enfatizam a **Maneira** / o **Meio** de causar o movimento. Para muitas das outras, o **Agente** tem controle do **Tema** apenas na **Fonte** do movimento e não experimenta o movimento geral. Para outras, o **Agente** tem controle do **Tema** durante todo o movimento. Para estas palavras, o **Tema** é resistente ao movimento devido a alguma fricção com a superfície ao longo da qual se movem. (Eles diferem, portanto, das palavras do frame Trazer, na medida em que são suportados por essa superfície, e não por um Transportador.)

Frame Elements

Core			
<b>Agente</b>	O <b>Agente</b> é aquele cuja ação causa o movimento de um <b>Tema</b> .		@sentient
<b>Alvo</b>	É o ponto em que o <b>Tema</b> termina como resultado do movimento.	Excludes: Área	@goal
<b>Área</b>	Usado para expressões que descrevem uma área geral na qual o movimento ocorre quando o movimento é entendido como irregular ou não consiste em um único caminho linear. Os adjuntos de configuração locativa também podem ser atribuídos a esse elemento de frame.		
<b>Causa</b>	Marca expressões que indicam alguma força não intencional, tipicamente não humana, que faz com que o <b>Tema</b> seja colocado em movimento.	Excludes: Agente	
<b>Estado inicial</b>	Um estado anterior em que o <b>Tema</b> estava antes do início de seu movimento.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

<sup>72</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.



Entretanto, ao anotar o verbo correspondente na legenda – derrubar –, o banco de dados possibilita duas opções de anotação, para os *frames* Movimento (Figura 33) ou Causar\_dano (Figura 34).

Figura 33 - *Frame* Movimento

Movimento

@Physics #3 Motion [en] PDF

Definition

Alguns exemplos de movimento

Frame Elements

Core			
Alvo	O Alvo é o local em que o Tema termina. O carro se moveu na pista lenta.	Excludes: Área	@goal
Área	Área identifica o cenário no qual o movimento do Tema ocorre sem um Trajetória específico. Emily se moveu inquietamente pela sala.		
Direção	Este EF é usado para expressões que indicam movimento ao longo de uma linha do centro deitico em direção a um ponto de referência (o qual pode ser implícito) que não é nem o Alvo da mudança de postura, nem um ponto de referência ao longo do caminho da parte móvel do corpo. Frequentemente, Direção é definida com relação à orientação canônica do Protagonista, ou orientação imposta por um observador implícito.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	
Distância	Distância refere-se a qualquer expressão que caracteriza a extensão do Movimento. O galho flutou em cima da água por cerca de cem metros.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	
Fonte	A Fonte é o local que o Tema ocupa inicialmente antes de trocar sua localização. O policial se moveu para longe da porta.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	@source
Tema	O Tema é a entidade que tem sua localização modificada. Note que não ocorre, necessariamente, um auto-movimento. A explosão me fez mover rapidamente.		@physical_object

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>73</sup>

Figura 34 - *Frame* Causar\_dano

Causar\_dano

@Generic @Violence #102 Cause\_harm [en] PDF

Definition

As palavras neste frame descrevem uma situação na qual um Agente ou uma Causa fere uma Vitima. A Parte do corpo da Vitima que é mais diretamente afetada também pode ser mencionada no lugar da Vitima. Em tais casos, a Vitima é geralmente indicada como um modificador possessivo da Parte do corpo, no caso em que o EF Vitima é indicado em uma segunda camada de EF.

Frame Elements

Core			
Agente	O Agente é a pessoa que causa o ferimento na Vitima.	CoreSet: Causa Excludes: Causa	@sentient
Causa	A Causa assinala expressões que indicam alguma força não-intencional, tipicamente não-humana, que causa o ferimento na Vitima.		
Parte do corpo	A Parte do corpo identifica o local onde o ferimento aconteceu.		@body_part
Vitima	A Vitima é o ser ou a entidade que é machucada. Se a Vitima estiver incluída na frase que indica a Parte do corpo, a Vitima é etiquetada com EF de segunda camada.	CoreSet: Parte_do_corpo	@sentient

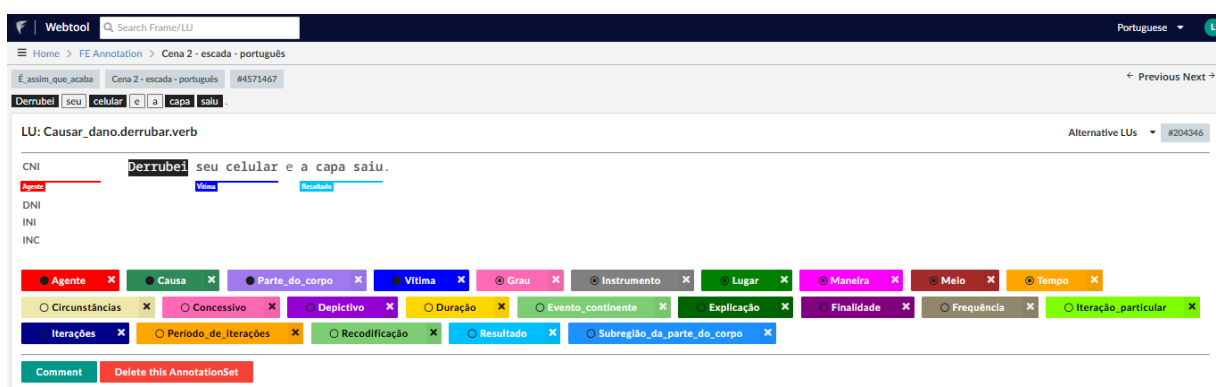
Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

<sup>74</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

Entende-se, nesse caso, ambas as anotações como possíveis, mas, colocando a cena em perspectiva, o tema, ou seja, o celular, sofreu algum dano ao cair no chão, visto que a capinha saiu. Ainda que o dano não seja claro para o telespectador, no entendimento da autora deste trabalho, este *frame* é o que se encaixa melhor no contexto dessa oração. Portanto, a anotação do verbo *derrubar* pode ser vista na Figura 35.

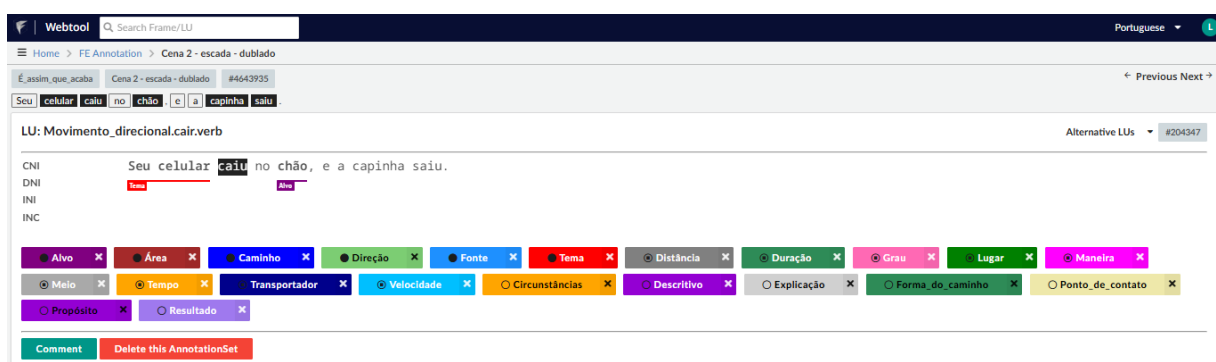
Figura 35 - Anotação da UL *derrubar.verb* no *frame* Causar\_dano



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>75</sup>

Por fim, na dublagem, a mudança do verbo acarretou, também, a mudança de *frame*, como pode ser observado na Figura 36.

Figura 36 - Anotação da UL *sair.verb* no *frame* Movimento\_direcional



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

<sup>76</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

Ao olhar mais atentamente para o *frame* Movimento\_direcional (Figura 37), pode-se perceber que a força responsável pelo movimento do tema geralmente está associada à gravidade ou a forças físicas naturais.

Figura 37 - *Frame* Movimento\_direcional

Movimento\_direcional

@Generic #334 Motion\_directional [en] PDF

Definition

Nesse frame, um **Tema** se move em uma determinada **Direção** que é frequentemente determinada pela gravidade ou outras forças físicas naturais. O **Tema** não é necessariamente um auto-movedor.

Frame Elements

Core			
Alvo	O <b>Alvo</b> é o local em que o <b>Tema</b> acaba (muitas vezes de forma não intencional)	Excludes: Área	@goal
Área	Este EF identifica a <b>Área</b> geral em que o movimento ocorre quando o movimento é entendido como irregular ou não consiste em um único caminho linear.		
Caminho	<b>Caminho</b> refere-se a (uma parte) do terreno sobre o qual o <b>Tema</b> viaja ou a um passado histórico que o <b>Tema</b> viaja.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	
Direção	A direção do movimento do <b>Tema</b> . <b>Direção</b> caracteriza o <b>Caminho</b> de movimento de acordo com algum sistema de orientação, na maioria das vezes imposta pela gravidade.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	
Fonte	A <b>Fonte</b> é o local em que o <b>Tema</b> ocupa antes do movimento ocorrer.	CoreSet: Alvo Excludes: Área	@source
Tema	O <b>Tema</b> é a entidade que muda de localização.		@physical_object

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>77</sup>

A consequência da variação de *frames* acarreta o uso da estratégia “mudança de elocução” (Chesterman, 2016) – no que tange à pragmática –, visto que, para o telespectador do filme dublado, o personagem Ryle não assume a responsabilidade pela ação, fazendo com que com que telespectadores brasileiros tenham perspectivas diferentes em relação ao filme se comparados com os telespectadores de língua inglesa. O problema dessa distinção surge à medida que a obra trata da violência doméstica e, em alguns casos, não há o enquadramento necessário.

VI - Análise do segundo excerto da segunda cena

Ao derrubar o celular, Ryle encontra um papel com um número de telefone escrito. Ele liga para o número e descobre que pertence a Atlas, ex-namorado de Lily. Ele fica chateado pela possível traição e diz que nunca mentiria para ela.

<sup>77</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

Quadro 6 - Sexto excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
I would never lie to you.	Eu nunca mentiria pra você.	Eu não mentiria pra você.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

No exemplo acima, pode-se perceber que a tradução ocorreu de maneira literal (Chesterman, 2016), tanto na legenda quanto na dublagem, pois a gramática e o tempo da oração – futuro do pretérito – foram mantidos. Entretanto, na dublagem, ocorreu uma estratégia semântica na qual o advérbio de frequência e negação – *never/nunca* – foi trocado por um advérbio apenas de negação – *não*.

Essa alteração, em termos semânticos, pode ser interpretada como “sinonímia” e/ou “mudança de ênfase” (Chesterman, 2016), uma vez que os termos são sinônimos, mas enfatizam aspectos diferentes da cena.

Para ilustrar o que foi analisado, podem-se observar os *frames* evocados por esses advérbios. Na base de dados da FN-Br, tanto as ULs *não.adv* quanto *nunca.adv* podem evocar o *frame* Negação (Figura 38).

Figura 38 - *Frame* Negação

**Negação** @Generic #1189 Negation [en] PDF

**Definition**

Esse frame modela a contribuição semântica da negação, na qual o conteúdo do perfil da **Proposição negada** é afirmado para contrastar de forma incompatível com uma **Situação factual** correspondente, que é normalmente implícita. A **Proposição negada** e a **Situação factual** compartilham conteúdo não-focal, na base do qual eles correspondem, e contrastam em um subconjunto de seu conteúdo, o conteúdo focal, estabelecido com referência a um conjunto de construções de foco não descritas aqui.

**Frame Elements**

Core	
<b>Proposição negada</b>	A situação que é apresentada como falsa no geral. O foco particular da negação que contrasta com a <b>Situação factual</b> não é marcado separadamente.
<b>Situação factual</b>	A situação ou parte da situação que realmente pertence, em contraposição à situação de perfil na <b>Proposição negada</b> que é declarada não pertencer. Na linguagem falada e na linguagem escrita casual, mas não em textos escritos editados de forma normativa, a <b>Situação factual</b> pode ser expressa como uma oração não marcada imediatamente antes ou depois da <b>Proposição negada</b> .

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>78</sup>

Entretanto, apenas o advérbio *nunca* pode evocar o *frame* Frequência (Figura 39).

<sup>78</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

Figura 39 - *Frame* Frequência

Frequência			
<div> @Time #74 Frequency [en] PDF </div>			
<b>Definition</b>			
<p>Este frame tem a ver com a repetição (e especialmente a frequência de repetição) de um evento. Muitos dos adjetivos e advérbios neste frame são baseados em nomes no frame de Unidade_calêndrica.</p>			
<b>Frame Elements</b>			
<b>Core</b>			
Atributo	O traço de frequência do <b>Evento</b> ou da <b>Entidade_saliente</b> que está em discussão. Todas as unidades lexicais neste frame incorporam este elemento de frame.		
Entidade_saliente	Uma entidade que o pensador implícito encontra com a frequência especificada.		
Espaço_de_tempo	O <b>Espaço_de_tempo</b> é o período de tempo do <b>Intervalo</b> . Este EF é incorporado pela maioria das unidades lexicais neste frame.		
Evento	É usado para qualquer <b>Evento</b> (limitado) cuja frequência ou iteração é descrita.	Excludes: Entidade_saliente	@state_of_affairs
Grau	A medida em que a taxa de ocorrência realmente observada do <b>Evento</b> ou da <b>Entidade_saliente</b> é diferente da taxa esperada.		@degree
Intervalo	O <b>Intervalo</b> é um nome modificado pela palavra alvo. A palavra alvo especifica a frequência do <b>Intervalo</b> .	CoreSet: Evento Excludes: Entidade_saliente	@duration
Taxa	O número de vezes por unidade de tempo real ou de varredura que um <b>Evento</b> ou <b>Entidade_saliente</b> é encontrado.	Excludes: Grau	

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>79</sup>

Dessa forma, durante o processo de anotação, a UL *nunca.adv* foi anotada para o *frame* Frequência, que, no entendimento da autora deste trabalho, encaixa melhor com a situação da cena descrita (Figura 40).

Figura 40 - Anotação da UL *nunca.adv* no *frame* Frequência

The screenshot shows the Webtool interface for FrameNet. At the top, there's a search bar and navigation links. Below, the text 'Eu nunca mentiria pra você.' is displayed. The word 'nunca' is highlighted in red and labeled as an 'Evento' (Event). Below the text, there's a row of frame elements with checkboxes: Atributo, Entidade\_saliente, Espaço\_de\_tempo, Evento, Grau, Intervalo, Taxa, Grupo, and Tempo. The 'Evento' checkbox is checked. At the bottom, there are buttons for 'Comment' and 'Delete this AnnotationSet'.

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>80</sup>

Consequentemente, em termos pragmáticos (Chesterman, 2016), ocorre “mudança de informação”, pois, enquanto no original o personagem afirma que jamais mentiria para ela – contemplando o âmbito temporal –, na dublagem, o aspecto de tempo é omitido completamente, e o grau de envolvimento do personagem é

<sup>79</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

<sup>80</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 21 ago. 2025.

diminuído, pois cabe ao telespectador inferir essa informação. Ou seja, naquele momento, ele não mentiria, mas, em algum momento futuro, isso é possível acontecer.

