

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

**MARIA VITÓRIA GONZAGA MENDES**

**O ÓDIO QUE VOCÊ NÃO TRADUZ: UMA ANÁLISE DA  
TRADUÇÃO DO AAVE NA OBRA *O ÓDIO QUE VOCÊ  
SEMEIA*, DE ANGIE THOMAS, A PARTIR DA ABORDAGEM  
DA SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA**

**JUIZ DE FORA  
2025**

**MARIA VITÓRIA GONZAGA MENDES**

**O ÓDIO QUE VOCÊ NÃO TRADUZ: UMA ANÁLISE DA  
TRADUÇÃO DO AAVE NA OBRA *O ÓDIO QUE VOCÊ  
SEMEIA*, DE ANGIE THOMAS, A PARTIR DA ABORDAGEM  
DA SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA**

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**

**O ÓDIO QUE VOCÊ NÃO TRADUZ: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DO AAVE  
NA OBRA O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA, DE ANGIE THOMAS, A PARTIR DA  
ABORDAGEM DA SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA**

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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Alves Magaldi

Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof. Dr. Adauto Lucio Caetano Villela

Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa:

Nota:

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por nunca ter me desamparado neste longo processo.

Agradeço também à minha mãe e à minha avó, que sempre me motivaram a estudar para alcançar os meus objetivos, me ajudando a chegar até aqui. Obrigada por trazerem tanto sentido à palavra “família”.

Agradeço imensamente à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda, pela paciência, pelo cuidado e por todos os ensinamentos que foram transmitidos com tanto carinho e dedicação. Sou muito grata por suas aulas terem me inspirado e me incentivado tanto a seguir por este caminho.

Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Alves Magaldi e ao Prof. Dr. Adauto Lucio Caetano Villela por aceitarem compor a minha banca e por me auxiliarem durante este processo de aprendizado. Obrigada por cada ensinamento e por cada conversa compartilhada.

Agradeço à minha prima Juliana e à minha melhor amiga Maria Victória, que, mesmo à distância, sempre se fizeram presentes em espírito para celebrar as minhas conquistas. Espero sempre orgulhá-las.

Agradeço, também, às amizades incríveis que a universidade me proporcionou conhecer, Ana Luiza, Lívia e Thamires, que, desde o início da graduação, me apoiam e me motivam a continuar todos os dias. Vocês sempre serão lembradas, por cada momento compartilhado, como a melhor parte desses 4 anos.

Agradeço ao Miguel por cuidar do meu coração, me lembrando tantas vezes da minha capacidade, mesmo nos momentos em que o desânimo parecia querer tomar conta. Obrigada por ser, antes de tudo, o meu melhor amigo.

Agradeço, por fim, a todas as amizades que fiz durante este período, graças à Universidade Federal de Juiz de Fora.

## RESUMO

Este trabalho se dedica à análise das traduções do *African American Vernacular English* ou *AAVE* realizadas para a obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, de Angie Thomas, nas modalidades de tradução audiovisual da legendagem e da dublagem. A partir da Sociolinguística Variacionista (Labov, 2006 [1966], 1972), buscamos discutir o caráter social do *AAVE*, demonstrando o quanto importante esta abordagem é para os Estudos da Tradução, especialmente ao tratarmos da tradução de um socioleto. Ainda, com base na dissertação de Carvalho (2005), traçamos pontos de convergência entre a tradução audiovisual e a Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 2000 [1972]), de forma a conectar a literatura aos meios audiovisuais. Assim sendo, este trabalho possui os seguintes objetivos: (i) discutir o caráter social dos traços do socioleto, que são apresentados por Iwassa (2007) e Rickford (1999) em suas obras; (ii) analisar as traduções realizadas, de forma a categorizá-las à luz das conceituações de estrangeirização e domesticação, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]); (iii) conceituar as respectivas traduções analisadas de acordo com os conceitos de visibilidade e invisibilidade do tradutor, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]); e (iv) realizar uma análise comparativa das traduções, que abrangem um tradutor amador e um tradutor profissional, buscando verificar qual tradutor e qual modalidade, legendagem ou dublagem, conseguiu contemplar os traços sociais do *AAVE* da maneira esperada. A fim de cumprir os objetivos propostos, adotamos o método-misto (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007), buscando dar conta, de modo interpretativo e percentual, das conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]). Desse modo, a partir da análise realizada, concluímos que a dublagem foi a modalidade de tradução audiovisual que mais respeitou as características sociais do *Black English*, apresentando traduções majoritariamente estrangeirizadoras, que buscaram se aproximar mais do contexto original do uso do socioleto nas cenas do filme.

**Palavras-chave:** Estudos da Tradução. Sociolinguística Variacionista. Tradução audiovisual. *African American Vernacular English*. *O Ódio que Você Semeia*.

## ABSTRACT

This work is devoted to an analysis of the translations of the African American Vernacular English or AAVE that were produced for the cinematographic work *The Hate U Give*, by Angie Thomas, integrating the modalities of audiovisual translation of subtitles and dubbing. Drawing on Variationist Sociolinguistics (Labov, 2006 [1966], 1972), we sought to discuss the social nature of AAVE, illustrating how important this approach is for the Translation Studies, especially when regarding the translation of a sociolect. Furthermore, according to the master's dissertation of Carvalho (2005), we established points of convergence between audiovisual translation and the Polysystem Theory (Even-Zohar, 2000 [1972]), connecting literature with the audiovisual means. Therefore, this work has the following goals: (i) discussing the social nature of the sociolect's traits, which are presented by Iwassa (2007) and Rickford (1999) in their works; (ii) analysing the translations, in order to categorize them in light of the concepts of domestication and foreignization, by Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]); (iii) conceptualizing the respective analysed translations according to the concepts of the translator's visibility and invisibility, by Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]); and (iv) performing a comparative analysis of the translations, seeking to verify which translator and which modality, subtitles or dubbing, was able to encompass the social traits of the AAVE in the expected manner. Aiming to fulfill the proposed goals, we followed the mixed method (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007), seeking to encompass, through an interpretative and percentage approach, the concepts presented by Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]). Accordingly, drawing on the analysis that was performed, we concluded that dubbing was the modality of audiovisual translation that most respected the social traits of the Black English, presenting translations that were mostly foreignizing, which points that they sought to connect more with the original context of the use of the sociolect in the movie scenes.

Keywords: Translation Studies. Variationist Sociolinguistics. Audiovisual translation. African American Vernacular English. *The Hate U Give*.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Análise quantitativa das modalidades de tradução audiovisual e das posturas tradutórias defendidas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) ..... 97

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Características do AAVE de acordo com Iwassa (2007, p. 4-5).....	48
Quadro 2 - Características do AAVE de acordo com Rickford (1999, p. 6-12).....	49
Quadro 3 - Sistematização dos traços que serão analisados na pesquisa de acordo com Iwassa (2007) e Rickford (1999).....	52
Quadro 4 - Ocorrências da omissão do verbo <i>to be</i> .....	58
Quadro 5 - Ocorrências da substituição do <i>be</i> para todas as pessoas .....	65
Quadro 6 - Ocorrência da utilização do <i>ain't</i> para todas as pessoas .....	69
Quadro 7 - Ocorrências da utilização de negação dupla.....	72
Quadro 8 - Ocorrências do uso de <i>been</i> átono sem a presença de <i>have</i> .....	78
Quadro 9 - Ocorrências da substituição de <i>doesn't</i> por <i>don't</i> .....	83
Quadro 10 - Ocorrências da generalização de <i>is</i> e <i>was</i> com plural e sujeitos da 2 <sup>a</sup> pessoa.....	88

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	11
<b>CAPÍTULO I – A OBRA O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA E SEU(S) CONTEXTO(S) DE PRODUÇÃO .....</b>	15
1.1 História afro-americana e movimentos de resistência da comunidade negra: uma visão geral.....	15
1.2 O protagonismo negro de Angie Thomas .....	24
1.3 <i>O Ódio que Você Semeia</i> : obra e adaptação cinematográfica .....	25
1.4 Conclusões .....	28
<b>CAPÍTULO II – A SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA E OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO.....</b>	29
2.1 Sociolinguística Variacionista: uma visão geral .....	29
2.2. A virada cultural nos Estudos da Tradução: questões fundamentais.....	32
2.2.1 Os conceitos de estrangeirização e domesticação e da (in)visibilidade do tradutor, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) .....	37
2.2.2 A relação entre a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2000 [1972]), e a Tradução audiovisual.....	38
2.3 Conclusões .....	41
<b>CAPÍTULO III – O CARÁTER IDENTITÁRIO DO AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH .....</b>	43
3.1 Definição e origens do socioleto AAVE.....	43
3.2 O AAVE na atualidade .....	45
3.3 Características gerais do AAVE.....	47
3.3.1 Traços do AAVE segundo Iwassa .....	47
3.3.2 Traços do AAVE segundo Rickford .....	49
3.4 Conclusões .....	52
<b>CAPÍTULO IV – A TRADUÇÃO DO AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH PARA DUBLAGEM E LEGENDAGEM.....</b>	54

4.1 Procedimentos metodológicos .....	54
4.2 Análise da tradução do AAVE.....	57
4.2.1 Omissão do verbo <i>to be</i> .....	57
4.2.2 Substituição de <i>be</i> para todas as pessoas .....	64
4.2.3 Utilização de <i>ain't</i> para todas as pessoas.....	69
4.2.4 Utilização de negação dupla.....	72
4.2.5 Uso de <i>been</i> átono sem a presença de <i>have</i> .....	77
4.2.6 Substituição de <i>doesn't</i> por <i>don't</i> .....	82
4.2.7 Generalização de <i>is</i> e <i>was</i> com plural e sujeitos da 2 <sup>a</sup> pessoa .....	88
4.3 Análise quantitativa .....	96
4.4 Conclusões .....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

A obra *The Hate U Give* (2017), de Angie Thomas, consagrou-se como uma obra muito importante para o público jovem negro dos Estados Unidos, conquistando a primeira posição na lista de *best-sellers* do jornal *The New York Times* poucos dias após o seu lançamento e se tornando uma leitura essencial nas escolas do país para denunciar o racismo e a violência policial por meio da educação. Devido ao seu sucesso estrondoso, a história de Starr Carter, protagonista do livro, ganhou uma adaptação cinematográfica realizada pela *Fox 2000 Pictures* e adaptada pela roteirista e cineasta Audrey Wells, chegando aos cinemas brasileiros com o mesmo título do livro traduzido: *O Ódio que Você Semeia* (2018). Assim, ao acompanharmos a história de Starr e de sua família, que vivem em um gueto fictício nomeado *Garden Heights*, temos contato com o socioleto que é tão utilizado pelos afro-americanos e que é representado durante toda a obra: o *African American Vernacular English* (AAVE) ou *Black English*<sup>1</sup>, que será majoritariamente discutido neste trabalho.

Ao ser adaptada para o meio audiovisual, a obra, objeto deste trabalho, foi disponibilizada no Brasil com suas respectivas traduções que contemplaram diversas modalidades, mas principalmente as modalidades mais populares de tradução audiovisual, sendo essas a legendagem e a dublagem<sup>2</sup>. Desse modo, cada modalidade apresentou versões e soluções diferentes para a tradução da língua inglesa em todo o filme, mas especialmente para a tradução do socioleto utilizado, que se faz central no contexto desta obra por apresentar características próprias que divergem do inglês padrão comumente utilizado. Assim, a análise comparativa das traduções de duas modalidades diferentes se faz necessária para que possamos compreender qual modalidade será capaz de contemplar a tradução do *Black English*.

Segundo Labov (2006 [1966], 1972), autor conhecido como o principal representante da Sociolinguística Variacionista, não se pode compreender uma língua

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, destacamos que o termo *African American Vernacular English* pode ser retratado, ao longo do texto, como apenas AAVE ou como *Black English*.

<sup>2</sup> Neste trabalho, destacamos que a legendagem e a dublagem, modalidades de tradução audiovisual a serem discutidas aqui, atuarão somente como *corpus* da pesquisa, não sendo o foco principal deste trabalho.

sem ter conhecimento da comunidade da qual ela faz parte. Esse conceito também se aplica aos socioletos, que são considerados variedades linguísticas responsáveis por expressar a identidade social dos falantes que as utilizam (Coseriu, 1980). Dessa forma, a Sociolinguística Variacionista se consagra como uma abordagem essencial para o estudo do AAVE e de suas respectivas traduções, contribuindo positivamente para os Estudos da Tradução ao ser capaz de contemplar as especificidades da língua em uso na tradução, ou seja, nesse caso, de contemplar o caráter social do *Black English* no momento da tradução.

Ademais, ainda no âmbito dos Estudos da Tradução, a Teoria dos Polissistemas (2000 [1972]) se faz muito importante para o estudo das modalidades da legendagem e da dublagem, já que, segundo Carvalho (2005), com a modernização dos meios de tradução, podemos consagrar um novo polissistema denominado *polissistema audiovisual*, do qual as modalidades de tradução mencionadas fazem parte. Assim, por meio das conceituações de Even-Zohar (2000 [1972]), podemos compreender as relações de poder existentes neste novo polissistema, que influenciam diretamente a realização de traduções para a legendagem e a dublagem.

Ainda, com base em Iwassa (2007) e Rickford (1999), autores que caracterizam os traços comuns do *Black English*, é possível identificar as ocorrências do socioleto na obra, de modo a analisar como foram realizadas as traduções deste em cada uma das cenas para a legendagem e para a dublagem, observando se os aspectos sociais do AAVE foram contemplados nas traduções. Na mesma linha, à luz de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), autor fundamental para os Estudos da Tradução, é possível categorizar cada tradução realizada como estrangeirizadora ou domesticadora, com base nas escolhas tradutórias que foram tomadas em cada modalidade audiovisual, bem como classificar a figura do tradutor como visível ou invisível a partir das escolhas tradutórias anteriormente assumidas.

Para tornar possível a análise do AAVE na obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, nas modalidades da legendagem e da dublagem, tomamos como metodologia o método-misto (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007), que se estabelece a partir dos métodos qualitativo e quantitativo, de modo a coadunar a interpretação do objeto estudado à análise dos dados numéricos, buscando resultados mais abrangentes e robustos. Desse modo, foram selecionadas 15 cenas

do filme *O Ódio que Você Semeia* para serem utilizadas como *corpus* de análise deste trabalho, contemplando duas traduções de cada cena, sendo uma realizada para a legendagem e outra para a dublagem.

Assim sendo, a hipótese formulada para a análise a ser realizada é de que a legendagem será a modalidade capaz de contemplar, mais adequadamente, os aspectos sociais e característicos do AAVE na tradução, já que esta modalidade de tradução audiovisual é conhecida por assumir, majoritariamente, posturas mais estrangeirizadoras, sendo a que mais se aproxima do contexto original da língua e/ou cultura de partida, de modo a evitar, nesse caso, apagamentos que possam, possivelmente, deixar de abranger o socioleto no momento da tradução.