## VII - Análise do terceiro excerto da segunda cena

Depois que quebrar o celular de Lily, atirando-o no chão, Ryle sai andando em direção ao lado de fora do apartamento, e Lily o segue. Durante o caminho, ele pede para ela parar de segui-lo algumas vezes. Na maioria das falas, a tradução se deu de forma literal, exceto na apresentada abaixo.

Quadro 7 - Sétimo excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
Stop.	Para.	Sai.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

Essa fala é composta apenas de uma oração com um verbo expresso no modo imperativo, traduzido de maneira literal (Chesterman, 2016) para a legenda, não envolvendo o uso de outras estratégias, tanto semânticas quanto pragmáticas.

No caso da dublagem, também pode ser considerado que houve uma “tradução literal” (Chesterman, 2016) já que a composição da oração permanece inalterada. Por outro lado, a tradução para a dublagem também lança mão da estratégia de “paráfrase” (Chesterman, 2016), ignorando componentes semânticos do original em favor do sentido pragmático. Consequentemente, obtém-se uma tradução mais livre, uma vez que o verbo é alterado.

O uso dessa estratégia semântica pode ser comprovado pela diferença entre os *frames* evocados nas orações. No áudio original e na legenda, o *frame* evocado é o *Atividade\_interromper* (Figura 41), no qual um AGENTE interrompe uma ATIVIDADE antes de completá-la. Nesse caso, a ação do agente pode ser interpretada de diversas maneiras, tais como: falar, andar, seguir etc.. Independentemente de qual ação seja, o *frame* permanece o mesmo.

Figura 41 - *Frame* Atividade\_interromper

Atividade_interromper		@Generic	#150	Activity_stop [en]	PDF
Definition					
Um <b>Agente</b> cessa uma <b>Atividade</b> sem completá-la.					
Frame Elements					
Core					
<b>Agente</b>	Identifica o <b>Agente</b> que interrompe a <b>Atividade</b> .				@sentient
Core-Unexpressed					
<b>Atividade</b>	Identifica a <b>Atividade</b> que o <b>Agente</b> interrompe.				

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>81</sup>

Já na dublagem, o *frame* evocado é o *Partir* (Figura 42), no qual um TEMA sai de determinada FONTE.

Figura 42 - *Frame* Partir

Partir		@Generic	#51	Departing [en]	PDF
Definition					
Um objeto (o Tema) sai de uma <b>Fonte</b> . A <b>Fonte</b> pode ser expressada ou pode ser entendida a partir do contexto, mas sua existência é sempre implícita na própria palavra do evento de partir.					
Frame Elements					
Core					
<b>Fonte</b>	Todos os verbos neste frame expressam alguma mudança de localização, saindo de um lugar para outro. Qualquer constituinte que expressa a posição inicial do <b>Tema</b> antes da mudança de localização, é marcado como <b>Fonte</b> . Em geral, a <b>Fonte</b> é entendida contextualmente. A mulher saiu. DNI A mulher saiu de casa. Nós partimos de Nova York na Sexta.				@location
<b>Tema</b>	Este é o objeto que se move. Pode ser uma entidade que se move sob seu próprio poder, mas não necessariamente. O oficial deixou a casa.				@physical_object

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>82</sup>

Nesse sentido, fica explícito o desejo do personagem ao dizer sua fala: que a personagem saia do lugar em que ela está. No que tange às estratégias pragmáticas propostas por Chesterman (2016), a mais adequada, neste caso, é a “mudança de informação”, uma vez que o telespectador do filme dublado possui uma informação extra que não está no original. Portanto, esse público acredita que Ryle tenha feito um pedido diferente daquilo que foi proposto pelo roteiro original, podendo gerar uma interpretação de que Lily não quis acatar o que foi solicitado ao ignorar o pedido do parceiro.

<sup>81</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 04 set. 2025.

<sup>82</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 04 set. 2025.

## VIII - Análise do quarto excerto da segunda cena

Após tentar impedir Ryle de sair de casa, Lily cai nas escadas e desmaia. Ela acorda no sofá de seu apartamento com Ryle cuidando de seus machucados. Em seguida, ele conta para Lily que ela tropeçou nas escadas e, por isso, está machucada. Ele faz, então, uma série de perguntas para verificar se ela está consciente. E ela responde a cada uma de forma prática. Ainda em um estado de confusão, o personagem usa o estado de vulnerabilidade de Lily para insistir que ela afirme que aquilo não foi nada.

Quadro 8 - Oitavo excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
Tell me it's nothing.	Diz que não é nada.	Diz que não foi nada.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)


A fala original é composta por duas orações, uma no imperativo – *Tell me* –, traduzida de maneira literal em ambos casos (Chesterman, 2016), e outra no presente – *it's nothing* –, traduzida de maneira literal para a legenda (Chesterman, 2016). No entanto, na tradução para a dublagem, pode-se observar que houve uma “mudança estrutural de frase” (Chesterman, 2016), na qual o tempo verbal foi alterado para o passado.

Essa modificação implica, também, a mudança pragmática conhecida como “mudança de elocução” (Chesterman, 2016), já que a forma como o falante se envolve é diferente. Quando o verbo é apresentado no presente, Ryle está dando muito mais importância para a ação que acabou de ocorrer, visto que as consequências geradas impactam o presente de ambos os personagens. Já a mudança do verbo para o passado gera uma percepção de afastamento do personagem, como se ele não desse importância para o que acabou de acontecer e não compreendesse o efeito da ação.

No que tange aos *frames*, não houve nenhuma anotação relevante a ser considerada. As três sentenças evocaram os mesmos *frames* – *Dizer* (Figura 43) e *Negação* (Figura 44).



Figura 43 - *Frame* Dizer


@Communication #456 Telling [en] PDF

**Definition**

Um **Falante** endereça a um an **Destinatário** uma **Mensagem**, a qual pode ser indiretamente referida a um **Tópico**.

**Frame Elements**


Core			
<b>Destinatário</b>	O <b>Destinatário</b> recebe a <b>Mensagem</b> do <b>Falante</b> .		@sentient
<b>Falante</b>	O <b>Falante</b> é a entidade senciente que produz a <b>Mensagem</b> .	CoreSet: Mídia	@sentient
<b>Mensagem</b>	A <b>Mensagem</b> é a comunicação produzida pelo <b>Falante</b> .		@message
<b>Mídia</b>	É a <b>Mídia</b> pela qual a <b>Mensagem</b> é expressa.		
<b>Tópico</b>	O <b>Tópico</b> é uma descrição geral do conteúdo da <b>Mensagem</b> .	CoreSet: Mensagem	

**FE Core set(s)**

{Falante,Mídia}, {Tópico,Mensagem}

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>83</sup>

Figura 44 - *Frame* Negação


@Generic #1189 Negation [en] PDF

**Definition**

Esse frame modela a contribuição semântica da negação, na qual o conteúdo do perfil da **Proposição negada** é afirmado para contrastar de forma incompatível com uma **Situação factual** correspondente, que é normalmente implícita. A **Proposição negada** e a **Situação factual** compartilham conteúdo não-focal, na base do qual eles correspondem, e contrastam em um subconjunto de seu conteúdo, o conteúdo focal, estabelecido com referência a um conjunto de construções de foco não descritas aqui.

**Frame Elements**

Core	
<b>Proposição negada</b>	A situação que é apresentada como falsa no geral. O foco particular da negação que contrasta com a <b>Situação factual</b> não é marcado separadamente.
<b>Situação factual</b>	A situação ou parte da situação que realmente pertence, em contraposição à situação de perfil na <b>Proposição negada</b> que é declarada não pertencer. Na linguagem falada e na linguagem escrita casual, mas não em textos escritos editados de forma normativa, a <b>Situação factual</b> pode ser expressa como uma oração não marcada imediatamente antes ou depois da <b>Proposição negada</b> .

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>84</sup>

O único detalhe que pode ser observado, em termos semânticos, é o uso da dupla negativa no português – tanto na legenda quanto na dublagem –, mas tal escolha não constituiu impacto semântico significativo para ser analisado, visto que é um fenômeno muito comum na língua portuguesa.

<sup>83</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

<sup>84</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

## IX - Análise do primeiro excerto da terceira cena

A terceira cena se inicia com Lily sendo obrigada a ler uma reportagem de jornal na qual Atlas, seu ex-namorado, menciona o relacionamento que tiveram no passado. Ryle se irrita ao ver que Lily ainda tem sentimentos por Atlas e começa a ter um comportamento mais agressivo com a desculpa de não ter mostrado a ela o quanto a amava. Nesse sentido, ele passa a tentar ter uma relação sexual forçada com Lily, derrubando-a no sofá. Ao pedir para Ryle parar de pressioná-la, ele a responde.

Quadro 9 - Nono excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
I just haven't shown you how much I love you.	Ainda não mostrei como eu te amo.	Só acho que eu não mostrei como eu te amo.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

O excerto original é composto por duas orações, uma negativa – *I just haven't shown you* –, e uma afirmativa – *how much i love you*. A primeira oração é traduzida de maneira literal para a legenda (Chesterman, 2016), sem o uso de estratégias semânticas e pragmáticas relevantes. No caso da dublagem, ocorre o acréscimo da oração – *Só acho* –, classificado como um modalizador epistêmico relativo<sup>85</sup> (Neves, 2000). Ainda que Chesterman (2016) não tenha catalogado uma estratégia específica para o acréscimo de expressões, a estratégia que mais se aproxima é a “mudança estrutural de período”, uma vez que a oração principal é alterada, de *I just haven't shown you* para *Só acho*. Em ambos os casos, o restante do período não sofre alteração e é classificado como uma oração subordinada substantiva objetiva direta.

Ainda na primeira oração, no que se refere a estratégias semânticas, ocorreu uma “mudança de ênfase” (Chesterman, 2016) para a dublagem ao haver a troca na oração principal, já que, tanto no original quanto na legenda, o foco está no verbo *mostrar* e no que será mostrado, enquanto, na dublagem, a ênfase está no verbo *achar*, ou seja, no que o personagem está pensando sobre aquela situação. Isso pode ser comprovado por meio dos *frames* evocados pela sentença.

---

<sup>85</sup> Segundo Neves (2020), a modalização epistêmica relativa está relacionada ao julgamento do falante diante do mundo, tendo, como principal aspecto, o descomprometimento do falante em relação à proposição.

Nos três casos, o verbo *mostrar* – ou *show* – evoca o *frame* Causar\_perceber (Figura 45).

Figura 45 - *Frame* Causar\_perceber

Causar\_perceber

@Psychology #956 Cause\_to\_perceive [en] PDF

Definition

Um **Agente**, um **Ator**, uma **Entidade**, ou uma **Mídia** faz com que um **Fenômeno** seja percebido por um **Perceptor**. Com um **Ator**, **Entidade** ou **Mídia**, o **Perceptor** normalmente é não-especificado.

Frame Elements

Core

<b>Agente</b>	O <b>Agente</b> cria intencionalmente uma situação na qual o <b>Perceptor</b> observa ou experiencia o <b>Fenômeno</b> .		@sentient
<b>Ator</b>	Um <b>Ator</b> é um ser consciente que está exibindo, possivelmente de não intencionalmente, um <b>Fenômeno</b> .	CoreSet: Agente Excludes: Perceptor	@sentient
<b>Entidade</b>	Um objeto que tem alguma associação com um <b>Fenômeno</b> .	CoreSet: Agente Excludes: Perceptor	
<b>Fenômeno</b>	O <b>Fenômeno</b> é uma entidade ou ideia que é percebida pelo <b>Perceptor</b> .		
<b>Mídia</b>	A <b>Mídia</b> através da qual um <b>Fenômeno</b> é expressado.	CoreSet: Agente Excludes: Perceptor	
<b>Perceptor</b>	O <b>Perceptor</b> sofre uma experiência perceptual causada pelo <b>Agente</b> .		@sentient

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>86</sup>

Entretanto, a dublagem permite uma anotação a mais, por meio do verbo *achar*, que evoca o *frame* Conhecimento (Figura 46).

Figura 46 - *Frame* Conhecimento

Conhecimento

@Psychology #14 Awareness [en] PDF

Definition

Um **Pensador** tem um **Conteúdo** em seu conhecimento de mundo. O **Conteúdo** não é necessariamente apresentado por meio de percepção imediata, mas, em vez disso, normalmente, devido à dedução de coisas perceptíveis. Em alguns casos, a dedução do **Conteúdo** está baseada implicitamente em fontes de informações (acreditar), em alguns casos baseado na lógica (pensar), e em outros casos a fonte de dedução é desconhecida (saber).

Frame Elements

Core

<b>Conteúdo</b>	O <b>Conteúdo</b> é o objeto do conhecimento do <b>Pensador</b> . O <b>Conteúdo</b> pode ser expresso como um objeto direto ou em um SP Complemento.		@content
<b>Expressor</b>	É a parte do corpo que revela o estado do <b>Pensador</b> para o observador.	CoreSet: Pensador	
<b>Pensador</b>	O <b>Pensador</b> é a pessoa cujo conhecimento do fenômeno está em questão. O <b>Pensador</b> é normalmente expresso como um argumento externo tendo como alvo um verbo ou um adjetivo. O <b>Conteúdo</b> , por sua vez, é expresso como um objeto ou um complemento.	Excludes: Expressor	@sentient
<b>Tópico</b>	Alguns verbos neste frame permitem que um <b>Tópico</b> seja expressado através de Sintagmas Preposicionados.	CoreSet: Conteúdo	

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

<sup>87</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

Ao analisar os dois *frames* anteriormente mencionados, percebe-se que, no original e na legenda, o foco está na ação de mostrar algo a um indivíduo, nesse caso, Lily. Por outro lado, na dublagem, o maior foco está no conteúdo que o personagem masculino, Ryle, pensa sobre determinada situação. Essa mudança de foco é enfatizada pelo acréscimo do advérbio focalizador *só*.

Tal mudança semântica culmina no uso da estratégia pragmática “mudança interpessoal” (Chesterman, 2016), uma vez que, ao utilizar um marcador epistêmico relativo na dublagem, o personagem mantém certa distância do que será dito em seguida. Dessa forma, enquanto no original e na legenda Ryle afirma não ter mostrado seu amor por Lily, na dublagem, essa afirmação é relativizada, e o personagem mantém certa distância do que foi dito.

Nesse sentido, o telespectador pode interpretar essa mudança como uma forma de Ryle se desprender de seus próprios sentimentos em relação a Lily, já que ele protege a sua imagem ao acrescentar esse marcador.

No que tange à segunda oração, o termo *how much*, usado no original, expressa uma ideia de quantidade, que pode ser observada no *frame* evocado *Quantidade\_proporcional* (Figura 47).