Nesse sentido, este trabalho se faz necessário por retratar a importância da tradução do socioleto AAVE, que surgiu a partir da necessidade de comunicação entre os escravizados e os senhores falantes do inglês, já que aqueles foram arrancados de suas culturas e de suas línguas sem permissão. Ou seja, além de simplesmente constituir uma variedade que é utilizada até os dias atuais por muitos afro-americanos, o socioleto também representa resistência da identidade cultural dos negros do país, sendo um aspecto historicamente e socialmente essencial para a comunidade negra. Logo, é muito importante que o socioleto seja analisado e contemplado de maneira correta no momento da tradução, para que as características primordiais que o compõem não sejam apagadas ou modificadas. Ainda, é válido ressaltar que o trabalho de Soares (2012), no âmbito do Bacharelado em Letras-Tradução da Universidade Federal de Juiz de Fora, já contempla o estudo da tradução do AAVE a partir de uma proposta de aplicação da Sociolinguística Variacionista aos Estudos da Tradução, mas o faz com foco em uma obra literária: *Beloved*, de Toni Morrison. Assim, este trabalho torna-se relevante ao propor a análise da tradução do AAVE no âmbito da tradução audiovisual – tanto no que se refere à legendagem como à dublagem –, trazendo, portanto, contribuições da Sociolinguística Variacionista nas modalidades audiovisuais.

Tendo em vista os aspectos pontuados até então, este trabalho possui os seguintes objetivos gerais: (i) discutir o caráter social dos traços do socioleto; (ii) categorizar as traduções realizadas à luz das conceituações de estrangeirização e domesticação; (iii) analisar as traduções de acordo com os conceitos de visibilidade e invisibilidade do tradutor; e (iv) realizar uma análise comparativa das traduções, que

abrangem um tradutor amador e um tradutor profissional, buscando verificar qual modalidade, legendagem ou dublagem, teria contemplado, mais adequadamente, os traços do AAVE.

A fim de cumprir os objetivos gerais propostos, este trabalho é organizado da seguinte forma: no primeiro capítulo, realizaremos um retrospecto da história afro-americana, contemplando brevemente os acontecimentos desde a escravidão até os dias atuais, além de retratarmos a vida e obras da autora Angie Thomas e, de modo mais específico, a obra *The Hate U Give* e sua adaptação cinematográfica; no segundo capítulo, discutiremos a abordagem da Sociolinguística Variacionista (Labov, 2006 [1966], 1972) e sua importância, além de discorrermos sobre a origem dos Estudos da Tradução, com foco especial em Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) e Even-Zohar (2000 [1972]); no terceiro capítulo, apresentaremos o socioleto AAVE, discutindo o seu processo de formação, a sua importância identitária e as características que o compõem de acordo com Iwassa (2007) e Rickford (1999); no quarto capítulo, apresentaremos as análises qualitativa e quantitativa, comparando as traduções da legendagem às traduções da dublagem, que foram realizadas, respectivamente, por um tradutor amador e um tradutor profissional, em cada uma das 15 cenas que constituem o *corpus* deste trabalho; por fim, sistematizaremos as considerações finais.

## CAPÍTULO I

### A OBRA O ÓDIO QUE VOCÊ SEMEIA E SEU(S) CONTEXTO(S) DE PRODUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo realizar um retrospecto da história afro-americana, acompanhando desde a escravidão até os movimentos atuais de protesto contra o racismo e traçando uma relação direta entre o passado histórico, o contexto de produção e criação da obra *The Hate U Give*.

A fim de cumprir o objetivo proposto, na primeira seção, abordaremos, brevemente, questões históricas relacionadas à inserção dos negros nos Estados Unidos até o momento em que conquistam os seus direitos como cidadãos e lutam contra o racismo até os dias de hoje. Na segunda seção, retrataremos a vida e as obras de Angie Thomas. Na terceira seção, contextualizaremos o romance *The Hate U Give* e sua respectiva adaptação cinematográfica, objeto deste trabalho. Por fim, na quarta seção, sistematizaremos as conclusões do capítulo a partir das discussões apresentadas previamente.

#### **1.1 História afro-americana e movimentos de resistência da comunidade negra: uma visão geral**

A história afro-americana tem seu início com a escravidão, momento em que os chamados *Negroes*<sup>3</sup> foram levados à força para serem comercializados e vendidos como mão-de-obra gratuita na colônia que pertencia à Inglaterra.

Segundo Berlin (1998), a vida e história dos afro-americanos não foi originada na África e nem na América do Norte, mas nasceu no *limbo* entre os dois continentes. Como consequência dos séculos de escravidão, a população africana foi integrada ao continente no qual passara a habitar, sendo influenciada ao passo

---

<sup>3</sup> O termo *Negro* (ou *Negress* para mulher) é um termo historicamente utilizado para se referir a pessoas de ascendência negra africana. O termo pode ser visto como ofensivo, inofensivo ou completamente neutro, dependendo do país, região e contexto em que é utilizado. Atualmente, no inglês americano e britânico, o termo carrega conotação negativa e ofensiva. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Negro>>. Acesso em: 22 mai. 2025.

que também influenciava a música, a língua, os hábitos, a religião e, até mesmo, a organização geográfica.

Apesar de o trabalho escravo estar presente em civilizações antigas que datam de 3500 a.C. em locais como a Mesopotâmia e 27 a.C. no Império Romano (Galbinst; Bakers; Eskelner, 2022), as motivações para esse regime eram das mais diversas, como, por exemplo, a punição daquele indivíduo por algum crime cometido. Por outro lado, a escravidão africana teve como objetivo implementar um sistema de trabalho em grande escala, a *plantation*, no qual os senhores de terra se beneficiavam com a expansão e a manutenção de sua produção agrícola por meio de mão-de-obra escrava (Walker, 1991).

Uma das principais consequências desse sistema, em oposição aos outros sistemas de escravidão, foi o ato de posicionar a figura do negro como alguém socialmente inferior, gerando um estigma que reverbera até os dias atuais, mesmo com a abolição legal dessa prática. Com a imposição dos brancos que detinham o poder sobre os negros escravizados, estes eram submetidos a horas de trabalho sem descanso, e as ações dos senhores eram muitas vezes justificadas como sendo alguma regra da natureza ou alguma lei vinda de Deus (Berlin, 1998).

Durante os vários anos de desumanização e exploração, os escravizados tentaram, muitas vezes, ser libertos do regime abusivo, escapando dos locais nos quais *trabalhavam* e organizando revoltas que contavam com a presença de outros escravos (Walker, 1991). Inspirados por eventos como a independência dos Estados Unidos em 1776 — que deixava de pertencer à Inglaterra —, a queda da Bastilha — marco inicial da Revolução Francesa em 1789 —, e a Revolução Haitiana em 1791, os escravizados organizaram revoltas que ficaram marcadas na história e foram essenciais para demonstrar a sua resistência — desde a Rebelião de Stono em 1739, que ocorreu anteriormente à independência — à Rebelião de Nat Turner em 1831 (Berlin, 1998).

Apesar de Walker (1991) criticar o modo como os historiadores retratam que o senso de comunidade dos negros surgiu a partir da condição de oprimidos, ao afirmar que “uma *comunidade* gerada a partir da opressão não é uma comunidade de verdade” (Walker, 1991, p. 17, tradução nossa<sup>4</sup>), é válido ressaltar que a união

---

<sup>4</sup> Cf.: “[...] “community” generated by oppression is no true community” (Walker, 1991, p. 17).

dos escravizados e o espírito de luta foram essenciais para que posteriormente a escravidão fosse abolida.

Em meados do século XIX, durante a Guerra de Secesão, gerada pelas tensões políticas entre os Estados do Norte e do Sul, que discordavam a respeito da abolição da escravidão no território estadunidense, o sistema foi finalmente dissolvido de dentro para fora, com diversas fugas de escravos, com o crescimento de políticos que haviam se tornado antiescravocratas, com senhores de terra declarando seus escravos livres por alguns estados ao redor do país, até finalmente culminar na declaração da abolição, assinada pelo presidente Abraham Lincoln em 1863 (Oakes, 2013).

Mesmo com o fim do regime escravocrata que foi responsável pela morte de milhões de negros só nos Estados Unidos, a visão de inferioridade a respeito dessas pessoas não deixou de ocupar as mentes dos brancos estadunidenses. Ao descobrirem um novo mundo no qual eles eram livres, os ex-escravizados enfrentaram muitas dificuldades para serem inseridos na sociedade, aprendendo, com o tempo, que a abolição não havia erradicado a ideia de que os negros eram diferentes dos brancos. Com essa realidade aos seus pés, a população negra tentou se reerguer de um passado obscuro que parecia persegui-la, muitas vezes tentando até *agir* como os brancos, mas não obtendo sucesso, como afirma Walker (1991):

Independente das suas conquistas, os *Negroes* não escalaram as escadas da mobilidade social americana como os brancos fizeram. Os *Negroes* não resgataram a imagem de sua raça por completo, nem conseguiram demonstrar o seu potencial na sociedade americana do século XIX. Não importava o que eles alcançavam, eles ainda eram, no fim do dia, apenas *niggers*<sup>5</sup> (Walker, 1991, p. 4, tradução nossa<sup>6</sup>).

O sentimento de rejeição que permaneceu após a abolição passou a dar lugar a um movimento de segregação que, mais tarde, se concretizaria com as leis

---

<sup>5</sup> A palavra *nigger* representa um insulto racial muito grave, direcionado a pessoas negras. Acredita-se que o termo surgiu como uma variação da palavra *negro*, que significa negro e que era utilizada pelos espanhóis e portugueses. A partir do século XX, o termo passou a ser utilizado de forma pejorativa, como um insulto racista. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Nigger>>. Acesso em: 25 mai. 2025.

<sup>6</sup> Cf.: “Regardless of their accomplishments, Negroes did not climb the ladder of American social mobility as whites did. No matter what they achieved, they were still, in the parlance of the day, only niggers” (Walker, 1991, p. 4).

*Jim Crow*. Entretanto, segundo Walker (1991), por mais que a visão de inferioridade criasse uma repulsa por parte dos brancos em relação aos negros, a sexualização dos corpos negros passou a ser algo frequente nessa sociedade. Os negros eram vistos como instrumentos de terror e, ao mesmo tempo, de prazer: terror pelo receio que os brancos tinham da miscigenação e de negros ocupando os mesmos cargos que eles ocupavam; prazer pelos brancos passarem a enxergar os seus corpos como atraentes, criando estigmas a respeito de o homem negro ser sempre *bem dotado* e forte, e a mulher negra exalar uma sensualidade que atraía e enganava os homens brancos, isentando estes da responsabilidade pelos seus atos.

Toda a aversão direcionada à população negra tomou caminhos mais severos quando a separação de brancos e negros foi oficializada por lei. Tanto em Estados do Sul quanto em Estados do Norte, uma série de leis exigia a separação racial em bairros, escolas, banheiros, comércios (restaurantes, lojas, postos de gasolina), hospitais e, até mesmo, bancos espalhados pelas ruas. A quebra de alguma dessas leis poderia resultar em multas, prisão e até violência. De acordo com Tischauser (2012), a segregação racial nos Estados Unidos não teve o seu início com as leis, mas sim com a escravidão; as leis eram apenas produto dos séculos de inferiorização da imagem do negro.

O nome *Jim Crow* surgiu de um personagem caricato que fazia parte dos *Minstrel shows*<sup>7</sup>, espetáculos populares de cunho racista que apresentavam dança, música e variedades entre os anos de 1820 a 1870. O *Jim Crow*, um escravo, era caracterizado por um homem branco que pintava o rosto e corpo de preto, dançando e cantando de modo cômico no palco. Com a popularização do personagem entre os brancos, que achavam graça na caracterização e nos trejeitos exagerados, o termo passou a ser utilizado de modo pejorativo para ofender pessoas negras. Nas palavras de Tischauser (2012), “para os brancos, o *Jim Crow* significava diversão, risadas e entretenimento. Nos lares de afro-americanos, o nome significava humilhação, degradação e covardia.” (Tischauser, 2012, p. 2, tradução nossa<sup>8</sup>).

---

<sup>7</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Minstrel\\_Show](https://pt.wikipedia.org/wiki/Minstrel_Show)>. Acesso em: 25 mai. 2025.

<sup>8</sup> “For whites Jim Crow meant fun, laughter, and amusement. In African American homes the name meant humiliation, degradation, and cowardice” (Tischauser, 2012, p. 2).

O período das leis *Jim Crow* abrangeu de 1865, com o *Código Negro* sendo decretado no Mississippi e a criação da *Ku Klux Klan*<sup>9</sup> — organização de supremacia branca originária do Tennessee, que foi responsável por atacar e assassinar diversos negros e apoiadores da comunidade —, a 1964, com a determinação da Lei dos Direitos Civis, assinada pelo presidente Lyndon Johnson (Tischauer, 2012), que declarava a segregação racial, assim como a discriminação baseada em raça, cor, religião, sexo e nacionalidade, como sendo inconstitucional em todos os estados do país<sup>10</sup>.

A Lei dos Direitos Civis passou a fazer parte de uma das grandes conquistas dos afro-americanos, juntamente com a Lei dos Direitos de Voto, estabelecida em 1965<sup>11</sup>, que permitiu aos negros o direito do voto igualitário. Após o fim da era *Jim Crow*, grandes nomes entraram para a história como figuras que lutaram pelo movimento negro durante os vários anos de segregação e discriminação: Rosa Parks, ativista que lutou pelo movimento dos direitos civis dos negros e que ficou conhecida pelo episódio em que se recusou a ceder o seu lugar no ônibus para um homem branco em 1955, dando início ao boicote que ficou conhecido por boicote aos ônibus de Montgomery<sup>12</sup>; Martin Luther King Jr., figura mais importante e líder do movimento dos direitos civis dos negros, que tinha como princípio o protesto pacífico, inspirado por suas crenças cristãs e por Mahatma Ghandi, chegando a conquistar um Prêmio Nobel da Paz em 1964<sup>13</sup>; Medgar Evers, ativista do movimento dos direitos civis e figura importante em alguns dos boicotes realizados por negros ao sistema de segregação<sup>14</sup>; e Malcolm X, ativista dos direitos humanos, ministro muçulmano e defensor dos direitos afro-americanos com teor separatista, defendendo que os afro-americanos deveriam, até mesmo, utilizar a violência para se defender, caso fosse necessário<sup>15</sup>. Malcolm foi uma figura essencial para inspirar o que, mais tarde, viria a ser o Partido dos Panteras Negras, uma

---

<sup>9</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ku\\_Klux\\_Klan](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan)>. Acesso em: 25 mai. 2025.