Figura 47 - *Frame* *Quantidade\_proporcional*

<div> <div>Quantidade_proporcional</div> <div> <div>@Generic</div> <div>#860</div> <div>Proportional_quantity [en]</div> <div>PDF</div> </div> </div>											
<div>Definition</div> <p>A <b>Quantidade denotada</b> é geralmente uma caracterização imprecisa da quantidade de <b>Indivíduos</b> ou <b>Massa</b>, feita com referência a uma <b>Quantidade de referência</b> relativamente fácil e precisa.</p>											
<div>Frame Elements</div> <table> <tr> <th colspan="2">Core</th></tr> <tr> <td><b>Indivíduos</b></td><td>Uma coleção de entidades, seres físicos quantificáveis ou unidades quantificáveis, físicas ou não.</td></tr> <tr> <td><b>Massa</b></td><td>Uma substância que está sendo quantificada.</td></tr> <tr> <td><b>Quantidade denotada</b></td><td>A quantidade indicada por sintagmas encabeçados pelo alvo. @quantity</td></tr> <tr> <td><b>Quantidade de referência</b></td><td>Uma quantidade relativamente precisa, de alguma forma frequentemente usada, utilizada como base para definir a <b>Quantidade denotada</b>.</td></tr> </table>		Core		<b>Indivíduos</b>	Uma coleção de entidades, seres físicos quantificáveis ou unidades quantificáveis, físicas ou não.	<b>Massa</b>	Uma substância que está sendo quantificada.	<b>Quantidade denotada</b>	A quantidade indicada por sintagmas encabeçados pelo alvo. @quantity	<b>Quantidade de referência</b>	Uma quantidade relativamente precisa, de alguma forma frequentemente usada, utilizada como base para definir a <b>Quantidade denotada</b> .
Core											
<b>Indivíduos</b>	Uma coleção de entidades, seres físicos quantificáveis ou unidades quantificáveis, físicas ou não.										
<b>Massa</b>	Uma substância que está sendo quantificada.										
<b>Quantidade denotada</b>	A quantidade indicada por sintagmas encabeçados pelo alvo. @quantity										
<b>Quantidade de referência</b>	Uma quantidade relativamente precisa, de alguma forma frequentemente usada, utilizada como base para definir a <b>Quantidade denotada</b> .										

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>88</sup>

Nesse caso, tanto a legenda quanto a dublagem utilizaram a mesma estratégia semântica anterior de “mudança de ênfase” (Chesterman, 2016), uma vez que o foco temático da oração original é definido a partir da quantidade do amor do personagem,

<sup>88</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

e a tradução para o advérbio *como* muda o foco para a maneira como ele a ama. Isso pode ser percebido pelo *frame* *Maneira*, evocado pelo advérbio (Figura 48).

Figura 48 - *Frame* *Maneira*

Maneira

@Generic #1047 Manner [en] PDF

Definition

Descreve uma de duas situações. Primeiro, pode descrever um evento que acontece, fora da influência de uma entidade. Isso é conhecido como um **Evento de comparação**. Segundo, pode descrever como uma **Entidade relevante** conduz, realiza, ou participa de uma **Atividade de comparação**. Em algumas instâncias, um **Evento de primeiro plano** será mencionado como um meio pelo qual será comparada a **Maneira** que separa um evento do outro.

Frame Elements

Core

Atividade de comparação	A <b>Entidade relevante</b> conduz ou se envolve na <b>Atividade de comparação</b> que está sendo descrita.	Requires: Entidade_relevante
Descriptor da maneira	Uma descrição da <b>Maneira</b> .	
Entidade relevante	A <b>Entidade relevante</b> que é associada ou diretamente responsável pela <b>Atividade de comparação</b> .	Requires: Atividade_de_comparação
Evento de comparação	O <b>Evento de comparação</b> é o evento principal que está sendo caracterizado pela <b>Maneira</b> . A <b>Maneira</b> desse <b>Evento de comparação</b> é normalmente usado para se comparar com o <b>Evento de primeiro plano</b> .	
Maneira	A descrição do <b>Evento de comparação</b> ou da <b>Atividade de comparação</b> .	

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>89</sup>

Tendo isso em mente, a estratégia pragmática que parece ter sido utilizada foi a “mudança de coerência” (Chesterman, 2016), já que houve alteração na forma como as ideias foram dispostas no texto. Dessa maneira, um telespectador do original terá uma interpretação de que Ryle ainda não demonstrou o tamanho do seu amor em relação à quantidade de atos, por exemplo. Por outro lado, um telespectador brasileiro que optar por assistir ao filme com legenda ou dublado, terá a interpretação de que Ryle ainda não demonstrou a forma como ele ama Lily.

Nesse caso, o uso do *como*, enquanto o modo de realizar alguma ação, reflete que Ryle ainda não agiu da maneira que considera certa. Além disso, mostra como o personagem acredita que a violência não é só uma forma de amor, mas o ápice dele, uma vez que, após a fala, ele tenta abusar de Lily, e essa violência final representaria a maneira como ele demonstra todos os seus sentimentos por ela.

<sup>89</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

## X - Análise do segundo excerto da terceira cena

Essa fala ocorre logo após a anterior. Nessa ocasião, Ryle está tentando abusar fisicamente de Lily, que insiste em pedir para ele parar. Ryle, então, tenta justificar seu comportamento agressivo com uma desculpa, como pode ser observado abaixo.

Quadro 10 - Décimo excerto analisado

Áudio original	Legenda	Dublagem
And I want you to know that I love you enough.	E quero que saiba que te amo o bastante.	Eu quero que você saiba que te amo demais.


Fonte: Elaborado pela autora (2025)

Essa fala é composta por três orações, ocorrendo na primeira – *And I want* – e na segunda – *you to know* – o uso da estratégia sintática “tradução literal” (Chesterman, 2016), em ambos os casos. Na legenda, ocorreu a omissão de pronomes, porém essa alteração não acarreta consequências semânticas e/ou pragmáticas relevantes, uma vez que, na língua portuguesa, esse tipo de omissão pronominal é comum.

Entretanto, na última oração – *I love you enough* –, além da omissão do pronome, o advérbio *enough* foi traduzido, na língua portuguesa, para os advérbios *bastante* e *demais*, na legenda e na dublagem, respectivamente. Apesar de Chesterman (2016) considerar que houve uma “tradução literal”, visto que os três termos pertencem à classe dos advérbios, não parece, no entendimento da autora desta pesquisa, que essa estratégia contempla as alterações semântica e pragmática que estão envolvidas.

Para realizar a análise de maneira mais pontual, é necessário entender o *frame* no qual os três advérbios foram anotados: o *frame* Suficiência (Figura 49).

Figura 49 - *Frame* Suficiência


**Suficiência**

@Generic
#314
Sufficiency [en]
PDF

**Definition**

Um **Item** está localizado em uma **Escala** relativamente a um valor crítico que é determinado por alguma **Situação\_habilitada**. Geralmente, quando a **Situação\_habilitada** não é expressa, ela é interpretada como o desejo de que o **Item** esteja localizado em um ponto particular da **Escala**. Com muitos dos adjetivos nesse frame, a **Escala** não é mencionada explicitamente. Nesses casos, a **Escala** é geralmente a quantidade incorporada no significado dos adjetivos.

**Frame Elements**

Core	
<b>Escala</b>	A <b>Escala</b> é o atributo do <b>Item</b> que está sendo descrito.
<b>Item</b>	A entidade cuja propriedade escalar é especificada.
<b>Situação_habilitada</b>	Este EF identifica a <b>Situação_habilitada</b> , em relação à qual um valor crítico é julgado.

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>90</sup>

Compreendendo a descrição do *frame*, ou seja, que um ITEM está posicionado em uma ESCALA em relação a um valor crítico, definido por uma SITUAÇÃO\_HABILITADA, é possível que cada advérbio mencionado – *enough*, *bastante*, *demais* – faça parte desse mesmo *frame*, porém ocupando lugares diferentes na ESCALA, uma vez que o *frame* não é a descrição da UL, e sim sua cena de fundo.

Tanto o advérbio *enough* quanto o advérbio *bastante* podem ser colocados no início dessa escala em relação ao mínimo possível e, em termos de estratégia sintática, pode ser considerado que houve “sinonímia” (Chesterman, 2016).

Já o advérbio *demais*, utilizado na dublagem, pode ser colocado como uma expressão que ultrapassa esse limite, não podendo nem mesmo ser incluído dentro da ESCALA. No que tange às estratégias semânticas postuladas por Chesterman (2016), o autor não parece dar conta do exemplo acima. Entretanto, a estratégia pragmática que está em evidência é a “mudança interpessoal” (Chesterman, 2016), dado que, no original e na legenda, Ryle afirma que seu amor é o mínimo possível, ou seja, apenas o bastante para ser considerado amor. Por sua vez, na dublagem, seu envolvimento emocional é muito maior quando ele afirma que seu amor ultrapassa as barreiras do que ele considera “padrão”.

Para um telespectador, no contexto específico do filme, essa afirmação de Ryle pode soar tóxica e abusiva, já que, após a fala, ele tenta abusar sexualmente de Lily. Tal percepção até pode ocorrer no original e na legenda, mas com uma intensidade menor em comparação à dublagem realizada.

<sup>90</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 30 set. 2025.

### 3.3 Análise quantitativa do material linguístico

A fim de cumprir a metodologia mista proposta (Santos *et al.*, 2017), após a análise qualitativa de cada excerto, realizada na seção 3.2, foram reunidos os dados numéricos que serão apresentados em tabelas, seguidos de uma exposição resumida do material. Dessa maneira, a análise dos dados obtidos será realizada ao final, de maneira a compreender o impacto das mudanças evidenciadas na legenda e na dublagem para o telespectador.

Nesse sentido, a Tabela 1 apresenta a quantidade total de orações nos dez excertos analisados.

Tabela 1 - Número total de orações dos dez excertos

	Áudio original	Legenda	Dublagem
Nº total de orações	18	17	20

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

Ao analisar os mesmos dez excertos, obteve-se um número diferente de orações. No áudio original em inglês, o *corpus* de dez excertos teve um total de dezoito orações que, traduzidas para a legenda, geraram um total de dezessete orações. Nesse caso, houve, portanto, o apagamento de uma das orações. Já na dublagem, houve um acréscimo de duas orações. Pode parecer que esses números são irrelevantes por não se tratar de uma quantidade significativa, mas, ao compará-los com os próximos dados numéricos, eles se mostram pertinentes.

Para trazer os próximos dados de maneira mais sistemática, optou-se por utilizar as mesmas classificações das estratégias tradutórias propostas por Chesterman (2016). Nesse caso, como o autor opera com a segmentação das estratégias em modalidades distintas – sintáticas, semânticas e pragmáticas –, a análise quantitativa, nesta seção, seguirá essa divisão. Nesse caso, a análise se iniciará pelas estratégias sintáticas, seguidas das estratégias semânticas – as quais serão acompanhadas da discussão a respeito das alterações nos *frames* evocados, uma vez que a Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982) está atrelada à parte semântica



–, as quais, por sua vez, serão sequenciadas pelas estratégias pragmáticas identificadas.

À vista disso, a Tabela 2 mostra a quantidade de cada estratégia sintática utilizada. Vale ressaltar que só constam, na tabela, as estratégias sintáticas que foram mencionadas na seção anterior, uma vez que a maioria delas não foi utilizada.

Tabela 2 - Quantidade total de estratégias sintáticas utilizadas

<b>Estratégias sintáticas</b>	<b>Legenda</b>	<b>Dublagem</b>
Tradução literal	12	10
Mudança estrutural de oração	2	4
Mudança estrutural de período	0	1
<b>Total:</b>	14	15

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

De acordo com a tabela acima, é possível observar que, das dez estratégias sintáticas postuladas por Chesterman (2016), apenas três foram, de fato, utilizadas. Das dezessete orações legendadas, em doze, observou-se o uso de “tradução literal” (Chesterman, 2016), ao passo que duas passaram por “mudança estrutural de oração” (Chesterman, 2016). Dessa forma, três orações legendadas não foram associadas a nenhuma estratégia sintática. Isso ocorreu devido a dois fatores, a saber: (i) não foi detectada nenhuma alteração sintática relevante; ou (ii) existiu uma mudança sintática, mas Chesterman (2016) não previa tal mudança dentre suas estratégias.

Da mesma forma, das vinte orações dubladas, dez passaram por “tradução literal” (Chesterman, 2016) e, em quatro, observou-se “mudança estrutural de oração” (Chesterman, 2016) e em apenas uma ocorreu “mudança estrutural de período” (Chesterman, 2016). Tal qual a legenda, cinco orações não foram associadas a nenhuma estratégia sintática pelas mesmas razões previamente citadas.

Diante disso, pode-se concluir que, na legenda, houve maior preservação da sintaxe da língua fonte do que na dublagem. A escolha por manter a gramática mais próxima do original acarreta, nesse sentido, consequências semânticas diversas.

No que tange às estratégias semânticas postuladas por Chesterman (2016), a Tabela 3 apresenta os dados quantitativos extraídos da análise realizada na seção 3.2 deste trabalho.

Tabela 3 - Quantidade total de estratégias semânticas utilizadas

<b>Estratégias semânticas</b>	<b>Legenda</b>	<b>Dublagem</b>
Sinonímia	2	2
Mudança de abstração	1	0
Mudança de ênfase	3	5
Paráfrase	1	1
<b>Total:</b>	<b>7</b>	<b>8</b>

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

Como pode ser observado na tabela acima, tanto na legenda quanto na dublagem, houve dois casos de “sinonímia” (Chesterman, 2016) e um caso de “paráfrase” (Chesterman, 2016). Enquanto na legenda ocorreram três casos de “mudança de ênfase” (Chesterman, 2016), na dublagem, foram cinco. Esse aumento permite a inferência de que, na dublagem, o foco temático muda com uma frequência relativamente maior. E, como já apresentado na seção anterior, a alteração da ênfase permite que o personagem masculino, Ryle, se distancie da responsabilidade de suas próprias ações.

Ainda a respeito da legenda, observou-se apenas uma “mudança de abstração” (Chesterman, 2016), estratégia que não aparece na dublagem. Além disso, o número total de mudanças semânticas entre a legenda e a dublagem não é tão expressivo, já que a dublagem apresenta apenas uma mudança a mais em sua totalidade.

Apesar de, semanticamente, não haver uma diferença significativa no que concerne à quantidade de estratégias, ao dirigir a atenção para os *frames* anotados nos mesmos segmentos de texto, pode-se notar uma mudança relevante, conforme observado na Tabela 4.

Tabela 4 - Quantidade total de *frames* anotados no texto

	Áudio original	Legenda	Dublagem
Cena 1	7	9	12
Cena 2	8	10	11
Cena 3	8	9	10
<b>Total</b>	23	28	33

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

No que se refere à anotação dos dez excertos selecionados, o conjunto das três cenas do áudio original ofereceu um número total de vinte e três *frames*, com uma média de 2,3 *frames* por sentença. Já na legenda, o número de anotações aumenta para vinte e oito, cinco a mais do que o original, sendo apenas uma anotação a mais na terceira cena, e as outras quatro anotações divididas entre a primeira e a segunda cena de maneira uniforme. Esse aumento pode estar relacionado a um maior número de orações, uma vez que mais palavras em uma sentença significa, consequentemente, mais material linguístico para anotação.