<sup>10</sup> Disponível em: <<https://www.archives.gov/milestone-documents/civil-rights-act>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.archives.gov/milestone-documents/voting-rights-act>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/montgomery-bus-boycott>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/introduction>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/evers-medgar-wiley>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/malcolm-x>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

organização revolucionária de ideologia antirracista, anticapitalista e anti-imperialista, que recorria à violência como forma de defesa.

Ainda que o Partido dos Panteras Negras reúna polêmicas entre seus líderes e membros, o movimento foi muito importante ao representar e motivar a população negra a lutar diretamente por seus direitos e a defendê-los. Fundada em 1966 por Bobby Seale e Huey Newton, estudantes universitários negros, a organização começou em pequenos espaços, contando com a presença de poucos membros, mas, com o investimento e as alianças formadas pelos líderes durante os anos, o partido teve um crescimento exponencial em 1968, chegando ao seu ápice (Bloom; Martin Jr., 2016).

De acordo com Bloom e Martin Jr. (2016), a organização buscava reformular, mais a fundo, a maneira como os negros eram tratados nos âmbitos sociais e políticos nos Estados Unidos; mesmo após as conquistas proporcionadas pelo movimento dos direitos civis, pouca coisa, além do fim da segregação aprovada por lei, havia mudado: uma parte considerável de pessoas negras viviam em *guetos*<sup>16</sup> isolados, não possuíam acesso à educação apropriada e a cargos políticos e, dificilmente, eram empregados como policiais ou bombeiros em áreas de grande população negra. Além disso, muitas cidades seguiam uma política de isolamento da violência em bairros negros, em vez de acionar as autoridades para combater o crime e a violência nessas áreas e proteger os habitantes.

Com uma política de armamento para a autodefesa contra a violência policial, os membros do partido visavam a dar poder à comunidade e a mudar a visão de *vítimas* e *oprimidos* que era direcionada à população negra desde os primeiros anos de escravidão. Do mesmo modo, os integrantes do partido foram além ao proporcionar a criação de comunidades que alimentavam crianças em situação de vulnerabilidade, chegando a alimentar até dez mil crianças durante o verão de 1969 (Bloom; Martin Jr., 2016).

O crescimento e desenvolvimento do Partido não passou despercebido pelas autoridades, que tentaram boicotar os membros e líderes, com campanhas que tinham por objetivo reprimir e vilanizá-los, com histórias difamatórias sendo

---

<sup>16</sup> Os guetos, no contexto dos Estados Unidos, são bairros que concentram altos índices de criminalidade, violência de gangues e pobreza. Essas áreas se originaram por meio de esforços para segregar o país, e o desenvolvimento dessas áreas é atribuído ao racismo. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/American\\_ghettos](https://en.wikipedia.org/wiki/American_ghettos)> . Acesso em: 25 mai. 2025.

vendidas para a imprensa e, até mesmo, com invasões armadas aos estabelecimentos da organização. Nos termos de Bloom e Martin Jr. (2016), “ao atacar os Panteras Negras como se fossem inimigos do estado, os agentes federais procuravam reprimir não só o partido como uma organização, mas também tentavam reprimir a possibilidade política que ele representava” (Bloom; Martin Jr., 2016, p. 5, tradução nossa<sup>17</sup>).

O Partido dos Panteras Negras, apesar do prestígio e *status* que alcançou como defensor da comunidade negra, teve seu declínio logo nos primeiros anos da década de 1970. Com a quantidade de membros que passaram a fazer parte da organização, os líderes não foram capazes de controlar e mediar o comportamento dos integrantes, o que resultou em assaltos, violência extrema e atos de vandalismos que eram cometidos em nome do partido, mas que não ocorriam com o devido consentimento vindo do grupo. Por mais que o partido se pronunciasse afirmando condenar esse tipo de comportamento, a imagem pública do movimento decaiu e, com isso, o Partido dos Panteras Negras passou a perder alguns integrantes, suas alianças políticas e o apoio geral que recebia de outras pessoas, fechando o seu último escritório, formalmente, em 1982 (Bloom; Martin Jr., 2016).

Outros movimentos e formas de protesto, em nome da comunidade negra, ocorreram durante os últimos anos do século XX e os primeiros anos do século XXI, mas nenhum foi tão proeminente quanto o *Black Lives Matter* ou Vidas Negras Importam, que teve seu início com uma *hashtag* nas redes sociais em 2013, já que, segundo Francis e Wright-Rigueur (2021), o movimento:

[...] se tornou o maior movimento de massa a favor da justiça racial na história dos Estados Unidos. O movimento transformou o entendimento público das punições do sistema criminal, mudou o léxico da justiça, e ampliou as imaginações libertadoras de pessoas negras (Francis; Wright-Rigueur, 2021, p. 442, tradução nossa<sup>18</sup>).

Tudo começou com o caso da morte do adolescente Trayvon Martin, de 17 anos, que foi morto por George Zimmerman, um vigilante voluntário, em 2013.

---

<sup>17</sup> Cf.: “In attacking the Black Panthers as enemies of the state, federal agents sought to repress not just the Party as an organization but the political possibility it represented” (Bloom; Martin Jr., 2016, p. 5).

<sup>18</sup> Cf.: “[...] has become the largest mass movement for racial justice in US history. The movement has transformed public understanding of the criminal punishment system, shifted the lexicon of justice, and amplified the liberatory imaginations of Black people” (Francis; Wright-Rigueur, 2021, p. 442).

Zimmerman atirou no peito do jovem que estava desarmado, após afirmar que “ele parecia ter usado drogas e estar aprontando alguma coisa”<sup>19</sup>. Quando o vigilante foi absolvido pelo seu crime, uma série de protestos contra a polícia e a violência policial surgiu pelo país, além do sentimento de revolta que foi expresso nas redes sociais por meio da hashtag *#BlackLivesMatter*. Outras mortes de pessoas negras que resultaram da violência policial deram mais força ao movimento ao longo dos anos, como o caso de Michael Brown — um jovem de 18 anos que foi baleado em 2014, após supostamente estar tentando roubar um pacote de cigarros, mesmo com testemunhas afirmando que o rapaz estava apenas indo para a casa da avó<sup>20</sup> —; o caso de Freddie Gray — um homem de 25 anos que foi preso por portar uma faca, tendo sofrido ferimentos fatais enquanto estava sob custódia da polícia<sup>21</sup> —; e o caso de George Floyd — um homem de 47 anos que foi assassinado por um policial que ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem, após supostamente ter utilizado uma nota falsa em um supermercado<sup>22</sup>.

A comoção após a morte de Floyd foi a maior desde o início do movimento, sendo capaz de levar mais de 20 milhões de pessoas, de todas as raças e de vários lugares, para as ruas. Os manifestantes marchavam e protestavam contra a impunidade que era concedida aos policiais que assassinaram tantas vidas negras em vão. Os protestantes pediam por uma renovação do conceito de justiça — que já parecia falho diante dos crimes cometidos pelas autoridades —, por um corte no financiamento exorbitante dos recursos da polícia — que ficou conhecido como movimento *defund the police* e surgiu após os cidadãos notarem a discrepância entre o investimento policial e o investimento em outras áreas, como a educação e a moradia — e pelo investimento em programas comunitários (Francis; Wright-Rigueur, 2021).

O movimento foi essencial para chamar a atenção da população geral a respeito da injustiça social que ocorria com a comunidade negra, já que antes do

---

<sup>19</sup> Disponível em:

<[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/03/120323\\_entenda\\_trayvon\\_florida\\_cc](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/03/120323_entenda_trayvon_florida_cc)>. Acesso em: 25 mai. 2025.

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/entenda-o-caso-michael-brown-e-os-protestos-em-ferguson/a-17861142>>. Acesso em: 25 mai. 2025.

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/07/justica-arquiva-caso-contra-policiais-por-morte-de-negro-em-baltimore.html>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-52868252>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

*Black Lives Matter*, não havia registros de quantas pessoas eram mortas pela polícia e em quais situações. Em resposta aos protestos, as agências de notícias, nacionais e internacionais, passaram a coletar essas informações com mais atenção, para que fossem capazes de denunciar a violência exacerbada vinda da polícia (Francis; Wright-Rigueur, 2021).

Entretanto, o *Black Lives Matter* não foi capaz de erradicar os casos de violência e de mortes que ainda ocorrem entre a polícia e a comunidade negra e que são apenas produto da longa história das pessoas negras nos Estados Unidos. Diferentemente da escravidão e do período da segregação, nos quais os brancos encontravam supostas justificativas religiosas e legislativas para servir de base para as suas ações, atualmente vivemos em um período em que o racismo velado é manifestado de diversas formas, mas principalmente por meio da força policial.

Nas palavras de Francis e Wright-Rigueur (2021):

A violência racial não ocorre de repente em certos momentos — ela é um componente fundamental e institucional da sociedade e política Americanas. Apesar das vitórias notáveis dos direitos civis, pessoas negras continuam a viver com a ameaça e a possibilidade de violência doméstica e o terrorismo de estado nos Estados Unidos (Francis; Wright-Rigueur, 2021, p. 451, tradução nossa<sup>23</sup>).

Ou seja, ainda que a escravidão de pessoas negras tenha tido o seu início há mais de três séculos, os impactos gerados por esse regime autoritário e abusivo ainda se refletem em nossa sociedade atual, que busca meios para oprimir essa comunidade de maneira velada na vida cotidiana, principalmente por meio da violência policial. Por mais que alguns progressos tenham sido realizados na sociedade norte-americana, como as conquistas dos direitos civis e a criminalização da discriminação racial, ainda há muito a ser feito para a proteção de cidadãos afro-americanos perante a lei e o sistema, que, muitas vezes, opta por isolar esses indivíduos em sua própria comunidade, reproduzindo um tipo de segregação moderna e demonstrando que, se olharmos para a sociedade atual de maneira mais profunda, poderemos enxergar a mesma sociedade de 70 anos atrás.

---

<sup>23</sup> Cf.: “Racial violence does not suddenly occur and strike at certain moments—it is a foundational and institutional component of American politics and society. Despite noteworthy civil rights victories, Black people continue to live with the threat and possibility of private violence and state terror in the United States” (Francis; Wright-Rigueur, 2021, p. 451).

## 1.2 O protagonismo negro de Angie Thomas

Angie Thomas, escritora negra norte-americana e originária do Mississippi, ficou conhecida após o sucesso de seu primeiro romance, *The Hate U Give*. A obra ocupou a primeira posição da lista de *best-sellers*<sup>24</sup> do jornal *The New York Times* por 50 semanas e foi um sucesso no gênero *Young Adult*, destinado aos jovens adultos. Além de retratar o processo de amadurecimento de Starr, personagem principal, a obra retrata temas como o racismo, a violência policial, o sistema carcerário dos Estados Unidos e a desigualdade social.

A autora de 36 anos nasceu e cresceu em Jackson, no Estado de Mississippi, o que influenciou diretamente a sua escrita; o bairro em que viveu era economicamente desfavorecido em comparação a outros e também era dominado pela violência e pelo tráfico de drogas. Além disso, a mãe de Thomas vivia no mesmo bairro em que o ativista negro Medgar Evers, tendo ouvido o exato momento em que ele foi assassinado com um tiro por um membro do grupo supremacista branco de extrema-direita *Ku Klux Klan*.

Devido ao seu entorno, Angie presenciou muitas cenas de violência, que, mais tarde, serviram de inspiração para que a autora desse lugar à sua voz por meio do rap e dos livros. Quando adolescente, Thomas se apresentou como *rapper* e ganhou destaque com uma aparição na *Right-On*, uma revista dedicada a celebridades afro-americanas. Com o passar dos anos, ingressou no estudo de escrita criativa e se formou no Bacharelado Em Belas Artes em 2011, sendo a primeira mulher negra a se graduar nesta área na Universidade de Belhaven<sup>25</sup>. Os primeiros textos literários que produziu eram majoritariamente do gênero fantasia, já que a autora pensava que não poderia se expressar sobre a sua vivência em seus livros, mas, durante os seus anos de universitária, a jovem buscou conselhos de um professor, que foi essencial para motivá-la a tratar de temas mais realistas, principalmente os que ela havia vivido.

Com temáticas que buscavam denunciar o racismo e a violência policial e enaltecer a cultura negra na sociedade, a autora fez sucesso não só com o seu

---

<sup>24</sup> Best-seller é um livro ou outra mídia conhecida por seu status de mais vendido, por meio de listas publicadas por jornais, revistas e cadeias de livrarias. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Best-seller>>. Acesso em: 28 mai. 2025.

<sup>25</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Angie\\_Thomas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Angie_Thomas)>. Acesso em: 28 mai. 2025.

primeiro romance, mas também com a obra seguinte, intitulada *On the Come Up*<sup>26</sup> e publicada em 2019. A obra narra a história de uma adolescente, Brianna, que tem o sonho de se tornar uma lenda do *hip-hop*, ocupando o lugar de seu pai. O romance também alcançou a primeira posição na lista de *best-sellers* e se consagrou como mais um sucesso da autora entre o público jovem, principalmente entre os jovens negros.

Outras obras publicadas por Thomas, como *Concrete Rose*, *Blackout* e *Nick Blake and The Remarkables*, seguiram com a mesma premissa: a do protagonismo negro; seja retratando sobre a vida no crime e a desigualdade social, em *Concrete Rose*, seja escrevendo seis lindas histórias de amor, como em *Blackout*, ou seja relembrando de sua adolescência com uma fantasia inspirada no folclore afro-americano, em *Nick Blake and The Remarkables*. Com gêneros diferentes que desafiaram a escrita de Angie, a autora se consagrou como uma das favoritas entre os jovens, tornando-se uma figura de inspiração para muitos e sendo representativa da realidade que ela já havia vivido e que muitos ainda vivem. A autora afirma, ainda, que reconhece o papel que exerce enquanto pessoa política por meio de sua escrita, afirmindo o seguinte: “Vejo os livros como uma forma de ativismo. Às vezes, eles nos mostram um lado do mundo que talvez desconhecêssemos<sup>27</sup>.”

### **1.3 O Ódio que Você Semeia: obra e adaptação cinematográfica**

O romance *The Hate U Give*, publicado em 2017, conta a história de Starr, uma adolescente negra que testemunha o assassinato de seu melhor amigo de infância, Khalil. Enquanto voltavam de uma festa, o casal de amigos foi abordado por um policial branco, que reconheceu os dois jovens negros dentro do carro e que, posteriormente, atirou três vezes em Khalil ao pedir para que ele saísse do carro, alegando legítima defesa. Por ser a única pessoa presente na cena do crime, Starr é forçada a testemunhar no tribunal, e a morte de seu amigo desencadeia uma série de eventos que a fazem refletir sobre o racismo estrutural, a violência policial e a sua posição enquanto pessoa negra na sociedade.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/On\\_the\\_Come\\_Up](https://en.wikipedia.org/wiki/On_the_Come_Up)>. Acesso em: 28 mai. 2025.

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://angithomas.com/about/>>. Acesso em: 31 mai. 2025.

Starr, de 16 anos, vive com seus pais e dois irmãos, em um bairro pobre fictício chamado *Garden Heights*, conhecido por sua população majoritariamente negra e pelas gangues e tráfico que dominam o local. Ao mesmo tempo em que presencia essa realidade, a adolescente estuda em um bairro branco e rico por opção da mãe, Lisa, que busca uma educação melhor para os seus filhos. Seu pai, Maverick, antigo integrante da maior gangue local, ensinou, desde cedo, para os filhos que o crime não é a solução, além de ajudá-los a construir suas identidades enquanto pessoas negras; o antigo *King Lord*, como eram chamados os membros da gangue, defendia os ideais de figuras como Malcolm X, Bobby Seale e Huey Newton. Dessa forma, o pai de Starr chegou até a ensinar os filhos a decorarem o Programa de Dez Pontos<sup>28</sup>, que foi criado pelos líderes do Partido dos Panteras Negras, Seale e Newton.

A obra surgiu a partir de um conto que foi escrito por Thomas durante a faculdade, após a morte de Oscar Grant em 2009<sup>29</sup>, um jovem negro de 22 anos que foi baleado por um policial, mesmo estando imobilizado e desarmado. O assassinato de mais uma pessoa negra, morta pelas mãos da polícia, foi o que motivou a autora a criar o conto intitulado *The Black Widows*<sup>30</sup>, que já contava com Starr e Maverick como personagens, além de Khalil. Após se envolver com o tráfico de drogas para pagar as suas contas e evitar que sua família pobre fosse despejada, Khalil é morto por uma policial enquanto fugia da viatura. Reconhecendo a importância de retratar temas como esse, Thomas optou por reformular a história e transformá-la em um romance, sendo muito prestigiada por tal.

Na obra, após a morte de Khalil, o policial branco é visto como inocente pela opinião pública bem antes de ser inocentado pela lei, e Starr é pressionada por seus vizinhos a testemunhar a favor do seu amigo, enquanto protestos, que pediam justiça

---

<sup>28</sup> O Programa de Dez Pontos é um conjunto de diretrizes do Partido dos Panteras Negras que declara seus ideais e formas de operação. O Programa era composto por duas seções: a primeira, intitulada "O que Queremos Agora!", descrevia o que o Partido dos Panteras Negras desejava dos líderes da sociedade americana. A segunda seção, intitulada "Em que Acreditamos", descrevia as visões filosóficas do partido e os direitos que os afro-americanos deveriam ter, mas que lhes são negados. A estrutura é semelhante à Declaração de Direitos dos Estados Unidos, da Constituição Federal.

Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ten-Point\\_Program\\_\(Black\\_Panther\\_Party\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ten-Point_Program_(Black_Panther_Party))>. Acesso em: 31 mai. 2025.

<sup>29</sup> Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/estados-unidos/julgamento-de-assassinato-decepciona-familiares-da-vitima-nos-eua,89eb27721cfea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 19 jan. 2026.

<sup>30</sup> Disponível em: <[https://wakelet.com/wake/2Kz2lYajk4GW34BQ2WO\\_Z](https://wakelet.com/wake/2Kz2lYajk4GW34BQ2WO_Z)>. Acesso em: 31 mai. 2025.

por Khalil, surgiram pelo país. Durante o romance, a autora representa diversas situações reais, como as dificuldades que organizações políticas enfrentam — especialmente aquelas com o objetivo de denunciar o racismo e a violência —, a intervenção policial violenta que é feita em manifestações pacíficas e o racismo enraizado que, muitas vezes, ocorre dentro da própria comunidade, de um negro para outro.

Em 2018, a obra foi adaptada para o meio audiovisual pela *Fox 2000 Pictures*, sendo dirigida por George Tillman Jr., um cineasta negro premiado, e adaptada pela roteirista e cineasta Audrey Wells. O sucesso cinematográfico contou com a presença de Amandla Stenberg, Regina Hall, Russell Hornsby e Anthony Mackie no elenco e foi estreado no *Festival Internacional de Cinema de Toronto* em setembro, conquistando US\$ 34,9 milhões de bilheteria mundial durante seu tempo em cartaz. A adaptação audiovisual foi muito bem recebida pelo público, pelos críticos e pelos fãs da obra, que se agradaram com a manutenção da história original e com as atuações do elenco. Contudo, ainda que a história retrate o racismo na polícia, na sociedade e dentro da comunidade negra, um dos atores inicialmente escalados para o filme, Kian Lawley, foi substituído por KJ Apa meses antes do lançamento, após o ressurgimento de um vídeo em que ele proferia insultos racistas<sup>31</sup>. Com isso, a equipe de produção que estava por trás do filme quis demonstrar, para os fãs e público geral, que se preocupava em ser cuidadosa com a escalação do elenco e com a imagem dos artistas que deveriam representar a obra de modo correto.

É válido, por fim, apontar que, devido ao entorno cultural de ambas as obras, o socioleto<sup>32</sup> *African American Vernacular English*, ou *AAVE*, é frequentemente utilizado pelos personagens que vivem em *Garden Heights*, ou, às vezes, por personagens brancos de Williamson, a escola em que Starr estuda com o irmão, quando estes querem parecer mais *descalados*. Isso se dá pelo fato de o socioleto ser frequente dentro da comunidade negra, especialmente nos *guetos* — como é o caso do bairro fictício criado pela autora na obra —, sendo produto do longo passado histórico e da cultura dos afro-americanos.

---

<sup>31</sup> Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Hate\\_U\\_Give\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hate_U_Give_(film))>. Acesso em: 1 jun. 2025.

<sup>32</sup> Na Linguística, um socioleto é a variedade de uma língua falada por um grupo social, uma classe social ou subcultura. Nisso, diferencia-se do idioleto, que é a forma de uma língua peculiar a um indivíduo. O socioleto também é diferente do dialeto, que é uma forma de falar peculiar a uma certa área geográfica. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Socioleto>>. Acesso em: 2 jun. 2025.

## 1.4 Conclusões

Neste capítulo, traçamos um panorama histórico da comunidade negra nos Estados Unidos, coadunando, de modo sucinto, eventos marcantes na história negra norte-americana. Nesse sentido, relembramos horrores da escravidão, da segregação e das leis *Jim Crow* e destacamos as conquistas da comunidade com as leis que garantiam os seus direitos e com movimentos de resistência, tais quais o Partido dos Panteras Negras e o *Black Lives Matter*.

Ainda, abordamos fatos sobre a vida da autora Angie Thomas e apontamos a sua vivência como sendo uma inspiração para a escrita de suas obras, que denunciam o racismo e a violência e/ou enaltecem a comunidade negra.

Do mesmo modo, discorremos a respeito da obra *The Hate U Give* e sua adaptação cinematográfica, um símbolo de representatividade para muitos jovens negros e um sucesso em ambas as modalidades, na escrita e na audiovisual.

Diante dos fatos apresentados no capítulo, podemos concluir que a literatura e o cinema são muito importantes para relembrar a história e para denunciar os preconceitos e as injustiças enraizadas em nossa sociedade.

## CAPÍTULO II

### A SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA E OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Este capítulo tem como objetivos fundamentais: (i) apresentar a área da Sociolinguística Variacionista, discutindo sua origem, sua importância e os conceitos fundamentais que fazem parte dela; e (ii) caracterizar a área dos Estudos da Tradução juntamente de suas abordagens, que foram essenciais para a formação da disciplina atualmente reconhecida como acadêmica.

A fim de cumprir os objetivos propostos, na primeira seção, dissertaremos, de modo sucinto, a respeito da Sociolinguística Variacionista (Labov, 2006 [1966], 1972), conceituando categorizações básicas e explicitando a importância que o reconhecimento do contexto sócio-cultural, individual para cada língua, teve para os estudos linguísticos e, até mesmo, para os Estudos da Tradução, os quais surgiram posteriormente. Já na segunda seção, discutiremos brevemente sobre a tradução desde seus primórdios até a atualidade, retratando, especialmente, a prática a partir do século XX. Além disso, destacaremos as conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) e Even-Zohar (2000 [1972]), que configuraram, também, o aporte teórico assumido neste trabalho. Por fim, na terceira seção, sistematizaremos as conclusões do capítulo a partir das discussões apresentadas previamente.

#### 2.1 Sociolinguística Variacionista: uma visão geral

A Sociolinguística Variacionista surge com o propósito de explicar o fenômeno das variações e da mudança linguística em cada sociedade e cultura. Seu início é reconhecido a partir da publicação da obra *Empirical foundations for a theory of language change*, publicada por Weinreich, Labov e Herzog (1968). A partir desse marco inicial, a Sociolinguística Variacionista passou a ocupar-se do tratamento sistemático dos processos de variação e mudança, os quais surgem do contato entre diferentes variedades linguísticas. Além disso, a Sociolinguística Variacionista

também aborda as relações de contato entre línguas, o surgimento e a extinção linguísticas e o multilinguismo (Mollica, 2003).

Conhecido como o pai da Sociolinguística Variacionista após a obra de 1968, Labov (2006 [1966], 1972) deu continuidade aos estudos de variação e mudança, utilizando como princípio a heterogeneidade e o contexto, fatores que determinam que a língua não é um sistema fixo em todas as situações, mas é um produto social do seu entorno, motivado pela necessidade do falante.

De acordo com o teórico, “[...] a língua dos indivíduos não pode ser compreendida sem o conhecimento da comunidade da qual eles fazem parte” (Labov, 2006 [1966], p. 5, tradução nossa<sup>33</sup>). Ou seja, essa abordagem defende que a língua varia a depender de fatores como: quem é o falante que está utilizando determinada estrutura, em que ambiente essa estrutura está sendo utilizada, com qual intenção está sendo utilizada, o que está por trás da estrutura utilizada etc. (Tagliamonte, 2006).

A Sociolinguística Variacionista surge como uma resposta à vertente formalista nos estudos linguísticos, que contava com teóricos como Saussure (2006 [1916]) e Chomsky (2002 [1957]), no âmbito, respectivamente, do estruturalismo e gerativismo linguísticos. Apesar de seguirem abordagens diferentes, ambos os autores desenvolveram abordagens caracterizadas como formalistas devido ao tratamento da língua enquanto um sistema de maneira desvinculada de seu efetivo uso: o estruturalismo saussuriano (Saussure, 2006 [1916]) diverge a langue (língua), como sendo o sistema, da parole (fala), como sendo apenas a concretização da língua, abordando o falante como passivo em relação à língua, ou seja, desconsiderando as condições reais de produção; e o gerativismo chomskyano (Chomsky, 2002 [1957]) diferencia a competência, capacidade inata do saber linguístico, do desempenho, momento do ato de fala performado pelo falante (Bortoni-Ricardo, 2014). Com isso, a vertente formalista prioriza a estrutura (forma), desconsiderando o estudo da língua em uso (função) e da variação e da mudança.

Nos termos da Sociolinguística Variacionista, é essencial que seja realizada a distinção entre dois conceitos fundamentais: a variação e a mudança. Ao retratar o fenômeno da variação linguística, a abordagem refere-se à existência de variantes,

---

<sup>33</sup> Cf.: “[...] the language of individuals cannot be understood without knowledge of the community of which they are members” (Labov, 2006 [1966], p. 5).

que são a concretização da variação, ou seja, duas ou mais formas diferentes que são utilizadas, por comunidades de fala distintas, para expressar o mesmo significado e a mesma função (Tavares, 2013). Podemos exemplificar esse conceito com o cenário linguístico do Brasil, no qual diversas variedades linguísticas coexistem no território, como aquelas que carregam termos próprios e divergentes para o mesmo alimento: *aipim* em parte da região Sudeste (Rio de Janeiro e Espírito Santo); *macaxeira* na região Nordeste; *mandioca* na região Centro-Oeste e nos Estados de São Paulo e de Minas Gerais. Por outro lado, as mudanças linguísticas ocorrem na língua ao longo do tempo, a partir do momento em que uma variante sobrepuja o uso de outra, em vez de coexistirem. Dessa forma, cabe ao linguista analisar as variantes presentes nos sistemas e suas colocações: se elas estão estáveis, por quanto tempo estão sendo utilizadas ou se uma dessas formas desapareceu no sistema, configurando, então, uma mudança, na qual tais formas deixam de serem utilizadas (Mollica, 2003).

Ainda, de acordo com Coseriu (1980), as variações linguísticas são diferenciadas em quatro tipos: diatópica, diastrática, diafásica e diacrônica. A variação diatópica ou regional está relacionada à origem geográfica de uma pessoa em relação à fala, ou seja, caracteriza-se por marcas linguísticas específicas de determinada região, geralmente marcadas por itens lexicais típicos e traços fonológicos e morfossintáticos que se destacam. No país, nós, falantes nativos do português brasileiro, somos capazes de reconhecer se uma pessoa é carioca, mineira, gaúcha, paulista, habitante da cidade ou do interior por meio desses traços marcados na fala. Por sua vez, a variação diastrática ou social é aquela na qual as características sociais se refletem na fala, sendo essas, principalmente, o grau de escolaridade, o nível socioeconômico, o sexo/gênero, a faixa etária e, às vezes, a profissão do falante. Algumas construções como *Nós vamos* ou *Nós vai*, *As meninas* ou *As menina* e a utilização de variantes que seguem o padrão da língua ou que não o fazem são características pertencentes a esse tipo de variação, além do vocabulário utilizado (se é mais coloquial, se constitui gírias utilizadas por jovens, se é composto por terminologias específicas como aquelas da área científica etc.). Já a variação diafásica ou estilística concentra-se nas diferentes formas linguísticas utilizadas em determinadas situações sociais, que variam de acordo com o ambiente em que o falante se encontra e com o papel social que ele deve performar. Dessa forma, o falante naturalmente adapta o seu modo de falar a depender do assunto, do que

deseja comunicar, de que forma deseja comunicar e para quem deseja falar: no trabalho, ao se comunicar com o seu superior, espera-se que o falante utilize uma linguagem mais formal e monitorada, mas, ao conversar em sua roda de amigos, estando em um ambiente no qual os papéis sociais não são tão influentes, supõe-se que esse se comunique de modo mais informal. Por fim, a variação diacrônica é aquela que comprehende as diversas mudanças linguísticas que ocorrem ao longo do tempo, em diferentes épocas e etapas no percurso de uma língua, sendo influenciada por fatores sociais, culturais e históricos.