Logo, a dublagem, por possuir duas orações a mais, fez com que o número de anotações aumentasse para trinta e três, dez *frames* a mais do que o original, com uma média de 3,3 *frames* por sentença. Entretanto, apenas a quantidade de anotações não fornece um dado concreto para a análise. Nesse sentido, a Tabela 5 traz os números de anotações iguais ao áudio original obtidos a partir da legenda e da dublagem, respectivamente.

Tabela 5 - Quantidade de anotações iguais realizadas no texto

	Legenda		Dublagem	
	nº.	%	nº.	%
Anotações iguais ao áudio original	16	57	12	36

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

De acordo com a tabela acima, das vinte e oito anotações realizadas no texto legendado, apenas dezesseis se mostraram correspondentes ao áudio original, que é

o equivalente a 57% do texto total. Já a dublagem, apesar de apresentar um número total de dez anotações a mais que o original, em apenas doze, há correspondência em relação aos mesmos *frames* anotados no áudio original, ou seja, 36%.

Dessa maneira, pode-se concluir, a partir do que foi exposto até então, que as estratégias semânticas propostas por Chesterman (2016) não dão conta de explicar as alterações semânticas encontradas a partir do aporte teórico da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982).

Por conseguinte, a análise com base em *frames* mostra-se muito mais eficiente em detectar aspectos de sentido diferentes entre si do que as estratégias semânticas propostas por Chesterman (2016). Porém, essas duas abordagens, quando aplicadas de maneira complementar, oferecem um panorama de uma tradução eficiente. Ao pensar que *frames* diferentes geram percepções distintas no falante/ouvinte, Chesterman (2016) pode contribuir ao observar também as consequências pragmáticas de escolhas semânticas.

Nesse sentido, no que concerne às estratégias pragmáticas (Chesterman, 2016), a Tabela 6 apresenta a quantidade dessas estratégias em cada tipo de tradução.

Tabela 6 - Quantidade total de estratégias pragmáticas utilizadas

Estratégias pragmáticas	Legenda	Dublagem
Filtro cultural	2	0
Mudança de explicitação	0	1
Mudança de informação	0	3
Mudança interpessoal	1	3
Mudança de elocução	0	2
Mudança de coerência	1	1
<b>Total</b>	4	10

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

De acordo com a tabela acima, pode-se perceber que o processo de legendagem envolveu um número pequeno de mudanças pragmáticas em comparação com a dublagem. Tais mudanças envolveram um uso de “mudança interpessoal” (Chesterman, 2016), um uso de “mudança de coerência” (Chesterman,

2016) e dois usos de “filtro cultural” (Chesterman, 2016), já que é bem comum que as legendas adaptem o conteúdo ao público-alvo.

Na dublagem, esse processo de tornar o texto mais próximo do público-alvo também ocorre, porém, nesse caso, ele se deu por meio de outras estratégias pragmáticas. Conforme a tabela apresentada, a maior quantidade de casos se deu por meio de três “mudanças de informação” (Chesterman, 2016) e três “mudanças interpessoais” (Chesterman, 2016).

Ao comparar esse resultado aos dados quantitativos anteriores, percebe-se que o número de mudanças sintáticas e semânticas foi muito próximo, não apresentando resultado significativo. Entretanto, o número total envolvendo mudanças pragmáticas encontrado, na dublagem, é 250% maior do que o número encontrado na legenda.

A conclusão a que se chega é que a dublagem sofre alterações em níveis que ocasionam maior mudança pragmática, uma vez que, quando a informação é alterada, o telespectador é apresentado a outra perspectiva da narrativa. Essa alteração está refletida em *frames* distintos, logo, conclui-se que o pressuposto da Semântica de *Frames* de que não dá para separar semântica se pragmática é ilustrado pela análise realizada. Além disso, o uso de mudanças interpessoais faz com que os personagens assumam seu comprometimento ou não diante de determinada situação. Nesse caso, assistir ao filme dublado pode fazer com que o personagem adquira uma personalidade que difere do proposto pelo roteiro original.

### **3.4 Análise qualitativa do material audiovisual**

Conforme mencionado no início deste capítulo, a análise se dará de maneira segmentada. Não seria possível, neste trabalho, considerar cada *frame* evocado de maneira individual, portanto, serão analisados aqueles que a autora julgou relevantes para a pesquisa.

#### **I - Análise da primeira cena**

Assim que o vídeo começa, como já anteriormente explicado, os personagens estão na cozinha conversando e se divertindo. Por meio da Figura 50, é possível

perceber que os primeiros objetos visuais, as BBs #1 e #2, evocam o *frame* *Fazer\_carinho*, uma vez que os personagens estão em um momento íntimo.

Figura 50 - Anotação das BBs #1 e #2 da primeira cena

	#object	Start	End	#id	FrameElement	Framed entity
X	#1	31	74	#20492	Fazer_carinho.Acariciado	Pessoas.mulher.noun
X	#2	31	74	#20493	Fazer_carinho.Acariciador	Pessoas.homem.noun
X	#3	75	119	#20494	Experiência_de_percepção.Perceptor_passivo	Pessoas.homem.noun
X	#4	75	119	#20495	Experiência_de_percepção.Perceptor_passivo	Pessoas.mulher.noun
X	#5	120	155	#20619	Dizer.Destinatário	Pessoas.homem.noun
X	#6	120	155	#24469	Auto_movimento.Auto_movedor	Pessoas.homem.noun
X	#7	120	190	#20496	Dizer.Falante	Pessoas.mulher.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>91</sup>

Logo em seguida, começa a fase que Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024) intitula de “aumento de tensão”. Assim que ambos os personagens ouvem o som do alarme de incêndio, eles percebem que a comida no forno está queimando (Figura 51). Ambas as BBs estão anotadas para o *frame* *Experiência\_de\_percepção*, já que esse *frame* não pressupõe a intencionalidade do perceptor.

<sup>91</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Figura 51 - Anotação das BBs #3 e #4 da primeira cena

Current Object: #none

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Search Frame

Framed Entity

Search Entity (min: 2 chars)

Start frame End frame

0 0

Is blocked?

Save Clone

Objects Sentences

#object	Start	End	#id	FrameElement	Framed entity
#1	31	74	#20492	Fazer_carinho.Acariciado	Pessoas.mulher.noun
#2	31	74	#20493	Fazer_carinho.Acariciador	Pessoas.homem.noun
#3	75	119	#20494	Experiencia_de_percepção.Perceptor_passivo	Pessoas.homem.noun
#4	75	119	#20495	Experiencia_de_percepção.Perceptor_passivo	Pessoas.mulher.noun
#5	120	155	#20619	Dizer.Destinatário	Pessoas.homem.noun
#6	120	155	#24469	Auto_movimento.Auto_movedor	Pessoas.homem.noun
#7	120	190	#20496	Dizer.Falante	Pessoas.mulher.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>92</sup>

Passando para a fase da “violência” (Walker, 1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024), ela ocorre bem no início do trecho, no segundo 0:12. Nessa ocasião, ambos os personagens já perceberam que a comida está queimando. Então, Ryle se abaixa para tirar a travessa quente do forno, mas, como ele esqueceu a luva, Lily tenta impedi-lo de queimar a mão, se aproximando. Ao tocar o objeto quente, Ryle afasta suas mãos com rapidez, atingindo o rosto de Lily (Figura 52).

Figura 52 - Anotação das BBs #20 e #21 da primeira cena

Current Object: #20

Range: 325/328 #24470

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Search Frame

Framed Entity

Search Entity (min: 2 chars)

Start frame End frame

325 328

Is blocked?

Save Clone

Objects Sentences

#object	Start	End	#id	FrameElement	Framed entity
#18	313	320	#21031	Pegar.Agente	Partes_do_corpo.mão.noun
#19	313	320	#21035	Pegar.Tema	Utensilios.vasilha.noun
#20	325	328	#24470	Causar_dano.Agente	Pessoas.homem.noun
#21	325	332	#21045	Causar_dano.Vitima	Pessoas.mulher.noun
#22	335	343	#21050	Experiencia_ferimento_corporal.Experienciador	Pessoas.mulher.noun
#23	344	355	#21054	Despedaçar.Todo	Recipientes.travessa.noun
#24	356	372	#22816	Experiencia_ferimento_corporal.Experienciador	Pessoas.homem.noun
#25	356	372	#23655	Experiencia_ferimento_corporal.Parte_do_corpo	Partes_do_corpo.mão.noun
#26	373	629	#22817	Experiencia_ferimento_corporal.Experienciador	Pessoas.mulher.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

<sup>93</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Pode-se notar, por meio do tempo das BBs destacadas na imagem, que se trata de uma fase muito curta, uma vez que os objetos ficam visíveis por quatro e oito *frames*, respectivamente. Além disso, a escolha da posição da câmera faz com que o telespectador não tenha uma compreensão clara do que está sendo representado na cena, podendo ficar ambíguo e sujeito a diferentes interpretações. Nesse sentido, é relevante ressaltar que, ainda que mal seja possível ver o rosto dos personagens e suas expressões faciais, o *frame* evocado foi *Causar\_dano*, visto que, logo em seguida, Lily sofre um ferimento (Figura 53).

Figura 53 - Anotação das BBs #26 e #27 da primeira cena

The screenshot displays the FrameNet Brasil interface for video annotation. On the left, a video player shows a scene with a person's face. On the right, a table lists annotations for various BBs. BB #26 and BB #27 are highlighted with red borders. BB #26 is associated with the frame 'Experienciar\_ferimento\_corporal.Experienciador' and the entity 'Pessoas.mulher.noun'. BB #27 is associated with the frame 'Respirar.Agente' and the entity 'Pessoas.mulher.noun'.

BB	Start	End	Frame	Entity
#22	335	343	#21050	Experienciar_ferimento_corporal.Experienciador
#23	344	355	#21054	Despedir.Todo
#24	356	372	#22816	Experienciar_ferimento_corporal.Experienciador
#25	356	372	#23655	Experienciar_ferimento_corporal.Parte_do_corpo
#26	373	629	#22817	Experienciar_ferimento_corporal.Experienciador
#27	373	629	#23656	Respirar.Agente
#28	630	659	#23024	Movimento_corporal.Agente
#29	661	701	#23025	Respirar.Agente
#30	702	758	#23026	Percepção ativa.Perceptor_agente

Fonte: *FrameNet Brasil* (2025)<sup>94</sup>

É possível ver, na imagem acima, que as BBs destacadas estão sobrepostas, uma vez que dois eventos estão ocorrendo simultaneamente na imagem. A BB #26, que evoca o *frame* *Experienciar\_ferimento\_corporal*, reforça o que foi apresentado no parágrafo anterior. Já a BB #27, que evoca o *frame* *Respirar*, foi anotada dessa forma por se tratar de uma respiração audível da personagem que se prolonga por alguns segundos na cena.

Um pouco mais adiante, no segundo 0:32, já na fase de “arrepentimento e carinho” (Walker, 1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024), é possível encontrar, novamente, o *frame* *Causar\_dano* sendo evocado. Nesse exemplo, a situação é contrária. A BB #35 marca Lily, responsável pela ação. Nesta ocasião, ela está

<sup>94</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.



tentando se levantar, e Ryle a ajuda, mas ela está confusa por ter batido a cabeça e acaba o empurrando (Figura 54).

Figura 54 - Anotação das BBs #34 e #35 da primeira cena

Current Object: #34 Range: 806/870 #23028

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Q: Causar\_dano FE: Vítima

Framed Entity

Q: Pessoas.homem.noun

Start frame: 806 End frame: 870 Is blocked?

Save Clone

Objects	Sentences	
#30 702 758 #23026	Percepção_ativa.Perceptor_agentivo	Pessoas.homem.noun
#31 702 758 #23657	Percepção_ativa.Fenômeno	Pessoas.mulher.noun
#32 759 805 #23027	Causar_movimento.Agente	Pessoas.mulher.noun
#33 759 805 #23658	Causar_movimento.Tema	Partes_do_corpo.mão.no
#34 806 870 #23028	Causar_dano.Vítima	Pessoas.homem.noun
#35 806 875 #23030	Causar_dano.Agente	Pessoas.mulher.noun
#36 876 945 #23031	Experienciar_ferimento_corporal.Experienciador	Pessoas.homem.noun
#37 922 945 #23659	Experienciar_ferimento_corporal.Parte_do_corpo	Partes_do_corpo.mão.no

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>95</sup>

Pode-se notar que, mais uma vez, o recurso de esconder o rosto dos personagens é utilizado, permitindo que o telespectador interprete a cena da maneira que desejar. Novamente, o *frame* Causar\_dano foi escolhido, pois, logo em seguida, Ryle cai e corta a mão nos cacos de vidro que estavam no chão (Figura 55).

Figura 55 - Anotação das BBs #36 e #37 da primeira cena

Current Object: #none

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Q: Search Frame FE:

Framed Entity

Q: LU (min: 2 chars)

Start frame: 0 End frame: 0 Is blocked?

Save Clone

Objects	Sentences	
#34 806 870 #23028	Causar_dano.Vítima	Pessoas.homem.noun
#35 806 875 #23030	Causar_dano.Agente	Pessoas.mulher.noun
#36 876 945 #23031	Experienciar_ferimento_corporal.Experienciador	Pessoas.homem.noun
#37 922 945 #23659	Experienciar_ferimento_corporal.Parte_do_corpo	Partes_do_corpo.mão.no
#38 946 1010 #23034	Mudar_postura.Protagonista	Pessoas.homem.noun
#39 946 1010 #23035	Emoções_por_estímulo.Experienciador	Pessoas.mulher.noun
#40 946 1010 #24127	Emoções_por_estímulo.Estímulo	Pessoas.homem.noun
#41 1011 1085 #23037	Percepção_ativa.Perceptor_agentivo	Pessoas.homem.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

<sup>96</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Após cortar a mão, Ryle se levanta e começa a se desculpar com Lily. A primeira cena se encerra com o mesmo *frame* evocado no início: *Fazer\_carinho*, que demonstra a conclusão do ciclo de violência, como formulado por Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024). Além disso, o tempo dessas BBs na tela perfaz um total de 166 *frames*, uma duração muito maior em comparação aos exemplos citados acima (Figura 56).

Figura 56 - Anotação das BBs #51 e #52 da primeira cena

The screenshot shows the FrameNet Brasil interface. On the left, a video player displays a scene of a couple kissing. The video is paused at frame 1565 (42.56s). Below the video player, there are controls for 'Object' (Create), 'Tracking' (Start, Pause, Stop at frame #1565), and 'Show/Hide All' and 'Clear' buttons. On the right, the 'Objects' table is visible, showing a list of BBs (Basic Blocks) with their frame ranges and associated event labels. BBs #51 and #52 are highlighted in red. BB #51 is labeled 'Fazer\_carinho.Acariciador' and BB #52 is labeled 'Fazer\_carinho.Acariciado'. Both are associated with the event 'Pessoas.homem.noun'.

BB	Start frame	End frame	Event	Label
#45	1208	1323	Percepção_ativa.Fenômeno	Pessoas.mulher.noun
#46	1324	1474	Fazer_carinho.Acariciado	Pessoas.mulher.noun
#47	1324	1474	Fazer_carinho.Acariciador	Pessoas.homem.noun
#48	1324	1474	Contrição.Experenciador	Pessoas.homem.noun
#49	1475	1541	Dizer.Falante	Pessoas.homem.noun
#50	1475	1541	Dizer.Destinatário	Pessoas.mulher.noun
#51	1542	1708	Fazer_carinho.Acariciador	Pessoas.homem.noun
#52	1542	1708	Fazer_carinho.Acariciado	Pessoas.mulher.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>97</sup>

## II - Análise da segunda cena

A segunda cena tem início no quarto do casal. Assim que Lily ouve um barulho vindo do quarto, ela vai até o local e encontra Ryle sentado na cama. Na Figura 57, estão destacadas as primeiras BBs anotadas no *frame* *Percepção\_ativa*, já que a principal ação de Lily é encarar Ryle com atenção. É válido ressaltar que a anotação foi realizada de maneira a considerar o evento mais predominante na cena, porém, em alguns casos, houve a duplicação de BBs para a anotação de mais de um evento.

<sup>97</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Figura 57 - Anotação das BBs #1 e #2 da segunda cena

The screenshot shows the FrameNet Brasil interface for video annotation. The video player displays two frames: a man on the left and a woman on the right. The sidebar on the left contains controls for tracking, including 'Create', 'Start', 'Pause', 'Stop at frame #1', 'Show/Hide All', and 'Clear'. The main panel on the right shows the 'Current Object: #1' and a table of annotated frames.

#Object	Start	End	#id	FrameElement	Framed entity
#1	1	55	#23051	Percepção_ativa.Fenômeno	~ Pessoas.hom
#2	1	55	#23052	Percepção_ativa.Perceptor_agetivo	~ Pessoas.mull
#3	56	354	#23053	Dizer.Falante	~ Pessoas.hom
#4	56	354	#23066	Dizer.Destinatário	~ Pessoas.mull
#5	355	433	#23068	Percepção_ativa.Perceptor_agetivo	~ Pessoas.mull
#6	355	433	#23069	Percepção_ativa.Fenômeno	~ Pessoas.hom
#7	434	674	#23070	Localizar.Perceptor	~ Pessoas.hom

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>98</sup>

Nessa segunda cena, o casal conversa por um longo período, visto que Ryle encontrou o número de telefone de Atlas, ex-namorado de Lily, atrás do celular da esposa. A maior parte dos *frames* evocados nesse trecho dizem respeito à conversa que eles estão tendo, como ocorre, por exemplo, com o *frame* *Dizer*, não sendo relevante para análise. Nesse sentido, a fase “aumento de tensão” proposta por Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024) começa na BB #33, anotada para o *frame* *Causar\_dano* (Figura 58). O trecho mostra Ryle com raiva, atirando um objeto no chão e, em seguida, caminhando para fora do quarto.

<sup>98</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Figura 58 - Anotação das BBs #31 a #35 da segunda cena

The screenshot displays the FrameNet Brasil web application. On the left, a video player shows a scene with two people. The video is paused at frame 1971. Below the video is a control bar with buttons for 'Create', 'Start', 'Pause', 'Stop at frame #1971', 'Show/Hide All', and 'Clear'. On the right, there is a table of annotations. The table has columns for BB number, start frame, end frame, action name, and actor. BBs #31 to #35 are highlighted with a red box. The actions for these BBs are 'Mudar\_postura.Protagonista' and 'Comunicação\_resposta.Falante'.

BB	Start frame	End frame	Action	Actor
#29	1636	1852	Questionar.Falante	Pessoas.home
#30	1636	1852	Questionar.Destinatário	Pessoas.mulh
#31	1853	1975	Mudar_postura.Protagonista	Pessoas.home
#32	1853	1975	Comunicação_resposta.Falante	Pessoas.mulh
#33	1853	1975	Causar_dano.Agente	Pessoas.home
#34	1853	1975	Comunicação_resposta.Destinatário	Pessoas.home
#35	1853	1975	Mudar_postura.Protagonista	Pessoas.mulh
#36	1976	2039	Causar_dano.Agente	Pessoas.home
#37	1976	2039	Auto movimento.Auto movedor	Pessoas.home

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>99</sup>

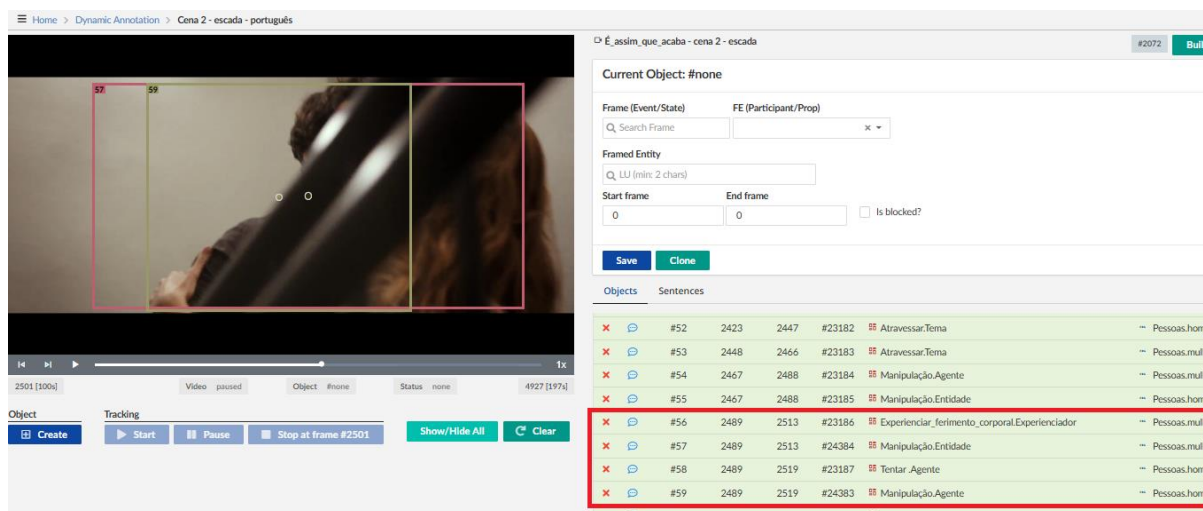
Ainda que a BB #33 relacione Ryle ao AGENTE da ação, a VÍTIMA, nesse caso, não é visível ao telespectador. A VÍTIMA, nesse caso, é um objeto que ele joga no chão, já que é possível ouvir o barulho de algo sendo quebrado. Pela terceira vez, esse *frame* é evocado sem que seja possível ver a expressão facial do personagem. Esse fato será relevante para a análise da terceira cena, que será realizada ainda nesta seção.

Ainda na Figura 58, a personagem Lily está anotada na BB #35 no *frame* *Mudar\_postura*, uma vez que ela se encolhe com medo ao ver a raiva de Ryle. Nesse caso, ela não está anotada como VÍTIMA porque ela não sofre nenhum dano considerável.

O vídeo segue com Ryle saindo do apartamento, e Lily o seguindo. Assim que eles chegam às escadas, a cena de “violência” (Walker, 1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024) ocorre no momento em que Lily se posiciona na frente de Ryle nas escadas (Figura 59).

<sup>99</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Figura 59 - Anotação das BBs #56 a #59 da segunda cena



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>100</sup>

Como pode ser observado na Figura acima, a personagem Lily está representada pelas BBs #56 e #57, anotadas para os *frames* *Experienciar\_ferimento\_corporal* e *Manipulação*, respectivamente. Essa anotação se deu porque a personagem se machuca ao cair da escada e, além disso, é possível ver que ela está se segurando no braço do parceiro.

Já o personagem Ryle está representado pelas BBs #58 e #59, anotadas para os *frames* *Tentar* e *Manipulação*, respectivamente. Nesse caso, o máximo de informação visual que é possível extrair dessa cena envolve o fato de Ryle tentar segurar Lily para que ela não caia da escada, como é dito pelo personagem alguns segundos após a cena.

Ademais, reforça-se o que já foi explicado anteriormente acerca da não exposição do rosto dos personagens. No exemplo apresentado, ambos os personagens têm o rosto escondido pelo corrimão da escada, e essa cobertura se dá durante toda a cena anotada.

Logo após a cena da escada, Lily surge deitada no sofá de seu apartamento, com Ryle cuidando de seus ferimentos (Figura 60).

<sup>100</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

Figura 60 - Anotação das BBs #63 a #64 da segunda cena

Object	Sentence
#61	Intervenção_em_saúde.Paciente
#62	Intervenção_em_saúde.Profissional_em_saúde
#63	Percepção_ativa.Perceptor_agente
#64	Percepção_ativa.Fenômeno
#65	Questionar.Falante
#66	Questionar.Destinatário
#67	Dizer.Falante
#68	Movimento_corporal.Agente

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>101</sup>

A cena em questão reflete a fase classificada por Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024) como “arrependimento e carinho”. O *frame* evocado, nas BBs destacadas na imagem, é *Percepção\_ativa*, já que Ryle está olhando com atenção para Lily deitada no sofá. Outros *frames* também foram evocados ao longo dessa fase, como: *Intervenção\_em\_saúde*, já que Ryle cuida dos machucados que Lily sofreu, além de *frames* *Dizer* e *Questionar*, visto que o personagem faz um interrogatório para ter certeza de que Lily estava bem.

A segunda cena se encerra da mesma maneira que a primeira, evocando o *frame* *Fazer\_carinho* e concluindo a fase final do ciclo proposto por Walker (1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024). As BBs #90 e #91 marcam o momento em que Ryle beija a testa machucada de Lily, como uma forma de demonstrar seu arrependimento pela situação.

<sup>101</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.



Figura 61 - Anotação das BBs #90 a #91 da segunda cena

Current Object: #90 Range: 4758/4847 #23335

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)  
 Q: Fazer\_carinho ACariciador

Framed Entity  
 Q: Pessoas.homem.noun

Start frame: 4758 End frame: 4847 Is blocked?

Save Clone

Object	Sentences
#84 3895 4350 #23328	Comunicação_resposta.Falante - Pessoas.mulh
#85 4351 4445 #23329	Pedir.Falante - Pessoas.home
#86 4446 4546 #23330	Dizer.Falante - Pessoas.mulh
#87 4547 4608 #23331	Percepção_ativa.Perceptor_agetivo - Pessoas.home
#88 4609 4712 #23332	Emoção_com_foco_no_experienciador.Experienciador - Pessoas.mulh
#89 4713 4757 #23333	Fazer_carinho.Acariciador - Pessoas.home
#90 4758 4847 #23335	Fazer_carinho.Acariciador - Pessoas.home
#91 4758 4914 #23334	Fazer_carinho.Acariciador - Pessoas.mulh

Fonte: *FrameNet Brasil* (2025)<sup>102</sup>

### III - Análise da terceira cena

A terceira e última cena tem início na cozinha do apartamento. Como pode ser observado a partir da Figura 62, na qual os personagens estão anotados para vários *frames* semânticos distintos. Isso ocorreu porque a cena é longa, perfazendo um total de 972 *frames* de vídeo, e diversos eventos estão ocorrendo simultaneamente.

Figura 62 - Anotação das BBs #1 a #6 da terceira cena

Current Object: #1 Range: 1/972 #22042

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)  
 Q: Emoção\_com\_foco\_no Experienciador

Framed Entity  
 Q: Pessoas.mulher.noun

Start frame: 1 End frame: 972 Is blocked?

Save Clone

#Object	Start	End	#id	FrameElement	Framed entity
#1 1 972 #22042	1	972	#22042	Emoção_com_foco_no_experienciador.Experienciador	- Pessoas.mulher.nc
#2 1 972 #22071	1	972	#22071	Percepção_ativa.Perceptor_agetivo	- Pessoas.mulher.nc
#3 1 972 #22074	1	972	#22074	Percepção_ativa.Fenômeno	- Pessoas.homem.mun
#4 1 972 #24410	1	972	#24410	Questionar.Destinatário	- Pessoas.mulher.nc
#5 1 972 #24411	1	972	#24411	Questionar.Falante	- Pessoas.homem.mun
#6 1 972 #24412	1	972	#24412	Comunicação_resposta.Falante	- Pessoas.mulher.nc

Fonte: *FrameNet Brasil* (2025)<sup>103</sup>

<sup>102</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 14 out. 2025.

<sup>103</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

A cena mostrada pela figura se situa após Ryle forçar Lily a ler uma reportagem na qual Atlas fala da importância de Lily em sua vida. Portanto, essa cena reflete o momento de “aumento de tensão” (Walker, 1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024). Dessa maneira, o *frame* destacado pela BB #1 é evocado pela fala de Lily, no momento que ela afirma que ama Ryle, e não Atlas. Os *frames* seguintes dizem respeito à discussão iniciada e ao interrogatório de Ryle.

Ao tentar controlar a situação, Lily muda de assunto e tenta se afastar da mesa onde estava sentada. Ryle, então, começa a beijá-la à força, mesmo ela dizendo que não queria (Figura 63). O fato de Lily explicitar seu desejo por interromper a ação, e Ryle não atender ao pedido, configura a fase de “violência” (Walker, 1979 *apud* Santos; Bressan; Paquiela, 2024).

Figura 63 - Anotação das BBs #19 a #25 da terceira cena

The screenshot shows the FrameNet Brasil interface. On the left is a video player with a paused video of a man and a woman. On the right, the 'Current Object: #21' configuration is shown, with 'Frame (Event/State)' set to 'Cenário\_da\_violência' and 'FE (Participant/Prop)' set to 'Agressor'. Below this is a table of objects:

BB	Start frame	End frame	FE (Participant/Prop)	EF
#19	1979	2104	#23353	Pedir.Falante
#20	1979	2104	#23354	Pedir.Destinatário
#21	1979	2104	#24421	Cenário_da_violência.Agressor
#22	1979	2104	#24422	Tentar.Agente
#23	1979	2104	#24423	Causar_movimento.Tema
#24	1979	2104	#24424	Causar_movimento.Agente
#25	1979	2104	#24425	Cenário_da_violência.Vítima

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>104</sup>

A partir da imagem acima, é possível ver que a BB #21 está anotada para o *frame* *Cenário\_da\_violência*. Ainda que esse seja um *frame* de enquadramento genérico, é o que melhor descreve a ação. Portanto, a BB #21 está anotada para o EF AGRESSOR – Rylee –, e a BB #25 para o EF VÍTIMA – Lily. As demais BBs são ações que decorrem no mesmo segmento de vídeo, mas que não são relevantes para essa análise.