É importante, ainda, discutir o conceito de variedade linguística, que, segundo Bagno (2007 [1999]), caracteriza-se pelo modo de falar influenciado por determinado grupo social ou região geográfica. Com isso, concretiza-se por meio de conceitos como o dialeto e o socioleto, que, de acordo com Cunha Lacerda (2010), são componentes de uma sociedade ou comunidade linguística e representam realidades específicas, carregando, portanto, valor identitário. Dessa forma, segundo Coseriu (1980), o dialeto é caracterizado como a realização diatópica ou regional de determinada variedade linguística, marcado pela forma de falar dos habitantes daquela região, enquanto o socioleto configura-se como a realização diastrática de uma variedade, ou seja, é aquele que expressa a identidade do falante do ponto de vista social.

Tagliamonte (2006) afirma que “os falantes marcam a sua história pessoal e identidade em seu discurso, bem como suas coordenadas socioculturais, econômicas e geográficas no tempo e espaço” (Tagliamonte, 2006, p. 3, tradução nossa<sup>34</sup>). Com isso, a autora também ressalta a importância do estudo da variação e mudança que é realizado pela Sociolinguística Variacionista, abrangendo fatores que não só categorizam os falantes, mas também dão voz às suas culturas e aos seus diferentes modos de se expressar.

## **2.2. A virada cultural nos Estudos da Tradução: questões fundamentais**

A tradução é uma atividade presente em nossa sociedade há muito tempo, sendo essencial para construir pontes entre diferentes línguas e, consequentemente,

---

<sup>34</sup> Cf.: “Speakers mark their personal history and identity in their speech as well as their sociocultural, economic and geographical coordinates in time and space” (Tagliamonte, 2006, p. 3).

entre diferentes culturas. Acredita-se que a prática da tradução tenha seu início no Império Romano (Frieddrich, 1992), conhecido por utilizar a língua e a literatura como formas de dominação, partindo da cultura imperante e agindo sob a cultura submissa.

A partir dessa prática, a figura do tradutor passou a ser construída, começando por Lívio Andronico, o primeiro tradutor do Ocidente a ter o seu nome registrado como tal, sendo responsável pela tradução da *Odisseia* em versos latinos. Além de Andronico, Cícero e Catulo também se consagraram como tradutores frequentes que partiam do grego para o latim. Dessa forma, Cícero, na obra *De optimo genere oratorum*, produzida em 46 a.C., foi o primeiro tradutor que seguiu a premissa de não traduzir *verbum pro verbo*, ou seja, palavra por palavra. A obra passou a ser compreendida como um manual de tradução, não só para leitores modernos, mas também para grandes nomes da antiguidade, como Horácio, no século I a.C., e São Jerônimo (c. 340-420), que carregavam rastros dos pensamentos de Cícero (Vieira; De Oliveira, 2011).

As discussões a respeito da atividade tradutória ganharam força com a tradução da Bíblia, lida e recitada em hebraico, mas que necessitava ser compreendida em grego e aramaico, língua oficial do Império persa. A dificuldade que os tradutores europeus enfrentavam ao traduzir tais línguas provinha da diferença entre elas, que, ao contrário do grego e do latim, não compartilhavam um parentesco linguístico. Entretanto, foi graças a São Jerônimo que a tradução bíblica adquiriu consistência teórica e empírica, refletindo a influência dos pensamentos ciceronianos em sua prática, com a manutenção do sentido sobre a forma, de acordo com a interpretação do *padroeiro dos tradutores* (Vieira; De Oliveira, 2011).

Contudo, a partir da segunda metade do século XX, a tradução deixou de ser apenas uma prática e passou a percorrer um caminho que futuramente resultaria no estudo da tradução como disciplina acadêmica. Desse modo, a tradução se ramificou em abordagens que enxergavam a prática tradutória por meio de diferentes pontos de vista que possuíam diferentes objetivos, a saber: (i) a Oficina Norte-americana de Tradução, (ii) a Ciência da Tradução, (iii) os Primeiros Estudos da Tradução ou Estudos Descritivos da Tradução, (iv) a Teoria dos Polissistemas e (v) o Desconstrutivismo/Pós-estruturalismo (Gentzler, 2009 [1993]).

A Oficina Norte-americana de Tradução, que teve seu início em 1960, se consagrou como o primeiro movimento acadêmico que tinha a intenção de tratar a

tradução como uma disciplina, por meio das *workshops* ou oficinas de tradução, promovidas em universidades dos Estados Unidos e inspiradas em *workshops* de leitura. A expansão da tradução, que era vista como atividade periférica, tendo passado a ser compreendida como disciplina, ocorreu graças a Paul Engle, diretor da Oficina dos Escritores na Universidade de Iowa, que defendia que a escrita criativa não deveria ser limitada por fronteiras. Com isso, em 1964, Engle implementou o que seria a primeira oficina de tradução nos Estados Unidos e passou a oferecer crédito acadêmico para as traduções literárias realizadas, impactando diretamente o modo como a tradução seria vista dali em diante. Para os pesquisadores dessa abordagem, a equivalência estética deveria ser o foco principal da tradução, já que eles defendiam que todo trabalho literário carrega uma experiência estética que é fundamental para a obra e o leitor e, por isso, a tradução deveria reproduzi-la de modo equivalente na língua-alvo (Gentzler, 2009 [1993]).

Por outro lado, a Ciência da Tradução (1964), que coexistiu com a primeira abordagem, buscava uma sistematização da tradução por meio da Linguística, que possuía as ferramentas teóricas necessárias para realizar tal feito. Na Oficina Norte-americana de Tradução, os participantes apenas praticavam tradução, não possuindo uma teoria que pudesse servir de base para suas práticas. Com isso, a Ciência da Tradução, desenvolvida principalmente por Nida (1964), baseou-se em um viés formalista da língua, mais especificamente na gramática gerativa de Chomsky, proposta na obra *Syntactic Structures* (2002 [1957]). Dessa forma, Nida (1964) propôs que o foco da tradução deveria recair sobre o conceito nomeado equivalência dinâmica, ou seja, propôs que os efeitos causados pela mensagem original deveriam afetar os leitores na mensagem traduzida da mesma forma. Seguindo os conceitos de Chomsky (2002 [1957]), a respeito da estrutura profunda e superficial da língua, Nida (1964) pressupôs a existência de uma entidade profunda que está por trás de qualquer manifestação da língua ou texto: o *núcleo*, a *essência* que cada texto carrega por si só, defendendo que a equivalência dessa essência deveria ser mantida (Gentzler, 2009 [1993]).

Somente em 1972, a partir da publicação da obra *The Name and Nature of Translation Studies*, por Holmes, a tradução tomou um rumo diferente. Essa abordagem distanciou-se da visão de *ciência* e cunhou o termo *Estudos da Tradução*, buscando um conhecimento mais sistemático a respeito dos procedimentos que

ocorriam na tradução. Em oposição às abordagens anteriores, Holmes (2000 [1972]) buscou produzir uma teoria mais abrangente que seria utilizada para a produção de traduções, mas, em vez de focar somente na teoria e na prescrição de quais regras deveriam ser seguidas na tradução, o autor almejava essa sistematização a partir da descrição dos processos que, de fato, ocorriam durante a tradução, defendendo que o processo tradutório deveria ser analisado de modo empírico, ou seja, que o objeto de estudo dessa disciplina deveria ser o próprio texto traduzido e que a sua cultura e o seu contexto deveriam ser considerados. Além disso, essa nova abordagem não se pautava nas noções anteriores de equivalência, reconhecendo que cada língua e cultura carregam características próprias, fazendo com que a equivalência estrita fosse interpretada como uma prática impossível (Gentzler, 2009 [1993]). A partir dessa nova perspectiva a respeito da tradução, surgiu o momento conhecido como virada cultural nos Estudos da Tradução, que foi marcado pela obra primordial de Holmes (2000 [1972]), mas também por autores como Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), Lefevere (2007 [1992]), Even-Zohar (2000 [1972]), entre outros.

O trabalho de Holmes (2000 [1972]), portanto, se constituiu como sendo fundamental na área da tradução, não somente ao cunhar o nome da disciplina, mas também ao delimitar seu escopo de atuação. De acordo com o autor, a disciplina dos Estudos da Tradução seria subdividida em: Estudos Descritivos da Tradução e Estudos Teóricos da Tradução. Os Estudos Descritivos da Tradução se ocupariam dos estudos empíricos defendidos por Holmes (2000 [1972]) e poderiam se orientar a partir: (i) da perspectiva orientada para o produto, que descreveria e compararia as traduções existentes; (ii) da perspectiva orientada para a função, que delimitaria o impacto da tradução no contexto sócio-cultural da língua-alvo; e (iii) da perspectiva orientada para o processo, que se dedicaria ao processamento que ocorre na mente do tradutor no momento exato da tradução. Já os Estudos Teóricos da Tradução teriam a função de analisar os resultados dos Estudos Descritivos da Tradução para o estabelecimento de princípios e teorias que serviriam de base para o tradutor (Holmes, 2000 [1972]).

Em consonância com a contribuição fundamental de Holmes (2000 [1972]) para a área da tradução, outras abordagens seguiram a mesma premissa da valorização do contexto cultural único em que cada língua está inserida. Nesse sentido, a Teoria dos Polissistemas (2000 [1972]), produto da série de textos escritos por Even-Zohar

e Gideon Toury na década de 1970, se consagrou como uma dessas abordagens. Para os linguistas, que demonstraram interesse em estudar as literaturas de diferentes línguas, o termo *polissistema*, cunhado por Even-Zohar (2000 [1972]), refere-se a um agregado de *sistemas* que fazem parte de determinada cultura e que são caracterizados como uma rede de relações que se conectam e se sobrepõem continuamente (Gentzler, 2009 [1993]). Desse modo, a teoria defende que cada cultura contém os seus determinados polissistemas — político, histórico, social, entre outros —, que se influenciam e, portanto, também influenciam o polissistema literário, ao mesmo tempo em que são influenciados por ele. Com isso, Even-Zohar (2000 [1972]) defende que cada polissistema literário é subdividido em canônico e não-canônico, a depender de cada cultura: os textos tidos como canônicos são aqueles estabelecidos pelo grupo que detém o poder e são associados ao prestígio e ao *status* social, e os textos não-canônicos são aqueles vistos como periféricos em relação aos canônicos, os quais o linguista afirma compreender: (i) a literatura de massa; (ii) a literatura infantil; e (iii) a literatura traduzida. Ao considerar a literatura traduzida como uma parte importante do polissistema, apesar de reconhecer que essa é vista como periférica diante da hierarquia literária, Even-Zohar (2000 [1972]) contribui essencialmente para a área dos Estudos da Tradução, fator que será abordado na Seção 2.2.2 deste capítulo.

Por fim, a abordagem desestrutivista, também chamada de pós-estruturalista, é aquela que se encarrega de reformular a concepção do que é o *original*, defendendo que a tradução é um processo de transformação, ou seja, que ela se caracteriza como um outro texto e que os conceitos de original e fidelidade não devem regê-la. Os desestrutivistas mencionam a ideia de que é o texto traduzido que nos escreve em vez de nós o escrevermos, assumindo uma postura mais filosófica que desafia todas as ideias anteriormente estabelecidas desde os primórdios da tradução. Foucault (1977), por exemplo, questiona a noção de autoria e de equivalência, defendendo que é o tradutor quem cria o *original*, quebrando os parâmetros de texto fonte ou texto alvo. Com isso, o filósofo recomenda que o foco recaia sobre as relações entre textos, ou seja, sobre como os textos se influenciam mutuamente e sobre como determinado discurso de tal texto influencia o momento histórico em que está inserido, já que o autor acredita que a escrita ou o *ato de criação* são produto dos *sistemas institucionais* da época. Derrida (1985) defende, nesse

sentido, que cada decisão tomada pelo tradutor, seja terminológica, sintática ou outra, cada nota de rodapé, prefácio ou termo que foi explicitado ao longo do texto, carregam traços da escrita do tradutor e, portanto, caracterizam um texto que já não é o mesmo, é um *outro*. Além disso, o filósofo comprehende as noções de original e tradução como sendo apenas *correntes de significação* distintas, que se suplementam mutuamente e que jamais existirão como algo fixo ou comprehensível. Como resultado do pensamento dos desestrutivistas, essa abordagem caracteriza-se pelos diversos questionamentos feitos à tradução, principalmente à maneira de defini-la, utilizando a própria prática e a possibilidade da tradução para demonstrar a instabilidade do conceito de originalidade e de sua estruturação teórica (Gentzler, 2009 [1993]).

### **2.2.1 Os conceitos de estrangeirização e domesticação e da (in)visibilidade do tradutor, de Venuti (1995)**

Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) é um dos principais autores que contribuíram e têm contribuído com o período da virada cultural nos Estudos da Tradução, categorizando a prática da tradução, que pode assumir duas posturas diferentes, de acordo com o autor. Schleiermacher (2007 [1813]), que inspirou as categorizações do tradutor, define que há dois únicos modos de traduzir, que consistem em: (i) deixar o autor intacto e levar o leitor até ele ou (ii) deixar o leitor intacto e levar o autor até ele. Dessa forma, Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) desenvolveu os conceitos de estrangeirização e domesticação, escolhas realizadas pelo tradutor durante o processo tradutório, que podem subjazer uma a outra ou podem ser combinadas: ao assumir uma postura mais domesticadora, o tradutor optaria por adaptar o texto de partida ao contexto cultural da língua de chegada; já ao assumir uma postura estrangeirizadora, o tradutor optaria pela permanência das diferenças culturais que caracterizam a língua de partida.

Além disso, Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) retrata os conceitos de visibilidade ou invisibilidade do tradutor, que são consequências da postura que o profissional escolheu assumir em relação a sua tradução. Ao optar por uma postura mais domesticadora, na qual o texto traduzido parece ter sido escrito originalmente na língua de chegada, o tradutor se caracterizaria como invisível em seu trabalho. Ao optar por uma postura mais estrangeirizadora, que é defendida pelo autor, o texto

ainda carregaria traços e elementos da cultura original, explicitando que aquela obra trata-se de uma tradução, e não de uma tentativa de reproduzir uma originalidade. Com isso, Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) defende a visibilidade do tradutor por meio da postura estrangeirizadora, reconhecendo que há diferenças culturais entre textos de diferentes línguas e que essas devem ser mantidas na tradução.

Ainda, o autor afirma que, quando nos referimos a traduções que partem de outra língua para o inglês, a estrangeirização seria muito importante por representar uma forma de resistência ao etnocentrismo de culturas dominantes, mantendo as características culturais do texto que provém da cultura tida como mais periférica. Por fim, Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) demonstra ser contrário à noção de equivalência na tradução, refletindo os pensamentos dos autores da época ao reconhecer as diferentes marcas linguísticas e culturais que cada texto carrega, além de buscar a valorização do trabalho do tradutor e de sua importância.