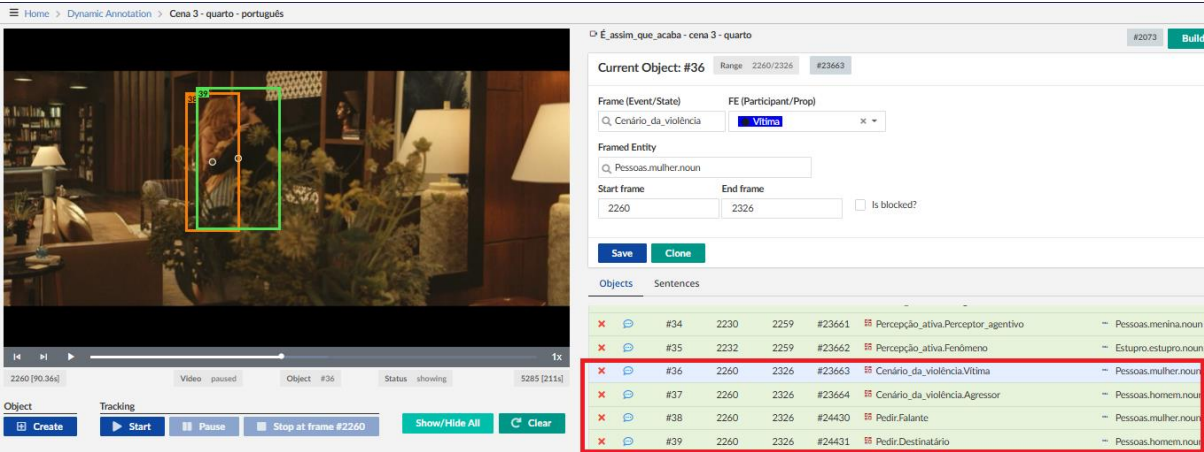
Logo após Ryle beijar Lily a força, ela tenta se afastar do parceiro, mas sem muito êxito, pois ele a segue e continua forçando contato íntimo. Desse modo, as

<sup>104</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.



próximas BBs que estão anotadas para o *frame* `Cenário_da_violência` são as BBs #36 e #37, como pode ser observado na Figura 64.

Figura 64 - Anotação das BBs #36 e #37 da terceira cena



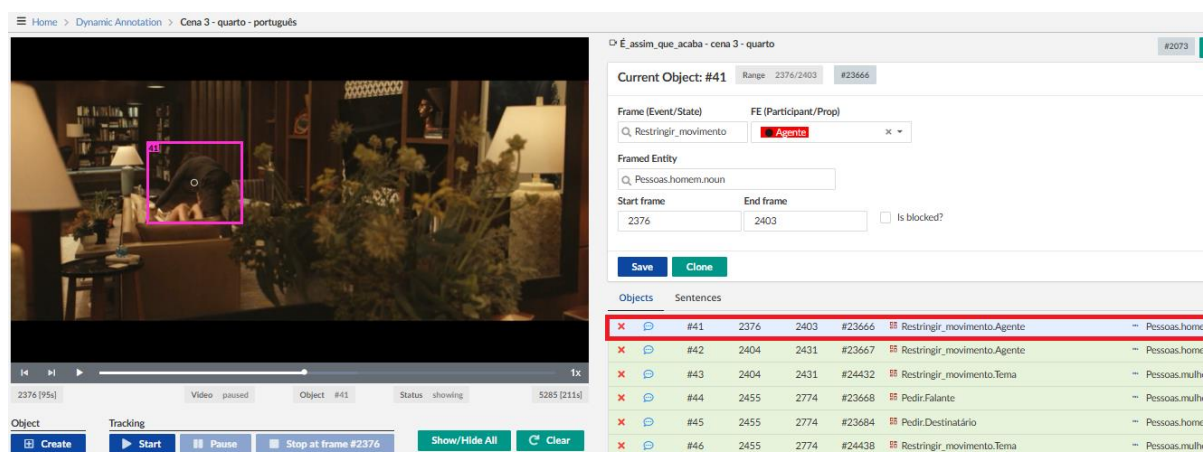
Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>105</sup>

Da mesma forma que a situação anterior, Ryle também está forçando contato com Lily quando esta já afirmou que não quer estabelecer esse tipo de intimidade naquele momento. Por isso, a anotação realizada evoca o *frame* `Cenário_da_violência`.

Dando continuidade à cena, os personagens começam a andar em direção ao que parece ser a sala de estar. Assim que chegam perto do sofá, Ryle usa sua força para derrubar Lily e se colocar em cima dela (Figura 65).

<sup>105</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

Figura 65 - Anotação da BB #41 da terceira cena



Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>106</sup>

Ainda que não seja evocado um *frame* dentro do domínio da violência, o *frame* evocado pela BB #41, *Restringir\_movimento*, permite que o telespectador perceba que Ryle está se colocando em uma posição na qual Lily perde o controle sobre seus próprios movimentos, inferindo a violência contida na sequência.

Logo após essa cena, o telespectador é apresentado a várias lembranças de Lily, a partir de seu ponto de vista. Dessa forma, é possível perceber que uma ação mais explícita de violência desencadeia outras lembranças que permaneciam em seu subconsciente. Nesse sentido, as BBs seguintes – #42 e #43 – evocam o mesmo *frame* da anterior: *Restringir\_movimento*. Porém, dessa vez, o AGENTE é o pai de Lily, e a VÍTIMA, mãe de Lily (Figura 66).

<sup>106</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

Figura 66 - Anotação das BB #42 e #43 da terceira cena

Current Object: #42 Range: 2404/2431 #23667

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Q: Restringir\_movimento

Framed Entity

Q: Pessoas.homem.noun

Start frame: 2404 End frame: 2431

Save Clone

Objects	Sentences
#41	2376 2403 #23666 Restringir_movimento.Agente - Pessoas.homem.noun
#42	2404 2431 #23667 Restringir_movimento.Agente - Pessoas.homem.noun
#43	2404 2431 #24432 Restringir_movimento.Toma - Pessoas.mulher.noun
#44	2455 2774 #23668 Pedir.Falante - Pessoas.mulher.noun
#45	2455 2774 #23684 Pedir.Destinatário - Pessoas.homem.noun
#46	2455 2774 #24438 Restringir_movimento.Toma - Pessoas.mulher.noun

Fonte: *FrameNet Brasil* (2025)<sup>107</sup>

As memórias de Lily intercalam com o momento atual que a personagem está vivendo. Na figura 67, pode-se observar que, ao voltar para o presente, o *frame* *Restringir\_movimento* continua sendo evocado pelas BBs #46 e #47, uma vez que Ryle mantém as mãos de Lily presas no sofá.

Figura 67 - Anotação das BB #46 e #47 da terceira cena

Current Object: #none

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Q: Search Frame

Framed Entity

Q: LU (mín: 2 chars)

Start frame: 0 End frame: 0

Save Clone

Objects	Sentences
#45	2455 2774 #23684 Pedir.Destinatário - Pessoas.homem.noun
#46	2455 2774 #24438 Restringir_movimento.Toma - Pessoas.mulher.noun
#47	2455 2774 #24439 Restringir_movimento.Agente - Pessoas.homem.noun
#48	2775 2968 #23685 Dizer.Falante - Pessoas.homem.noun
#49	2969 2984 #23701 Movimento_corporal.Agente - Pessoas.homem.noun
#50	2985 3100 #23702 Dizer.Falante - Pessoas.homem.noun

Fonte: *FrameNet Brasil* (2025)<sup>108</sup>

Durante o período em que Lily está presa embaixo do corpo de Ryle, ela constantemente pede para o personagem parar o que está fazendo e olhar para ela, mas ele não o faz. Ao invés disso, Ryle continua beijando Lily à força. Logo, as BBs

<sup>107</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

<sup>108</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

referentes a essa cena também foram anotadas para o *frame* *Cenário\_da\_violência* (Figura 68).

Figura 68 - Anotação das BB #57 e #58 da terceira cena

Current Object: #none

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Search Frame

Framed Entity

Search LU (min 2 chars)

Start frame End frame

0 0

Is blocked?

Save Clone

Objects	Sentences
#56	3519 3609 #23897 PedirFalante
#57	3519 3609 #24447 Cenário_da_violência.Vítima
#58	3519 3609 #24448 Cenário_da_violência.Agressor
#59	3610 3629 #23910 Auto_movimento.Auto_movedor
#60	3630 3690 #23911 Cenário_da_violência.Agressor
#61	3630 3690 #23912 Cenário_da_violência.Vítima

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>109</sup>

Tal *frame* é evocado algumas vezes, todos derivados da situação descrita acima. Durante o episódio de violência, Lily prossegue lembrando de cenas no passado em que Ryle agiu de maneira agressiva, seja com ela ou não. Dessa forma, a Figura 69 mostra a primeira vez que Lily vê Ryle na cobertura de um prédio. Na ocasião, ele chega chutando uma cadeira com raiva. Por isso, as BBs #73 e #74 evocam o *frame* *Causar\_dano*.

Figura 69 - Anotação das BB #73 e #74 da terceira cena

Current Object: #73 Range: 4269/4280 #23919

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Search Frame

Framed Entity

Search LU (min 2 chars)

Start frame End frame

4269 4280

Is blocked?

Save Clone

Objects	Sentences
#73	4269 4280 #23919 Causar_dano.Agente
#74	4269 4280 #23920 Causar_dano.Vítima
#75	4281 4297 #23927 Cenário_da_violência.Agressor
#76	4281 4297 #23929 Cenário_da_violência.Vítima
#77	4298 4310 #23931 Cenário_da_violência.Agressor
#78	4298 4310 #23933 Cenário_da_violência.Vítima

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

<sup>110</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

As memórias de Lily seguem sendo mostradas, mas, dessa vez, o telespectador é transportado de volta à segunda cena, na escada. Agora, o *frame* evocado muda para *Cenário\_da\_violência*, pois, nesse momento, é possível ver, com clareza, a intenção de Ryle ao realizar a ação, identificada a partir da expressão facial do personagem, não mais coberta pelo corrimão (Figura 70).

Figura 70 - Anotação das BB #94 e #95 da terceira cena

Frame (Event/State)	FE (Participant/Prop)	Description
#92	4750 4856 #24013	Manipulação.Entidade -> Pessoas.homem.nour
#93	4750 4856 #24014	Manipulação.Agente -> Pessoas.mulher.nour
#94	4750 4856 #24466	Cenário_da_violência.Agressor -> Pessoas.homem.nour
#95	4750 4856 #24467	Cenário_da_violência.Vítima -> Pessoas.mulher.nour
#96	4857 4867 #24015	Cenário_da_violência.Vítima -> Pessoas.mulher.nour
#97	4857 4890 #24016	Cenário_da_violência.Agressor -> Pessoas.homem.nour

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>111</sup>

As memórias da segunda cena da escada continuam, apenas com mudança de perspectiva. Nesse sentido, na Figura 71, é possível perceber que a expressão facial de Ryle não é neutra ou preocupada — como se ele estivesse tentando impedir Lily de cair, como dito pelo próprio personagem na segunda cena —, mas ele demonstra estar gritando com Lily, e suas sobrancelhas franzidas indicam a raiva que o personagem está sentindo naquele momento. Esse conjunto de informações adicionais permite que o telespectador compreenda que a cena apresentada anteriormente não foi um acidente — como Ryle alegava —, mas sim uma situação planejada e executada com intenção pelo personagem masculino.

<sup>111</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.



Figura 71 - Anotação das BB #96 e #97 da terceira cena

Current Object: #none

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Search Frame

Framed Entity

Search Entity (min: 2 chars)

Start frame End frame

0 0 Is blocked?

Save Clone

Objects Sentences

BB	Start	End	Event	Participant/Prop	Category
#96	4857	4867	#24015	Cenário_da_violência.Vítima	Pessoas.mulher.n
#97	4857	4890	#24016	Cenário_da_violência.Agressor	Pessoas.homem.n
#98	4891	4940	#24017	Lembrar_experiência.Pensador	Pessoas.mulher.n
#99	4941	4999	#24018	Restringir_movimento.Tema	Pessoas.mulher.n
#100	4941	4999	#24019	Restringir_movimento.Agente	Pessoas.homem.n

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>112</sup>

Da mesma forma que o telespectador foi apresentado à segunda cena de violência, porém sob outra perspectiva, as lembranças de Lily também alcançam a primeira cena, que ocorreu na cozinha (Figura 72).

Figura 72 - Anotação das BB #101 e #102 da terceira cena

Current Object: #none

Frame (Event/State) FE (Participant/Prop)

Search Frame

Framed Entity

Search Entity (min: 2 chars)

Start frame End frame

0 0 Is blocked?

Save Clone

Objects Sentences

BB	Start	End	Event	Participant/Prop	Category
#96	4857	4867	#24015	Causar_dano.Vítima	Pessoas.mulher.noun
#97	4857	4890	#24016	Causar_dano.Agente	Pessoas.homem.noun
#98	4891	4940	#24017	Lembrar_experiência.Pensador	Pessoas.mulher.noun
#99	4941	4999	#24018	Restringir_movimento.Tema	Pessoas.mulher.noun
#100	4941	4999	#24019	Restringir_movimento.Agente	Pessoas.homem.noun
#101	5000	5085	#24021	Cenário_da_violência.Vítima	Pessoas.mulher.noun
#102	5000	5113	#24020	Cenário_da_violência.Agressor	Pessoas.homem.noun

Fonte: *FrameNet* Brasil (2025)<sup>113</sup>

Ao contrário da segunda cena, que permaneceu com o mesmo *frame* evocado, na primeira cena, houve alteração do *frame*. Nesse caso, na primeira era difícil identificar a ação de Ryle por ter seu rosto totalmente coberto pela fumaça advinda do forno, mas como foi explicado no início desta seção, foi anotado o *frame*

<sup>112</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

<sup>113</sup> Captura de tela. Disponível em: <<https://webtool.frame.net.br/>> Acesso em: 17 out. 2025.

Causar\_dano, porque Lily sofreu um dano. Entretanto, devido à mudança de perspectiva e à adição da intenção de Ryle, é possível notar a mudança de *frame* para se encaixar dentro do Cenário\_da\_violência, uma vez que a intenção é clara, além do uso de sua força contra a personagem de Lily.

### **3.5 Análise quantitativa do material audiovisual**

Como explicado no início deste capítulo, essa seção apresentará os dados quantitativos obtidos a partir da anotação de vídeo, já realizada de maneira qualitativa na seção anterior.

Dessa maneira, a Tabela 7 traz os dados extraídos da anotação da primeira cena.

Tabela 7 - Quantidade de objetos visuais da primeira cena

<b>Frames</b>	<b>Objetos visuais</b>
Auto_movimento	2
Causar_dano	4
Causar_movimento	2
Contrição	1
Despedaçar	1
Dizer	4
Emoções_por_estímulo	2
Experiência_de_percepção	2
Exerenciar_ferimento_corporal	6
Fazer_carinho	6
Movimento_corporal	3
Mudar_postura	1
Pegar	5
Percepção_ativa	10
Respirar	2
Tornar-se_consciente	1
<b>Total</b>	<b>52</b>

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

Como pode ser observado, a anotação de vídeo da primeira cena resultou em um total de cinquenta e dois objetos visuais, distribuídos em dezesseis *frames* diferentes, sendo seis anotações no *frame* Fazer\_carinho, seis no *frame* Experienciar\_ferimento\_corporal e apenas quatro anotações no *frame* Causar\_dano. É possível perceber ainda que não nenhum *frame* do domínio da violência foi utilizado, mas o *frame* Causar\_dano pressupõe algum dano à vítima. Logo, a violência está implícita dentro da cena. Nesse caso, o telespectador apenas não é apresentado com tantos detalhes, impedindo a percepção clara do evento.



Além disso, o uso do *frame* `Experienciar_ferimento_corporal`, no contexto da cena, mostra ao telespectador que o dano sofrido pela vítima é uma lesão física. Por outro lado, o *frame* `Fazer_carinho`, anotado tanto no início quanto no final da cena, indica que a relação entre os personagens se manteve estável mesmo após o ocorrido, uma vez que eles têm um momento de carinho um com o outro no final.

Os demais *frames* evocados foram colocados na tabela apenas para mostrar a diversidade da anotação, mas a maioria são ações que não comprometem a análise desta pesquisa.

Seguindo para a segunda cena, a Tabela 8 traz os dados numéricos extraídos da anotação.

Tabela 8 - Quantidade de objetos visuais da segunda cena

<b>Frames</b>	<b>Objetos visuais</b>
Auto_movimento	1
Atravessar	3
Causar_dano	2
Comunicação_resposta	11
Cotema	6
Dizer	10
Emoção_com_foco_no_experienciador	1
Estar_de_acordo_sobre_a_avaliação	4
Exerenciar_ferimento_corporal	1
Fazer_carinho	3
Gesto	2
Impedir	2
Intervenção_em_saúde	2
Localizar	3
Manipulação	4
Movimento_corporal	2
Mudar_postura	3
Opinião	1
Partir	2
Pedir	5
Percepção_ativa	9
Questionar	11
Tentar	3
<b>Total:</b>	<b>91</b>

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

Por meio da Tabela 8, pode-se observar que a anotação de vídeo da segunda cena resultou em um total de noventa e um objetos visuais, quase o dobro da primeira cena, o que é esperado dado a minutagem do trecho. Além disso, foram obtidos vinte e três *frames* distintos. No que tange aos *frames* analisados anteriormente, houve apenas três objetos no *frame* `Fazer_carinho`, metade da quantidade observada na primeira cena, indicando que a relação do casal possui menos momentos de carinho.

Além disso, a quantidade de objetos visuais anotados para os *frames* `Causar_dano` e `Experienciar_ferimento_corporal` também diminuiu. Isso ocorreu, porque a cena de violência na escada, nenhum desses *frames* são acionados, uma vez que o único evento perceptível durante a cena é a tentativa de Ryle de segurar Lily para que ela não caia da escada. Dessa maneira, a violência presente nessa cena é ainda mais desvinculada da ideia de violência do que a primeira.

De modo a finalizar a análise de cada trecho, a Tabela 9 traz os dados numéricos extraídos da anotação da terceira cena.

Tabela 9 - Quantidade de objetos visuais da terceira cena

<b>Frames</b>	<b>Objetos visuais</b>
Auto_movimento	1
Atravessar	3
Causar_dano	2
Causar_movimento	7
Cenário_da_violência	26
Chegar	2
Comunicação_resposta	2
Dizer	2
Emoção_com_foco_no_experienciador	3
Fazer_barulho	2
Fazer_carinho	2
Fechamento	1
Impedir	2
Lembrar_experiência	2
Manipulação	4
Movimento_corporal	1
Mudança_de_estado_operacional	2
Pedir	16
Percepção_ativa	10
Questionar	2
Restringir_movimento	9
Tentar	2
<b>Total:</b>	<b>103</b>

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

Mediante os dados expostos na tabela acima, obteve-se um total de cento e três objetos visuais, evocando vinte e dois *frames* distintos. Observando os mesmos *frames* analisados nas cenas anteriores: *Fazer\_carinho* permanece com mesma quantidade em relação à segunda cena, dois objetos visuais, uma quantidade pequena em relação ao todo, menos de 2%. Do mesmo modo, o *frame* *Causar\_dano* também pode ser encontrado em apenas dois objetos visuais.

Apesar de o *frame* *Causar\_dano* ser pouco anotado, observa-se um novo *frame*, dessa vez do domínio da violência: *Cenário\_da\_violência*, repetido em cinte e seis anotações, aproximadamente 25% da total. Esse dado revela que a terceira cena como um todo foi montada a fim de criar um ambiente favorável para que o telespectador compreendesse que o relacionamento vivido pelo casal era, de fato, abusivo e violento.

Além disso, é relevante direcionar a atenção para dois *frames* que, até então, não haviam sido mencionados. Primeiramente, o *frame* *Pedir*, anotado dezesseis vezes, reforça o comportamento de Lily diante da agressão sofrida. A personagem, por diversas vezes, implora para Ryle parar o que estava fazendo e, mesmo depois de muitos pedidos, ele não atende ao solicitado, corroborando a ideia de um cenário violento.

Em segundo lugar, o *frame* *Restrigir\_movimento*, anotado nove vezes, enfatiza que Ryle utiliza sua força para manter Lily no lugar em que ele deseja que ela fique, em uma posição “inferior” à dele, para que ele use sua força para controlar, não apenas seus movimentos, mas impedir que ela saia do seu controle.

Dessa maneira, não apenas o *frame* *Cenário\_da\_violência* se torna pertinente de ser analisado, mas também é relevante observar o modo como os outros *frames* auxiliam o melhor entendimento da cena.

Nesse sentido, a Tabela 10 sintetiza os *frames* mais pertinentes – que influenciam a perspectiva de violência – e a quantidade encontrada em cada uma das três cenas.

Tabela 10 - Quantidade de *frames* anotados nas três cenas

	Cena 1	Cena 2	Cena 3
Causar_dano	4	2	2
Cenário_da_violência	0	0	26
Restringir_movimento	0	0	9
<b>Total</b>	4	2	37

Fonte: Elaborada pela autora (2025)

Como pode ser observado, na primeira cena foram realizadas quatro anotações dentro de um mesmo *frame* — Causar\_dano. Já na segunda cena, o número de anotações referentes diminuiu e não obteve variação entre o *frame* escolhido. Por sua vez, na terceira cena, como já era esperado, obteve-se um número consideravelmente maior, totalizando trinta e sete anotações, em três *frames* distintos.

Com base nessas informações, é possível asseverar que a terceira cena traz uma perspectiva acerca da violência doméstica que não foi encontrada nos trechos anteriores, uma vez que é nessa parte do filme que o telespectador consegue compreender o tema abordado.

É pertinente ressaltar que não é a intenção da autora deste trabalho criticar e/ou questionar as decisões a respeito da direção do filme, mas apenas analisar a maneira como a obra foi produzida, evidenciando o efeito que tais escolhas podem gerar nos diferentes telespectadores.

Dessa maneira, os dados analisados permitem compreender que o filme escolhe abordar a violência sob a perspectiva feminina, uma vez que mulheres vítimas de violência tendem a demorar para aceitarem que fazem parte do ciclo de violência (Santos; Bressan; Paquiela, 2024).

### 3.6 A adaptação cinematográfica de *É assim que acaba* nos polissistemas culturais norte-americano e brasileiro

Conforme discutido no Capítulo II deste trabalho, a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 1972) preconiza uma análise que compreende a interação entre os diferentes sistemas dentro de um contexto cultural. Nesse sentido, expandindo a ideia

que Even-Zohar (1972) traz para a literatura, tem-se que o audiovisual também não é um sistema isolado, mas se encontra intrinsecamente relacionado a outros sistemas, como a língua, a cultura, a sociedade e a política.

Dessa maneira, é possível pensar que o cinema, bem como outras formas de arte, é fortemente influenciado por fatores externos, criando uma rede complexa de relações. No caso, tanto o filme apresentado quanto sua obra de origem — o livro *It ends with us* — pertencem ao polissistema norte-americano, gerando, para o leitor/telespectador, uma sensação de proximidade com os personagens e lugares apresentados.

Por outro lado, o tema principal abordado na obra é a violência contra a mulher. E, como já mencionado no Capítulo I, discussões acerca dessa temática não se restringem a um único território. Tanto no polissistema norte-americano quanto no polissistema brasileiro, o filme se destaca como um meio de proporcionar reflexões sobre a violência doméstica, sobretudo evidenciando como é difícil para a vítima perceber o ciclo violento e sair dele.

Dessa maneira, é fundamental observar que, embora a violência doméstica no Brasil seja um crime com diversas políticas públicas que visam à diminuição do número de casos, na tradução dessa obra para a dublagem brasileira ocorram numerosos desvios, como apontado neste Capítulo, tornando a obra dublada mais branda que o original. Logo, o público brasileiro tende a demorar mais tempo para perceber que se trata de um filme sobre violência doméstica, visto que a dublagem é a opção mais acessível em grande parte dos cinemas.

Nesse sentido, não foi possível encontrar uma correlação direta entre as escolhas realizadas pelo roteiro de dublagem e o contexto social em que o Brasil está inserido, uma vez que a tradução para o polissistema brasileiro não implica mudanças radicais em relação à temática. Apesar de não ser possível gerar o mesmo sentimento de representatividade quanto ao lugar em que se passa a história, a violência contra a mulher ainda faz parte da vida de milhares de brasileiras.

Em suma, o filme *É assim que acaba* se insere nos polissistemas norte-americano e brasileiro como uma forma de tornar visível um problema de saúde pública em ambos os países. Nesse sentido, mesmo com as divergências encontradas na legenda e na dublagem, a adaptação cinematográfica cumpre o papel proposto.

### 3.7 Conclusões

Neste capítulo, buscou-se estabelecer a maneira como foram realizadas as escolhas dos *corpora* para a composição desta pesquisa, além de evidenciar a maneira como foi realizada a anotação em cada *corpus*. Ademais, foi efetuada uma análise detalhada de dez excertos extraídos do material linguístico, aplicando as estratégias tradutórias postuladas por Chesterman (2016) e os pressupostos teórico-analíticos da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982). Também foram analisados os fragmentos de vídeo de maneira a compreender quais seriam os *frames* evocados em cada uma das cenas. Além disso, foram analisados os dados quantitativos extraídos de ambas as partes da anotação, consolidando a metodologia proposta neste trabalho (Santos *et al.*, 2017). Com isso, procurou-se expor como a Semântica de *Frames* oferece uma base linguística com alto potencial de contribuição para a prática tradutória como um todo. Por fim, buscou-se compreender o impacto da tradução no polissistema de chegada (Even-Zohar, 1972).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar a tradução de dez excertos do áudio original para a legenda e para a dublagem do filme *É assim que acaba*, considerando as estratégias tradutória propostas por Chesterman (2016) e amparando-as nas anotações semânticas realizadas à luz da Semântica de *Frames* (Fillmore, 1982). Além disso, se propôs a realizar anotação de *frames* de evento nos trechos selecionados, com o intuito de investigar possíveis alterações de enquadramento dentro do cenário violento abordado na obra. Ademais, em relação à Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 1972), buscou-se averiguar a relação das mudanças adotadas na tradução com base no polissistema de chegada.

Diante dos dez excertos selecionados, torna-se evidente que, tanto na legenda quanto na dublagem, ocorreu o uso de estratégias sintáticas e semânticas diversas, em um quantitativo muito próximo, ainda que as anotações semânticas realizadas, no âmbito da Semântica de *Frames*, não apontem para uma correspondência superior a 60%.

Entretanto, apesar de não indicar uma diferença significativa no uso dessas estratégias, tal fato não está diretamente ligado ao uso de estratégias pragmáticas, uma vez que a dublagem apresenta um número de estratégias pragmáticas muito maior que o texto legendado.

Esse número elevado de ocorrências, no eixo pragmático, permite inferir que o telespectador brasileiro assista ao filme e seja guiado, pela dublagem, a inferir determinados aspectos que não constam no original, como o distanciamento do personagem masculino em assumir a responsabilidade pelas suas ações, como detalhadamente observado no Capítulo III.

Dessa maneira, fica comprovada parcialmente a primeira hipótese apresentada na Introdução: a análise da dublagem revela mais aspectos pragmáticos que a legenda, mas com um número pouco expressivo em relação ao âmbito semântico.

Ademais, as anotações de vídeo realizadas no *corpus* audiovisual corroboram esse pensamento, visto que, independentemente do áudio escolhido pelo telespectador, os *frames* evocados nas cenas iniciais inibem Ryle da culpa pelos atos violentos ao cobrir suas expressões faciais. Nesse caso, o enquadramento da

violência só ocorre dentro da terceira cena, ao final do filme. Logo, as cenas anteriores ganham um novo enquadramento a partir de sua reprodução sob novo ângulo, comprovando a segunda hipótese levantada de que não haveria *frames* dentro do domínio da violência anotados nos primeiros dois trechos.

O resultado deste trabalho evidencia a relevância de utilizar abordagens linguísticas — neste caso, a Semântica de *Frames* — como suporte para discussões teóricas acerca da tradução. Os exemplos contidos nesta pesquisa reforçam, nesse sentido, o contributo de uma análise que une tais abordagens.

Contudo, entende-se que os *corpora* deste trabalho fornecem uma visão parcial do objeto selecionado, fazendo-se relevante uma extensão do material de maneira a contemplar outros aspectos da obra. Um possível desdobramento desta pesquisa seria, sob essa perspectiva, estudar como foi composta a audiodescrição do filme e os *frames* evocados por ela, preconizando a acessibilidade audiovisual para grupos que dependem desse recurso.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, H. de A.; MATOS, E. E. da S. A FrameNet Brasil Approach to Annotation of Pragmatic Frames Evoked by Turn Organization Gestures. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, [S. l.], v. 30, n. 1, p. 94–109, 2025. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/57543>> Acesso em: 10 ago. 2025.
- ALHABIB, S.; NUR, U.; JONES, R. Domestic Violence Against Women: Systematic Review of Prevalence Studies. *Journal of Family Violence*. v. 25, n. 4, p. 369-382, 2010. Disponível em: <<https://psycnet.apa.org/record/2010-05206-002>> Acesso em: 28 mai. 2025.
- AUBERT, F. H. Etapas do ato tradutório. Tradução & Comunicação: *Revista Brasileira de Tradutores*. Associação Brasileira de Tradutores, Faculdade Ibero-Americana de Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Editora Álamô, v. 1, n. 1, p. 12-23, dez. 1981.
- BAKER, C. F.; FILLMORE, C. J.; LOWE, J. B. The Berkeley FrameNet project. In: *36th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics and 17th International Conference on Computational Linguistics*. 17th. Montreal, Quebec: Canadá: Association for Computational Linguistics, 1998. p. 86-90. Disponível em: <<https://aclanthology.org/P98-1013/>> Acesso em: 27 jun. 2025.
- BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução*: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 1990.
- BELCAVELLO, F. et al. Frame-based annotation of multimodal corpora: tracking (a)synchronies in meaning construction. In: *Proceedings of the LREC International FrameNet Workshop 2020: Towards a Global, Multilingual FrameNet*. Marseille, França: ELRA, 2020. p. 23-30. Disponível em: <<https://aclanthology.org/2020.framenet-1.4/>> Acesso em: 26 jun. 2025.
- \_\_\_\_\_. *FrameNet annotation for multimodal corpora*: devising a methodology for the semantic representation of text-image interactions in audiovisual productions. Tese de Doutorado em Linguística. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/15527>> Acesso em: 30 jun. 2025.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Maria-Hélène Torres et al.. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007 [1985]. p. 48-62.
- BERTOLDI, A. Semântica de Frames e tradução: um estudo da equivalência de termos culturalmente marcados. 2016. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/33045>> Acesso em: 10 nov. 2025.