## **2.2.2 A relação entre a Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2000 [1972]), e a Tradução audiovisual**

O linguista Even-Zohar (2000 [1972]) dedica-se ao estudo dos polissistemas de modo geral, mas trata especialmente do estudo do polissistema literário. Com isso, o teórico analisa as subdivisões que existem dentro de um polissistema literário, classificando-as como repertório canônico e repertório não-canônico. Ao retratar os repertórios não-canônicos, a teoria contempla a literatura traduzida como sendo um deles, ou seja, como sendo uma área da literatura que é vista como periférica em relação aos repertórios que são canônicos, concretizando a noção de hierarquia que há dentro do polissistema literário.

Entretanto, o autor, além de reconhecer a importância que a literatura traduzida exerce nos polissistemas em geral, afirma que essa pode ocupar uma posição central ou primária em certos momentos, atuando como eixo central do sistema, estabelecendo novos modelos e parâmetros e ocupando a posição de cânone nas seguintes situações: (i) quando o sistema literário é jovem e está em processo de formação; (ii) quando o sistema literário é considerado periférico ou fraco; e (iii) quando ocorrem momentos de crise no sistema literário. Ou seja, estando sob essas condições, a literatura traduzida teria mais prestígio para o público leitor e para o

mercado, sendo, até mesmo, uma peça fundamental para o funcionamento do sistema.

Por outro lado, a literatura traduzida ocuparia uma posição periférica ou secundária ao exercer pouca influência no sistema, apenas seguindo os parâmetros já estabelecidos pelos cânones e conservando esses repertórios. Por exemplo, em culturas que são consideradas fortes, como a cultura norte-americana, a tradução ocuparia essa posição secundária. Como consequência, as traduções produzidas nesse sistema se distanciam dos parâmetros moldados por suas respectivas culturas e se adaptariam aos moldes da cultura de chegada para serem aceitas pelo mercado e pelo público. Dessa forma, o autor destaca a importância do estudo da literatura traduzida juntamente com o estudo da literatura geral, já que, somente ao analisar o todo, o conjunto, o *polissistema*, podemos compreender as relações de poder entre as obras e a influência que determinada literatura exerce sob as outras (Even-Zohar,2000 [1972]).

Com os avanços tecnológicos e com a globalização, consequências das diversas revoluções industriais, o contato entre diferentes línguas e culturas se fez ainda mais necessário, principalmente por questões mercadológicas. A tradução, que, por muito tempo, se limitou à oralidade e à escrita, assumiu novas formas com a explosão dos meios audiovisuais, se consagrando, principalmente, por meio da legendagem e da dublagem, modalidades que serão estudadas neste trabalho.

Ao adaptarmos a Teoria dos Polissistemas (2000 [1972]) para a nossa realidade atual, podemos consagrar um novo polissistema, tido como o *polissistema audiovisual*, de acordo com a proposta de Carvalho (2005). O polissistema audiovisual contemplaria a exibição de conteúdos na TV, nas salas de cinema, nos *smartphones* e *notebooks*, entre outras mídias, podendo se referir a filmes, séries, programas de TV, vídeos *online*, entre outros.

Como consequência dessa explosão, a legendagem e a dublagem dominaram como principais formas de tradução audiovisual, assumindo posturas diferentes em relação à realização da tradução: a legendagem caracteriza-se majoritariamente pela inserção de legendas (ou seja, textos) traduzidas na tela, que são sincronizadas com a fala, ao passo que a dublagem caracteriza-se pela substituição do áudio original pelo áudio com as falas traduzidas, também sincronizadas (Carvalho, 2005). Ainda, a legenda é consagrada como a modalidade que comumente apresenta traduções mais

literais e próximas da fala original, enquanto a dublagem caracteriza-se pela modalidade que tende a adaptar a fala original à língua e à cultura para a qual a tradução está sendo realizada. Assim, outras modalidades de tradução audiovisual também tornaram-se populares nesse meio, como o *voice-over* e as *closed captions*, mas essas e as demais modalidades não serão abordadas neste trabalho.

De acordo com Carvalho (2005), portanto, a Teoria dos Polissistemas (2000 [1972]) possui uma estrutura maleável o suficiente para que possa ser adequada a contextos históricos e sociais distintos daqueles que faziam parte do momento em que a teoria foi concebida. Ou seja, Carvalho (2005), baseando-se nos conceitos de polissistema e de centro/periferia, concebeu o termo polissistema audiovisual como sendo parte do polissistema cultural, do polissistema literário, entre outros. Assim, o polissistema audiovisual possui ligação direta com o polissistema cultural, pelo fato de cada sistema audiovisual ser concebido dentro de determinada cultura, carregando e representando traços da história e política que perpetuam essa cultura. Do mesmo modo, o polissistema audiovisual também mantém contato com o polissistema literário, o que pode ser exemplificado por meio das adaptações audiovisuais realizadas a partir de textos, sendo esses: romances, mangás, histórias em quadrinhos, entre outros, que são transformados em filmes, longa-metragens, séries, animações etc..

Além disso, Carvalho (2005) também configura o polissistema audiovisual a partir dos grupos de pessoas que o compõem (roteiristas, produtores, diretores, atores etc.) e a partir de suas questões comerciais e mercadológicas (laboratórios cinematográficos, distribuidores, agentes de marketing, patrocinadores etc.), reconhecendo, assim como Even-Zohar (2000 [1972]), um esquema hierárquico dominado pelas relações de poder, que devem ser estudadas como um todo para a compreensão dos sistemas.

Com isso, a autora reconhece que a análise do conteúdo do texto das traduções audiovisuais, em contraste com o texto original, realizada isoladamente de seu contexto de produção e de suas escolhas tradutórias, não produz uma análise satisfatória, já que muitas questões mercadológicas perpetuam a prática audiovisual, a saber: consumidores, instituições, repertórios, normas, entre outros, que caracterizam mecanismos de controle que estão por trás do tradutor e, portanto, do produto final que é exibido para os telespectadores.

Por fim, a autora defende que o tradutor audiovisual receba mais reconhecimento por seu trabalho. Devido à alta demanda presente no meio audiovisual, muitos tradutores não têm tempo suficiente para estudar o conteúdo a ser traduzido, sendo excluídos do processo de planejamento e produção do material e sendo incluídos somente nas etapas finais, às pressas e com pouco tempo para a entrega da tradução. Logo, Carvalho (2005) afirma que o profissional de tradução dessa área não goza de muito prestígio, já que, muitas vezes, é visto como uma peça pequena em meio às grandes instituições e aos grandes grupos que atuam nessa área.

### **2.3 Conclusões**

Neste capítulo, apresentamos o arcabouço teórico que embasará a análise do nosso objeto de estudo. Destacamos, primeiramente, questões fundamentais da Sociolinguística Variacionista, de Labov (2006 [1966], 1972), necessárias para a compreensão da relação entre a abordagem e o AAVE, que será caracterizado no próximo capítulo. Com isso, discorremos a respeito dos conceitos de variação, mudança, variantes, variedades e suas respectivas categorizações.

Em seguida, contemplamos as cinco abordagens que constituem os Estudos da Tradução, cotejando suas diferenças e explicitando suas contribuições para a área, além de destacarmos teóricos muito importantes, como Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) e Even-Zohar (2000 [1972]), os quais fundamentam, também, teoricamente, este trabalho.

Ademais, abordamos os conceitos de estrangeirização e domesticação, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que serão utilizados para a análise dos recortes selecionados neste trabalho. Além disso, pontuamos brevemente as noções de visibilidade e invisibilidade do tradutor, também propostas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]).

Por fim, tratamos da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (2000 [1972]), em conjunto com a dissertação de Carvalho (2005), que contempla o *polissistema audiovisual*, noção desenvolvida pela autora, como sendo um entre os diversos polissistemas anteriormente apontados pelo teórico. Dessa forma, a autora aplica a teoria de Even-Zohar (2000 [1972]) à nossa atualidade, conectando as categorizações

do teórico com o novo meio audiovisual (filmes, vídeos *online*, séries etc.), que se faz muito presente em nossa sociedade.

## CAPÍTULO III

### **O CARÁTER IDENTITÁRIO DO AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH**

Este capítulo tem como objetivo apresentar o socioleto *AAVE*, contemplando as suas origens, o seu processo de *pidginização*, os seus traços característicos e a sua disseminação nos dias atuais enquanto instrumento identitário para os afro-americanos.

A fim de cumprir os objetivos propostos, na primeira seção, apresentaremos as definições do *Black English* de acordo com Coseriu (1980) e Rickford (1999), além de discorrermos a respeito de suas origens e seu processo de construção. Na segunda seção, dissertaremos sobre o papel positivo que o *AAVE* desempenha na atualidade, bem como discutiremos o preconceito que os falantes dessa variedade ainda enfrentam. Ainda, na terceira seção, detalharemos as características que compõem o socioleto de acordo com Iwassa (2007) e Rickford (1999). Por fim, na quarta seção, sistematizaremos as conclusões do capítulo a partir das discussões apresentadas previamente, reunindo os traços do *AAVE* que serão utilizados para o propósito desta pesquisa.

#### **3.1 Definição e origens do socioleto *AAVE***

Quando o regime escravocrata teve seu início na área que atualmente é conhecida por Estados Unidos da América, a necessidade de comunicação surgiu entre os senhores e os escravizados. Estes, que foram brutalmente arrancados do local que utilizava suas línguas e, consequentemente, de suas culturas, para servirem de mão de obra gratuita, não tinham tempo e, muito menos, recursos para aprender formalmente o inglês utilizado pelos senhores. Devido aos objetivos da escravidão, da venda e da comercialização de pessoas, que nem mesmo eram vistas como tal, para o trabalho majoritário nas *plantations*, os senhores sequer se importavam com a diferença linguística que significava um impecilho para a comunicação; eles utilizavam

apenas a linguagem universal de comum entendimento para ambos: os castigos, a violência, as punições.

Entretanto, a partir da convivência e do contato de diferentes línguas e culturas, os falantes aprenderam a se comunicar de modo autônomo e informal, ocasionando o surgimento do que denominamos ser uma variedade linguística ou, mais especificamente, um *socioleto*, que, nos termos de Coseriu (1980), é aquela *variedade* que expressa a identidade do falante do ponto de vista social. Ou seja, a necessidade de comunicação gerou o socioleto atualmente denominado como *African American Vernacular English* (AAVE) ou *Black English*, que surgiu como uma variedade do inglês falado na época, carregando traços do modo de falar dos próprios escravizados. Com isso, a terminologia do socioleto é formada pelos falantes que majoritariamente o utilizam, os afro-americanos, pelo *vernacular*, que se caracteriza como a fala que é específica de determinado país e que não carrega estrangeirismos (Labov, 2006 [1966], 1972) e pelo inglês, língua a partir da qual o AAVE surgiu.

Acredita-se que o AAVE tenha seu início por volta de 1619, quando uma grande porção de africanos escravizados chegaram à *Jamestown*, na Virgínia, localizada no Sul do atual Estados Unidos. Esses *imigrantes* africanos falavam línguas que faziam parte da família nigero-congolesa, especialmente as línguas Mandê e Kwa, faladas desde o Senegal e Gâmbia até Camarões, e as línguas Bantû, faladas no Sul da África. Além disso, os africanos escravizados também receberam influência dos caribenhos escravizados, que levaram consigo suas próprias variedades, e dos indígenas nativos, principalmente quando estes estavam localizados na parte costal da Carolina do Sul e da Georgia, onde as proporções de população negra ultrapassaram 70% entre os séculos XVII e XVIII (Rickford, 1999).

A partir do contato de línguas tão variadas, ocorreu o processo chamado de *pidginização*, que é caracterizado por uma junção de duas ou mais línguas distintas. Portanto, o *pidgin* caracteriza-se por uma mistura de línguas, na qual o falante incorpora elementos específicos de uma determinada língua que não é a sua, gerando uma gramática menos complexa e geralmente mais limitada. Quando esse *pidgin* evolui, ou seja, se ramifica em uma sociedade e é passado hereditariamente, se torna uma língua *crioula*, uma língua que se torna primária entre os falantes dessa comunidade (Rickford, 1999). Com base nas categorizações estudadas, surgiram diversas discussões entre linguistas a respeito da definição do AAVE, mas a

abordagem mais aceita atualmente é aquela que o caracteriza como *pidgin*: por se tratar de um socioleto (Coseriu, 1980), ou seja, uma variedade de uma língua, o *Black English* não poderia ser definido como língua crioula, já que ele não se consagrou como uma língua independente e ainda carrega muitos traços do inglês padrão. Além disso, o *AAVE* pode ser compreendido por falantes do inglês padrão e de outras variedades (britânica, australiana etc.), o que reforça a sua categorização.

Ainda, ao retratar o *Black English*, contemplamos os conceitos de *substrato* e *superstrato*, necessários para a compreensão do socioleto: as línguas provenientes da África são caracterizadas como sendo o substrato, ou seja, são as línguas que foram substituídas por outra, mas que ainda deixaram traços marcados na fala daqueles que a utilizavam, enquanto o inglês, nesse caso, é caracterizado como o superstrato, a língua que dominou as outras e que influenciou diretamente os falantes dessas. Por fim, Rickford (1999) apresenta as evidências que comprovam o surgimento e o caráter de pidginização do *AAVE*, sendo essas: (i) as condições sócio-histórias (que são apropriadas para o surgimento do socioleto); (ii) os atestados históricos (a literatura; as narrativas de ex-escravizados); (iii) os registros da diáspora africana (a Colônia da Libéria etc.); (iv) as semelhanças entre o *AAVE* e outros (o crioulo caribenho, o gullah etc.); (v) as semelhanças entre o *AAVE* e as línguas africanas; (vi) as diferenças entre o *AAVE* e outras variedades do inglês (britânicas e americanas) e (vii) as comparações por idade, feitas por meio de diferentes gerações de falantes do *AAVE*.

### **3.2 O *AAVE* na atualidade**

Conforme os primeiros séculos do surgimento do socioleto passaram, a sociedade e as leis mudaram, e a população afro-americana foi construindo sua noção de identidade no novo território, influenciando-o e sendo influenciada por ele. Nos séculos XIX e XX, marcados por importantes feitos que iam desde a abolição da escravidão até a conquista de direitos da população negra, os afro-americanos passaram a se apropriar do socioleto e passaram a utilizá-lo como forma de resistência e de preservação da sua cultura. Segundo Iwassa (2007), “algumas atitudes linguísticas podem ser consideradas como armas pelos falantes como demarcação de seu espaço, sua identidade cultural e seu perfil de comunidade sob a

condição de escravo” (Iwassa, 2017, p.1). Ou seja, a apropriação do AAVE fez com que o socioleto se tornasse muito mais popular na sociedade norte-americana, especialmente a partir do século XXI, quando passou a ser amplamente utilizado, não só na comunicação, mas também em músicas, filmes e em outros meios audiovisuais como forma de representatividade da população negra.

Outro nome atualmente utilizado para se referir ao socioleto é *Ebonics*, derivado de *ebony* e *phonics*, significando *black sounds* ou *sons negros* (Rickford, 1999). O termo foi desenvolvido por um grupo de estudantes negros, em 1973, que desejavam desvincular o seu modo de falar dos termos depreciativos que eram utilizados para se referir às suas falas, o que demonstra, novamente, a apropriação que os afro-americanos realizaram para com a sua cultura e o seu modo de falar. Porém, durante esse processo de construção de suas identidades, o preconceito e o racismo nunca deixaram de estar presentes na sociedade, que continuou a encontrar formas para a exclusão da população negra até os dias de hoje, independente da existência das leis que protegem essa população. Juntamente com as diversas formas de preconceito que surgiram contra os negros e sua cultura durante os séculos, o preconceito linguístico para com os falantes do *Black English* também surgiu. Uma evidência disso é o fato de o socioleto ter chegado até a ser descrito pelo *America Online* como sendo um “inglês preguiçoso”, um “inglês bastardo” e uma “gramática empobrecida” (Rickford, 1999). Ainda, no senso comum, há aqueles que enxergam o *Ebonics* apenas como uma “gíria”, não reconhecendo a carga social e histórica que o socioleto carrega para grande parte dos afro-americanos, em uma tentativa de desmoralizá-los e descredibilizá-los. Contudo, segundo Trudgill (1979 *apud* Monteiro, 2000), a inferioridade ou superioridade de uma forma de falar não é algo cientificamente comprovado, já que cada forma é estruturada e governada por um sistema de regras que são adequadas à necessidade do falante. Dessa forma, comprova-se que o preconceito linguístico praticado contra o AAVE é parte de julgamentos que são mais sociais do que linguísticos de fato, refletindo a visão que a sociedade ainda carrega a respeito da população negra.

Ainda assim, a disseminação do AAVE na sociedade foi um grande acontecimento para os afro-americanos. Com isso, muitos professores e responsáveis de alunos passaram a concordar que os estudantes deveriam desenvolver uma competência para o inglês padrão e para o AAVE, pois, ainda que se trate apenas de

um socioleto, esse se faz muito presente nos Estados Unidos. Dessa forma, os estudantes que convivem com o socioleto no dia a dia e o utilizam poderiam compreender melhor a sua origem e a sua cultura, e os demais estudantes também poderiam estudá-lo para comprehendê-lo, o que evitaria, possivelmente, futuros preconceitos linguísticos sendo praticados por esses alunos (Rickford, 1999). Além disso, o *Black English* carrega grande importância, não só para aqueles que fazem parte da comunidade que o utiliza, mas também para os linguistas. Segundo Rickford (1999), o AAVE assumiu um papel crucial no desenvolvimento de teorias e metodologias na área da Sociolinguística desde a década de 1970, já que o socioleto é um exemplo rico de como os processos de variação e mudança ocorrem na prática. Ainda, de acordo com o autor, os dados das comunidades de fala do *Black English* contribuíram essencialmente para a análise de classe social, etnia, redes de contato e estilo nas pesquisas quantitativas, o que destaca, mais uma vez, a importância social e linguística do socioleto (Rickford, 1999).

### **3.3 Características gerais do AAVE**

Nesta seção, objetivamos destacar os traços linguísticos que compõem o socioleto AAVE, pontuando suas características gerais a partir de dois autores: Iwassa (2007) e Rickford (1999). Dessa forma, ao utilizarmos as classificações provenientes de dois autores diferentes que abordam a mesma questão, assumimos um aporte mais robusto, na tentativa de contemplar, da maneira mais ampla possível, as características dessa variedade. Para cumprir esse objetivo, elencaremos os traços do AAVE à esquerda com as respectivas exemplificações à direita, com a forma do inglês padrão sendo apresentada entre parênteses.

#### **3.3.1 Traços do AAVE segundo Iwassa**

Esta subseção visa a apresentar as características do socioleto que são apresentadas por Iwassa (2007), a fim de selecionarmos aquelas que serão analisadas neste trabalho.

Quadro 1 - Características do AAVE de acordo com Iwassa (2007, p. 4-5)

CARACTERÍSTICAS	EXEMPLOS
1. O uso do pronome impessoal <i>One</i> não se refere a uma pessoa específica, mas a qualquer pessoa ou pessoas em geral.	<i>One</i> should always tell the truth. <i>One</i> can really get bored listening to Dr. Foster's endless stories.
2. <i>One</i> ainda é usado para referir-se a ele mesmo usando <i>One</i> , <i>One's</i> ou <i>Oneself</i> .	<i>One</i> should always take care of <i>one's</i> health. I think <i>one</i> shouldn't take <i>oneself</i> too seriously.
3. <i>You</i> é também usado como pronome impessoal para se referir a uma pessoa, a qualquer pessoa e a pessoas em geral.	<i>You</i> should always try to be friendly to your neighbors.
4. O verbo <i>to be</i> é frequentemente omitido.	We (are) <i>goin'</i> (going) <i>fishin'</i> (fishing) tomorrow.
5. O verbo <i>to be</i> flexionado na forma de terceira pessoa do singular <i>is</i> é usado para todas as pessoas, singular e plural.	<i>I/you/she/he/it/we/they is</i> hungry. ( <i>I am</i> hungry. <i>You/We/They are</i> hungry. <i>He/She/It is</i> hungry.)
6. A forma verbal de infinitivo <i>be</i> é substituída por todas as pessoas, no singular, no plural e em sentenças nas quais o verbo seria normalmente conjugado.	<i>I/you/she/he/it/we/they be</i> hungry. We <i>be</i> (are) <i>leavin'</i> (leaving) now.
7. Utiliza-se somente a forma verbal flexionada de passado <i>was</i> para todas as pessoas, singular e plural, do verbo <i>to be</i> .	Was <i>they gonna</i> (Were they going to) buy the whisky? We <i>was watchin'</i> (We were watching) TV when it happened.
8. A forma <i>ain't</i> é usada para todas as pessoas.	I <i>ain't</i> know that.
9. A negação dupla é utilizada.	I <i>didn't go nowhere</i> . (I went nowhere) It <i>ain't no spoon</i> . (There isn't a spoon)
10. O verbo <i>to be</i> é omitido em frases afirmativas e interrogativas.	She <i>my sister</i> . (She's my sister) Who <i>you?</i> (Who are you?)
11. Os verbos da terceira pessoa do presente não são conjugados, ou seja, não há o morfema “s” no final dos verbos.	She <i>write</i> poetry. (She writes poetry)

<b>12.</b> Há alterações na sintaxe.	Why <i>they ain't</i> growing? (Why aren't they growing?)
<b>13.</b> Há a presença de um léxico próprio.	A autora não apresenta exemplos para esta característica.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

### 3.3.2 Traços do AAVE segundo Rickford

Esta subseção visa a apresentar as características do socioleto que são consideradas por Rickford (1999), a fim de selecionarmos aquelas que serão analisadas neste trabalho.

Quadro 2 - Características do AAVE de acordo com Rickford (1999, p. 6-12)

CARACTERÍSTICAS	EXEMPLOS
<b>1.</b> Ausência dos auxiliares <i>is</i> e <i>are</i> no presente.	He <i>tall</i> . (He's tall) They <i>running</i> . (They are running)
<b>2.</b> Uso da forma invariante <i>be</i> (às vezes <i>bees</i> ) para o aspecto habitual, também utilizada com o auxiliar <i>do</i> em interrogativas, negativas e <i>tag questions</i> .	He <i>be walkin'</i> . (He is usually walking/He usually walks) She <i>don't be sick, do she?</i> (She doesn't usually gets sick, does she?)
<b>3.</b> Uso da forma invariante <i>be</i> para o futuro no lugar de <i>will be</i> .	He <i>be here tomorrow</i> . (He will be here tomorrow)
<b>4.</b> Uso da forma <i>steady</i> como um marcador intensificador, frequentemente utilizado após a forma invariante <i>be</i> e antes de um verbo progressivo.	Ricky Bell <i>be steady steppin'</i> in <i>them number nines</i> .
<b>5.</b> Uso das forma <i>been</i> ou <i>bin</i> átona sem a presença de <i>has/have</i> .	He <i>been sick</i> . (He has been sick)
<b>6.</b> Uso da forma <i>B/N</i> tônica para marcar uma fase distante*, ou seja, uma ação que já ocorreu ou que ocorre há muito tempo.	She <i>B/N married</i> . (She has been married for a long time) He <i>B/N ate it</i> . (He ate it a long time ago)
<b>7.</b> Uso de <i>done</i> para enfatizar uma ação que foi terminada, também podendo ser utilizado com <i>been</i> .	He <i>done did it</i> . (He's already done it) They <i>done been sitting there an hour</i> .

<b>8.</b> Uso de <i>be done</i> em resultativas ou no futuro perfeito.	She <i>be done had</i> her baby. (She will have had her baby)
<b>9.</b> Uso de <i>finna</i> para marcar um futuro próximo.	He <i>finna go</i> . (He's about to go)
<b>10.</b> Uso de <i>come</i> para expressar a indignação do falante a respeito de uma ação ou evento.	He <i>come walkin'</i> in here like he owned the damn place.
<b>11.</b> Uso de <i>had</i> para marcar o passado simples.	Then we <i>had went</i> outside. (Then we went outside)
<b>12.</b> Uso de modais duplos.	<i>May can, might can, might could.</i> (Might be able to)  <i>Must don't.</i> (Must not)
<b>13.</b> Uso dos verbos quase modais <i>liketa</i> e <i>poseta</i> .	I <i>liketa drowned</i> . (I nearly drowned)  You <i>don't poseta do it that way</i> . (You're not supposed to do it that way)
<b>14.</b> Ausência do morfema “-s” da terceira pessoa do singular do presente, além da substituição de <i>doesn't</i> por <i>don't</i> e de <i>has</i> por <i>have</i> .	He <i>walk</i> . (He walks)  He <i>don't sing</i> . (He doesn't sing)  She <i>have it</i> . (She has it)
<b>15.</b> Generalização de <i>is</i> e <i>was</i> na utilização com o plural e com sujeitos da 2ª pessoa.	They <i>is</i> some crazy folk. (They are some crazy folk)  We <i>was</i> there. (We were there)
<b>16.</b> Uso da forma do passado ou pretérito (-ed) no lugar do particípio (-en).	He <i>had bit</i> . (He had bitten) She <i>has ran</i> . (She has run)
<b>17.</b> Uso da forma do particípio (-en) no lugar do passado ou pretérito (-ed).	She <i>seen him yesterday</i> . (She saw him yesterday)
<b>18.</b> Uso do radical verbal (x) no lugar da forma do passado ou pretérito (-ed).	He <i>come down here yesterday</i> . (He came down here yesterday)
<b>19.</b> Reduplicação de um sufixo do passado ou particípio, que apenas ocorre com determinados verbos, como <i>liked</i> , <i>looked</i> , <i>skinned</i> .	<i>Likeded</i> . (Liked)  Light-skinded.(Light-skinned)
<b>20.</b> Ausência do morfema “-s” possessivo.	<i>John house</i> . (John's house)
<b>21.</b> Ausência do morfema “-s” plural.	Two <i>boy</i> . (Two boys)
<b>22.</b> Uso de <i>and (th)em</i> ou <i>nem</i> após nomes próprios para marcar o plural por associação.	<i>Felicia an' (th)em</i> ou <i>Felician nem</i> (Felicia and her friends or family)

<b>23.</b> Ocorrência de pleonasmo com a utilização de pronomes como aposto.	That teacher, <i>she</i> yell at kids. (That teacher yells at kids)
<b>24.</b> Uso de <i>y'all</i> e <i>they</i> para a marcação de segunda e terceira pessoas do plural no possessivo.	It's <i>y'all</i> ball. (It's your ball) It's <i>they</i> house. (It's their house)
<b>25.</b> Uso de pronomes oblíquos como dativos pessoais após um verbo.	Ahma git <i>me</i> a gig. (I'm going to get <i>myself</i> some support)
<b>26.</b> Ausência de pronome relativo.	That's the man <i>come</i> here. (That's the man <i>who</i> come here)
<b>27.</b> Uso de <i>ain't</i> no lugar de “ <i>isn't</i> ”, “ <i>aren't</i> ”, “ <i>hasn't</i> ”, “ <i>haven't</i> ” and “ <i>didn't</i> ”.	He <i>ain't</i> here. (He isn't here) He <i>ain't</i> do it. (He didn't do it)
<b>28.</b> Negação dupla.	He <i>don't</i> do <i>nothing</i> . (He doesn't do anything)
<b>29.</b> Inversão da frase negativa.	<i>Can't nobody</i> say <i>nothin'</i> . (Nobody can say anything) <i>Ain't</i> nobody home. (Nobody is home)
<b>30.</b> Uso de <i>ain't but</i> e <i>don't but</i> no lugar de <i>only</i> .	He <i>ain't but</i> fourteen years old. (He's only fourteen years old) They <i>didn't take but</i> three dollars. (They only took three dollars)
<b>31.</b> Formação de perguntas diretas sem a inversão do sujeito e verbo auxiliar.	Why I <i>can't</i> play? (Why can't I play?) <i>They didn't take it?</i> (Didn't they take it?)
<b>32.</b> Inversão do verbo auxiliar em perguntas indiretas.	I asked him <i>could he go with me</i> . (I asked him if he could go with me)
<b>33.</b> Uso de <i>it</i> existencial no lugar de <i>there</i> .	<i>It's</i> a school up there. (There's a school up there)
<b>34.</b> Uso de <i>they got</i> existential como o equivalente plural de <i>it is</i> , substituindo <i>there are</i> .	<i>They got</i> some hungry women here. (There are some hungry women here)
<b>35.</b> Uso de <i>here go</i> como uma forma locativa estática ou apresentativa.	<i>Here go</i> my own... (Here is my own...)
<b>36.</b> Uso de <i>say</i> para introduzir uma citação ou um complemento verbal.	They told me <i>say</i> they couldn't go.
<b>37.</b> Há a presença de um léxico próprio	O autor não apresenta exemplos para esta característica.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

### **3.4 Conclusões**

Neste capítulo, destacamos o socioleto *AAVE*, um dos temas centrais desta pesquisa. Começamos por sua definição, discutindo as causas do seu surgimento do ponto de vista histórico e linguístico, além de discutirmos a hipótese que trata o *Black English* como um produto da *pidginização*, apresentando dados históricos de acordo com Rickford (1999) e considerações, de cunho linguístico, com base em Coseriu (1980).