BRASIL. Lei Maria da Penha. Lei n. 11.340/2006. *Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher*. Presidência da República, 2006.

CAVALCANTI, S. V. S. de F. *Violência doméstica contra a mulher: prevenção, repressão e políticas públicas no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Ciência Jurídica. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2006.

CHESTERMAN, A. *Memes of Translation* – The spread of ideas in translation theory. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Translation Library, 2016.

CHOMSKY, N. *Estruturas sintáticas*. Trad. Gabriel de Ávila Othero e Sérgio de Moura Menuzzi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. [1957].

COSTA, Alex Junio Duarte. O contexto histórico da violência contra mulher e a atuação do psicólogo. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. Ano 06, Ed. 07, Vol. 04, pp. 21-37. Julho de 2021. Disponível em: <<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/psicologia/historico-da-violencia>> Acesso em: 12 mai. 2025.

DAWKINS, R. *The Selfish Gene*. 30th anniversary edition. Oxford: Oxford University Press, 2006.

DINIZ, G. R. S.; ANGELIM, F. P. Violência doméstica – Por que é tão difícil lidar com ela? *Revista de Psicologia da UNESP*. São Paulo, v. 2, n.1, p. 20-35. 2003. Disponível em: <<https://revpsico-unesp.org/index.php/revista/article/view/14>> Acesso em: 02 mai. 2025.

DUARTE, C. L. Literatura Feminina e crítica literária. *Travessia*. Belo Horizonte, n. 21, p.15-23, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198/15769>> Acesso em: 30 mai. 2025.

DUARTE, C. L. Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: entre o diálogo e a apropriação. In: PADILHA, E. L. (coord.) *Nísia Floresta: uma mulher à frente do seu tempo*. Brasília: Fundação Ulysses Guimarães, p. 9-15, 2006.

É assim que acaba [It Ends with Us]. Direção: Justin Baldoni. Roteiro: Christy Hall. Estados Unidos: Columbia Pictures; Wayfarer Studios; distribuição: Sony Pictures Releasing, 2024. 130 min.

EVEN-ZOHAR, I. The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature. In: EVEN-ZOHAR, I. (e.) Paper in Historical Poetics. Israel: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978 [1970]. p. 11-13. Disponível em: <[https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1978--Papers%20in%20Historical%20Poetics.pdf](https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1978--Papers%20in%20Historical%20Poetics.pdf)> Acesso em: 03 jan. 2025.

\_\_\_\_\_. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem, 1978. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. Teoria dos polissistemas. Tradução de Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 2–21, set. 2013.

FILLMORE, C. J. Frame semantics. In: THE LINGUISTIC SOCIETY OF KOREA (Eds.). *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin, 1982, p.111- 137.

\_\_\_\_\_.; BAKER, C. A Frames Approach to Semantic Analysis. In: HEINE, B.; NARROG, H. (e.), *The Oxford Handbook of Linguistic Analysis*: Oxford Academic, 2012 [2009]. p. 313-340. Disponível em: <<https://academic.oup.com/edited-volume/38640/chapter-abstract/335357314?redirectedFrom=fulltext&login=false>> Acesso em: 12 jul. 2025.

GADONI-COSTA, L.M. *Violência doméstica: Vitimização e enfrentamento*. Dissertação de mestrado em Psicologia. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009 [1993].

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.

GODOY, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *RAE - Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.  
GOLDBERG, A. E. *Constructions at work: the nature of generalization in language*. New York: Oxford University Press, 2006.

GOMES, C. M. Marcas da violência contra a mulher na literatura. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v. 13, jul, 2013. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>> Acesso em: 01 jun. 2025.

GOMES, N. P. *et al.* Compreendendo a violência doméstica a partir das categorias gênero e geração. *Acta paul.* n. 20, n.4, p. 504-508, out.-dez. 2007. Disponível em: <<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-471922>>. Acesso em: 25 mai. 2025.

HOLMES, J. The name and nature of Translation Studies [1972]. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HOOVER, C. *É assim que acaba*. Rio de Janeiro: Galera Record: 2018.

\_\_\_\_\_. *It ends with us*. Nova York: Simon & Schuster: 2016.

*It ends with us*. Direção: Justin Baldoni. Roteiro: Christy Hall. Estados Unidos: Columbia Pictures; Wayfarer Studios; Sony Pictures Releasing, 2024. 130 min.

JACOB, G. R. B. da S. O interdiscurso na obra “É assim que acaba” de Colleen Hoover. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras. São Luís de Montes Belos: Universidade Estadual de Goiás, 2023.

LUZ, A. *et al.* Anotação do Dataset Multimodal da ReINVenTA. In: *Anais do Simpósio Brasileiro de Tecnologia da Informação e da Linguagem Humana (STIL)*, 14. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2023, p. 352-356. Disponível em: <<https://sol.sbc.org.br/index.php/stil/article/view/25470>> Acesso em: 02 jun. 2025.

MACHIAVELLI CARMO SOUZA, T.; RESENDE MOURA SANTANA, F.; FERREIRA MARTINS, T. Violência contra a mulher, polícia civil e políticas públicas. *Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais, [S. l.]*, v. 13, n. 4, p. 1–13, 2018. Disponível em: [https://seer.ufsj.edu.br/revista\\_ppp/article/view/3150](https://seer.ufsj.edu.br/revista_ppp/article/view/3150). Acesso em: 17 mai. 2025.

MENEGHEL, S. N. *et al.* Impacto de grupos de mulheres em situação de vulnerabilidade de gênero. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v.19, n.4, p. 955-963, jul-ago, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/csp/a/g6jh4PD6NGnCBLgrGzX49GB/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 02 mai. 2025.

MOI, T. ‘I am not a woman writer’: About women, literature and feminist theory today. *Feminist Theory*. v.9, n. 3, p. 259-271, 2008. Disponível em: <[https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700108095850?casa\\_token=5\\_PISnTHrc8AAAAA:UktGO981umi3CEO0kMKK8iiulyNRVdEP51kpeGlc7fd-wFxsIzNr67QUjUQt3\\_C8WK00bQGeRLUF4](https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700108095850?casa_token=5_PISnTHrc8AAAAA:UktGO981umi3CEO0kMKK8iiulyNRVdEP51kpeGlc7fd-wFxsIzNr67QUjUQt3_C8WK00bQGeRLUF4)> Acesso em: 31 mai. 2025.

MOREIRA, A.; SALOMÃO, M. M. M. Análise ontológica aplicada ao desenvolvimento de Frames. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 491-521, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alfa/a/jtZJWwPtsxCfyjk6Zk5BQyv/?lang=pt>> Acesso em: 27 jun. 2025.

MUZART, Z. L. Pedantes e *bas-bleus*: história de uma pesquisa. In: MUZART, Z. L. (org.) *Escritoras Brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 17-29.

NEVES, M. H. M. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Relatório mundial sobre violência e saúde*. Genebra: Organização Mundial da Saúde, 2002. Tradução da Organização Pan-Americana da Saúde. Disponível em: <<https://www.cevs.rs.gov.br/>> Acesso em: 27 abr. 2025.

PERROT, M. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

PEZZINI, O. I. *Análise das estratégias de tradução de cem resumos/abstracts da Revista Delta*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/101625>> Acesso em: 12 jun. 2025.

PIOSIADLO, L. C. M.; FONSECA, R. M. G. S da; GESSNER, R. Subalternidade de gênero: refletindo sobre a vulnerabilidade para violência doméstica contra a mulher. *Escola Anna Nery Revista de Enfermagem*, [S. l.] v. 18, n. 4, p. 728-733, out-dez, 2014.

RADDEN, G. The cognitive approach to language. In: ANDOR, J.; HOLLÓSY, B.; LACZKÓ, T.; PELYVÁS, P. (Eds.). *When grammar minds language and literature: Festschrift for Prof. Béla Korponay on the occasion of his 80th birthday*. Debrecen: Institute of English and American Studies, 2008. p. 387-412. Disponível em: <<https://www.slm.uni-hamburg.de/iaa/personen/ehemalige-emeriti/radden-guenter/downloads/cog-appr-radden.pdf>> Acesso em: 26 jun. 2025.

ROCHA, D. B. *Considerações sobre a representação feminina a partir de concepções filosóficas e culturais na Grécia Antiga*. Trabalho de conclusão de curso em Filosofia. Campo Grande: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2024.

RUPPENHOFER, J. et al. *FrameNet II: extended theory and practice*. Berkeley: International Computer Science Institute, 2010. Disponível em: <[https://my.eng.utah.edu/~cs6961/papers/FrameNet\\_book.pdf](https://my.eng.utah.edu/~cs6961/papers/FrameNet_book.pdf)> Acesso em: 26 jun. 2025.

SAFFIOTI, H. I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

\_\_\_\_\_. “Já se mete a colher em briga de marido e mulher”. In: *São Paulo em perspectiva*. São Paulo: Fundação seade, v. 13, n. 4, oct./dec. 1999, pp. 82-91. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/spp/a/qKKQXTJ3kQm3D5QMTY5PQqw/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 20 mai. 2025.

SAMAGAIO, M. M. *A permanência semântica na tradução audiovisual: uma análise da legendagem pela ótica da Semântica de Frames*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora: 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/16136>> Acesso em: 15 jan. 2026.

SANTIAGO, R. A. e COELHO, M. T. A. D. O crime passionai na perspectiva de infratores presos: um estudo qualitativo. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 87-95, jan./mar. 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/scrRMqWZqqjvPZzzKZ9DDvL/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 11 mai. 2025.

SANTOS, A. S. dos; BRESSAN, L. B.; PAQUIELA, L. C. K. dos S. “É assim que acaba”: diálogos sobre a violência doméstica entre literatura e realidades. *Revista Contemporânea*. v. 4, n.º 11, 2024. Disponível em: <<https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/6585/4706>> Acesso em: 02 mai. 2025.

SANTOS, C. M., IZUMINO, W. P. Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. *E.I.A.L.*, vol. 16, n. 1, 2005. Disponível em:

<[https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1408/viol%C3%A4ncia\\_contra\\_as\\_mulheres.pdf](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1408/viol%C3%A4ncia_contra_as_mulheres.pdf)> Acesso em: 12 mai. 2025.

SANTOS, J. L. G. dos *et al.* Integração entre dados quantitativos e qualitativos em uma pesquisa de métodos mistos. *Texto & Contexto – Enfermagem*, Florianópolis, v. 26, n. 3, p. e1590016, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/tce/a/cXFB8wSVvTm6zMTx3GQLWcM/?lang=pt>> Acesso em: 29 ago. 2025.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006

SEARLE, John R. *Expression and meaning: studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

SILVA, S. G. da. Preconceito e Discriminação: As Bases da Violência Contra a Mulher. *Revista: Psicologia: Ciência e Profissão*. v. 30, n.3, p. 556-571, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pcp/a/rzhdT5gCxp8sfQm4kzWZCw/?format=html&lang=pt>> Acesso em: 10 mai. 2025.

SILVA, K. As DEAMs, as corporações policiais e a violência contra as mulheres: representações, dilemas e desafios. *Revista Brasileira de Segurança Pública*. São Paulo, vol. 6, n. 1, fev-mar, p. 132-154, 2012. Disponível em: <<https://revista.forumseguranca.org.br/index.php/rbsp/article/view/114>> Acesso em: 30 mai. 2025.

SILVA, L. A. da. CHESTERMAN, Andrew. Memes of Translation – The spread of ideas in translation theory. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins Translation Library, 2016, 225 p. *Cadernos de Tradução, [S. l.]*, v. 39, n. 2, p. 240–247, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39n2p240>> Acesso em: 10 jun. 2025.

SILVEIRA, C. B. *As várias faces da morte: sua perspectivação na tradução de acordo com a cultura*. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras, Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

SHOWALTER, E. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SOIHET, R. Formas de violência, relações de gênero e feminismo. *Revista Gênero*. Niterói, v. 2, n.2, p. 7-26, 1. sem. 2002. Disponível em: <<https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/02112009-014727soihet.pdf>> Acesso em: 02 mai. 2025.

SOUSA, D. P. de A.; DIAS, D. L. F. Quando a Mulher Começou a Falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 3, jan./jun., p. 143-168, 2013. Disponível em: <<https://www.generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-3/Artigos/Artigo7-Dignamara%20e%20Daise.pdf>> Acesso em: 02 mai. 2025.



SOUZA, T. M. C.; SANTANA, F. R. M.; MARTINS, T. F. Violência contra a mulher, polícia civil e políticas públicas. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*. São João del Rei, v.13, n.4, p. 1-13, out-dez, 2018. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-89082018000400003&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082018000400003&lng=pt&nrm=iso)> Acesso: 28 mai. 2025.

STEEN, F. *et al.* Toward an infrastructure for data-driven multimodal communication research. *Linguistics Vanguard*, v. 4, n. 1, p. 20170041, 2018. Disponível em: <<https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/lingvan-2017-0041/html>> Acesso em: 02 jun. 2025.

TAVARES, G. P. *et al.* Atendimento Humanizado às Mulheres em Situação de Violência: a percepção das mulheres atendidas na DEAM/Parintins, Amazonas. *Revista Gênero na Amazônia*. Belém, n. 7-12, p. 135-145, jul-dez, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13224>> Acesso em: 28 mai. 2025.

VICENTE DUTRA, L. *Evaluating the contribution of framenet to gender-based violence identification-How semantic annotation can be used as a resource for identifying patterns of violence*. Dissertação de Mestrado em tecnologia da Linguagem. Gotemburgo: University of Gothenburg: 2024.

VINAY, J.; DARBELNET, J. A methodology for translation, 1958. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000.

WOOLF, V. *A room of one's own*. London: Hogarth Press, 1929.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Revista Leitura*, [S. l.], v. 2, n. 18, jul-dez, p. 87–95, 2019 [1996]. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825>> Acesso em: 30 mai. 2025.

ZANCAN, N.; WASSERMANN, V.; LIMA, G. Q. A violência doméstica a partir do discurso de mulheres agredidas. *Pensando Famílias*. v. 17, n. 1, p. 63-76. 2013. Disponível em: <[https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1679-494X2013000100007&script=sci\\_abstract](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1679-494X2013000100007&script=sci_abstract)> Acesso em: 20 mai. 2025.

ZINANI (UCS), C. J. A. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. *ANTARES: Letras e Humanidades*, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 183–195, 2014. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/3059>. Acesso em: 21 mai. 2025.