Em seguida, discutimos o socioleto na atualidade, pontuando a sua importância para a comunidade negra, que passou a representar o seu modo de falar em músicas, raps, obras cinematográficas, livros etc., com o objetivo de demarcar o caráter identitário que o *Black English* passou a performar nessa comunidade. Destacamos, também, que o racismo direcionado aos afro-americanos, durante toda a história, passou a contemplar a variedade utilizada por eles, apresentando estereótipos errôneos que caracterizam um preconceito linguístico por parte dos falantes do inglês padrão.

Por fim, detalhamos os traços característicos do *AAVE* de acordo com Iwassa (2007) e Rickford (1999), apresentando ocorrências desses traços juntamente da forma que seria utilizada pelo inglês padrão. Com isso, buscamos contemplar todos os dados necessários para a realização da análise nesta pesquisa, com a intenção de reunir aqueles que, de fato, serão utilizados neste trabalho, tal como estão dispostos abaixo.

Quadro 3 - Sistematização dos traços que serão analisados na pesquisa de acordo com Iwassa (2007) e Rickford (1999)

<b>TRAÇOS DO AAVE QUE SERÃO ANALISADOS NA PESQUISA</b>
Omissão do verbo <i>to be</i> .
Substituição do <i>be</i> para todas as pessoas.
Utilização do <i>ain't</i> para todas as pessoas.
Utilização de negação dupla.
Uso de <i>been</i> átono sem a presença de <i>have</i> .
Substituição de <i>doesn't</i> por <i>don't</i> .

<b>TRAÇOS DO AAVE QUE SERÃO ANALISADOS NA PESQUISA</b>
Generalização de <i>is</i> e <i>was</i> com plural e sujeitos da 2 <sup>a</sup> pessoa.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

## CAPÍTULO IV

### A TRADUÇÃO DO AFRICAN AMERICAN VERNACULAR ENGLISH PARA DUBLAGEM E LEGENDAGEM

Este capítulo tem como objetivo analisar as traduções do socioleto AAVE nas 15 cenas extraídas da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, nas modalidades da legendagem e da dublagem, que foram traduzidas, respectivamente, por um tradutor amador e um tradutor profissional.

A fim de cumprir os objetivos propostos, na primeira seção, apresentaremos a metodologia a ser utilizada, a qual possibilitará a realização da análise, e caracterizaremos o *corpus* a ser utilizado. Na segunda seção, realizaremos a análise qualitativa do *corpus*, com base nos traços do AAVE que foram previamente definidos por Iwassa (2007) e Rickford (1999), à luz das conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que serão aplicadas em cada uma das modalidades de tradução audiovisual presentes. Ademais, na terceira seção, apresentaremos a análise quantitativa das modalidades de tradução, buscando compará-las com as proposições de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) no que tange às posturas tradutórias assumidas e buscando compreendê-las com base na Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 2000 [1972]), mais especificamente, com base nas relações existentes no polissistema audiovisual, conforme defendido por Carvalho (2005). Por fim, na quarta seção, sistematizaremos as conclusões do capítulo a partir das discussões apresentadas previamente.

#### 4.1 Procedimentos metodológicos

A análise a ser realizada neste trabalho caracteriza-se pelo estudo da tradução do socioleto AAVE — apresentado no Capítulo III — na legendagem e na dublagem da obra cinematográfica *The Hate U Give* ou *O Ódio que Você Semeia*, adaptação do livro de Angie Thomas. Para realizar esta pesquisa, tomamos como base o método-misto, que se estabelece a partir da coadunação dos métodos qualitativo e quantitativo.

Segundo Johnson, Onwuegbuzie e Turner (2007), o método-misto é “uma síntese prática e intelectual baseada em pesquisa qualitativa e quantitativa”, que poderá providenciar ao pesquisador “resultados mais informativos, completos, balanceados e úteis (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007, p. 129, tradução nossa<sup>35</sup>). Ou seja, esse método “apoia-se nos pontos de vista, coleta de dados, análise e técnicas de inferência qualitativas e quantitativas”, resultando em um método mais “consciente, apreciativo e inclusivo quanto a realidades sociopolíticas, recursos e necessidades” (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007, p. 129, tradução nossa<sup>36</sup>). Dessa forma, ao combinar a abordagem que focaliza a compreensão e a interpretação do objeto escolhido, com aquela que focaliza os padrões e a análise dos dados numéricos, o pesquisador obtém um resultado muito mais preciso, categórico e satisfatório em sua pesquisa.

Tendo em vista a apresentação do método escolhido para a análise realizada neste trabalho, delimitamos como *corpus* 15 cenas extraídas do filme lançado pela *20th Century Fox* em 2018, *The Hate U Give*, as quais exemplificam ocorrências do *Black English* em dados reais de fala extraídos dos personagens. O filme não se encontra disponível nas plataformas de *streaming* do Brasil no momento, portanto, para a análise das respectivas traduções, extraímos os conteúdos da dublagem e da legendagem de forma separada. A dublagem foi coletada do DVD nomeado *O Ódio Que Você Semeia*, disponível para compra no site da *Amazon*<sup>37</sup> — uma empresa multinacional de tecnologia, que abrange os meios comerciais e de *streaming*. Por se tratar de uma empresa já consolidada no mercado, acredita-se que as traduções produzidas em seu meio sejam realizadas por tradutores profissionais, ou seja, aqueles que possuem formação acadêmica na área. Por outro lado, a legendagem foi coletada do site *Stremio*<sup>38</sup>, um site da internet que disponibiliza filmes e séries de

---

<sup>35</sup> C.f.: “Mixed methods research is an intellectual and practical synthesis based on qualitative and quantitative research; it is the third methodological or research paradigm (along with qualitative and quantitative research). It recognizes the importance of traditional quantitative and qualitative research but also offers a powerful third paradigm choice that often will provide the most informative, complete, balanced, and useful research results” (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007, p. 129).

<sup>36</sup> C.f.: “[...] (c) relies on qualitative and quantitative viewpoints, data collection, analysis, and inference techniques combined according to the logic of mixed methods research to address one's research question(s); and (d) is cognizant, appreciative, and inclusive of local and broader sociopolitical realities, resources, and needs” (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007, p. 129).

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/O-%C3%93dio-Que-Voc%C3%AA-Semeia/dp/B07QWY1H8S>>. Acesso em: 27 out. 2025.

<sup>38</sup> Disponível em: <<https://www.stremio.com/downloads>>. Acesso em: 27 out. 2025.

forma gratuita a partir do *download* do aplicativo, seguido pelo *download* de *add-ons*, ou extensões, que disponibilizam os produtos audiovisuais. Por se tratar de um site de livre acesso da internet, no qual os conteúdos são disponibilizados de forma gratuita, acredita-se que as suas traduções sejam realizadas por tradutores amadores, ou seja, tradutores que não possuem formação profissional e que, muitas vezes, só possuem o conhecimento bilíngue das línguas que falam. Como consequência da falta de uma formação profissional, muitos desses tradutores não possuem as habilidades necessárias para lidar com os problemas que podem surgir no momento da tradução, assim como não possuem conhecimento a respeito das possíveis soluções existentes. Nesse sentido, a falta de uma formação acadêmica pode gerar traduções equivocadas e/ou inadequadas para o contexto.

As 15 cenas selecionadas exemplificam os traços do AAVE que foram delimitados no Quadro 3, com base nas classificações de Iwassa (2007) e Rickford (1999). Nesse sentido, analisaremos as escolhas tradutórias realizadas na legendagem e na dublagem, com o intuito de discutir se as traduções contemplam ou não os traços do socioleto na língua portuguesa, de acordo com as discussões previamente apresentadas pela Sociolinguística Variacionista, mais especificamente por Labov (2006 [1966], 1972), quanto ao caráter social da língua, nesse caso, quanto à informalidade presente no *Black English*. Como aporte teórico fundamental de nossa análise, utilizaremos as conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), autor primordial na virada cultural dos Estudos da Tradução. Os conceitos de estrangeirização e domesticação, tal como definidos na subseção 2.2.1, serão aplicados em cada uma das cenas a serem analisadas nas seções seguintes, de acordo com as suas devidas ocorrências. Assim, as categorizações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que foram inspiradas pelos “modos de traduzir” defendidos por Schleiermacher (2007 [1813]), possibilitarão a nossa discussão a respeito de qual postura foi assumida pelos tradutores profissional e amador.

Ainda nos termos de Venuti, abordaremos as noções de visibilidade ou invisibilidade do tradutor, conceitos que estão diretamente relacionados à postura que o tradutor vai assumir em seu trabalho tradutório. Ou seja, ao relembrarmos a seção 2.2, que aborda as conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos relacionar as posturas domesticadora e estrangeirizadora a um apagamento da figura do tradutor e a um destaque maior em seu trabalho, respectivamente. Assim sendo,

realizaremos a análise das ocorrências do AAVE quanto (i) à postura do tradutor, (ii) à visibilidade ou invisibilidade do tradutor e (iii) à contemplação, ou não, dos traços sociais do *Black English*. Ademais, por meio da utilização do método-misto, seremos capazes de realizar esse estudo de forma interpretativa, baseando-nos nas teorizações fundamentais de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) e também, de modo mais objetivo e preciso, analisando, de forma percentual, como as ocorrências das conceituações do autor se dão no *corpus* analisado. Por fim, é válido, ainda, lembrar que, de acordo com Cunha Lacerda (2010) e Tagliamonte (2006), um socioleto carrega o valor identitário da comunidade linguística que o utiliza e representa a história pessoal dos falantes. Dessa forma, torna-se primordial a análise da tradução do AAVE em qualquer contexto, que deve ser realizada com a atenção e com o conhecimento apropriados.

## 4.2 Análise da tradução do AAVE

Nesta seção, buscamos explicitar as cenas da obra que serão analisadas a partir das traduções realizadas para a legenda e para a dublagem, de modo a apresentar em quadros, respectivamente, (i) a cena, (ii) a minutagem da cena no filme, (iii) a sentença original que foi produzida por determinado personagem e que contém o traço do *Black English* que será discutido posteriormente, (iv) a tradução que foi disponibilizada pelo tradutor amador para a legenda e (v) a tradução que foi disponibilizada pelo tradutor profissional para a dublagem. Assim, com a apresentação do *corpus*, que constitui 15 cenas da obra cinematográfica agrupadas em 7 categorias do socioleto consideradas por Iwassa (2007) e Rickford (1999), realizaremos a análise das duas modalidades de tradução audiovisual à luz das proposições teóricas de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), caracterizando as posturas de ambos os tradutores em estrangeirizadora e domesticadora, de modo a verificar, por fim, qual tradutor foi mais visível em seu trabalho e qual tradutor foi mais invisível.

### 4.2.1 Omissão do verbo *to be*

Esta subseção visa a apresentar três cenas que possuem ocorrências do socioleto AAVE e que partem da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as

modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “omissão do verbo *to be*”, que foi destacado por Iwassa (2007) em sua obra.

Quadro 4 - Ocorrências da omissão do verbo *to be*

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
1	1:23	Now, one day, <b>y'all gonna be</b> with me and you best bet <b>we gonna</b> get pulled over.	Um dia <b>vocês estarão</b> comigo e com certeza <b>vão nos parar.</b>	Um dia desses <b>vocês vão estar</b> comigo e podem apostar que <b>a gente vai ser</b> parado.
2	13:56	I mean, every girl in <b>here all laid and slayed</b> , but you <b>wanna</b> come up in here looking basic as hell.	Toda garota aqui <b>está vestida para arrasar</b> , e você <b>vem</b> com essa roupa bem básica.	Sabe, as manas aqui <b>tão lacrando tudo</b> , mas você <b>chega</b> na festa toda basiquinha assim.
3	16:03	<b>You comin'?</b>	<b>Você vem?</b>	<b>Cê vem?</b>

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Na primeira cena presente no quadro acima, Starr, a personagem principal, está junto de seu irmão mais velho, Seven, enquanto seu pai, Maverick, conversa com os dois. Nesse momento, Maverick está ensinando às crianças como elas devem agir ao serem paradas pela polícia em uma possível abordagem. Apesar de se tratar de uma situação hipotética, Maverick, ao dizer “Now, one day, **y'all gonna be** with me and you best bet **we gonna** get pulled over”, afirma que ela irá acontecer em algum momento. Isso ocorre devido ao contexto sociocultural dos Estados Unidos, no qual a violência policial direcionada a pessoas negras é algo muito recorrente, especialmente em guetos, local no qual os personagens da cena moram.

Ao analisarmos a fala de Maverick, de acordo com o inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]), podemos concluir que a construção esperada seria “Now, one day, **you are going to be** with me and you can bet **we are going to get pulled over**”, caracterizando uma sentença que não possui as contrações utilizadas pelo personagem e que apresenta o verbo *to be* de modo claro. Na língua inglesa, sentenças com contrações são comumente utilizadas na linguagem informal,

especialmente se levarmos em conta o contexto da cena, que nos mostra um diálogo entre pai e filhos. Por outro lado, podemos notar que, de acordo com Iwassa (2007) e com a cena apresentada, os falantes do AAVE possuem o hábito da omissão do verbo *to be* em sua fala, que, nesse caso, se deu pela omissão do verbo auxiliar *are* — uma característica própria do socioleto que só consegue ser produzida no inglês.

A fim de analisarmos como foi realizada a tradução desta característica própria do *Black English*, utilizaremos a legenda e a dublagem que sucedem a fala original apresentada no quadro acima. Na legenda, a tradução amadora “Um dia **vocês estarão** comigo e com certeza **vão nos parar**” demonstra a presença dos verbos *estar* e *ir*, que, na língua portuguesa, não podem ser omitidos. Do mesmo modo, na dublagem profissional, a tradução “Um dia desses **vocês vão estar** comigo e podem apostar que **a gente vai ser** parado” também demonstra a presença dos verbos *ser* e *estar* e do verbo irregular *ir*, que, quando conjugado em *vão* ou *vai*, pode funcionar como um verbo auxiliar. Ou seja, se ambos os tradutores omitissem os verbos das sentenças traduzidas para o português, eles gerariam sentenças agramaticais na língua, como \*Um dia vocês comigo e com certeza nos parar e \*Um dia desses vocês comigo e podem apostar que a gente parado, respectivamente.

Ao compararmos a legenda e a dublagem, entretanto, podemos notar escolhas tradutórias diferentes. Na legenda, a escolha de “um dia”, “estarão”, “com certeza” e “vão nos parar” traz uma realização mais formal do uso da língua, enquanto, na dublagem, o uso de “um dia desses”, “vão estar”, “podem apostar” e “a gente vai ser parado” demonstra um uso mais informal por parte do falante. Como foi dito, a cena é apresentada em um contexto de fala informal, no qual se utilizam contracções e omissões de verbos característicos do AAVE, de modo que as escolhas dos graus de formalidade a serem utilizados na tradução demonstram a postura de ambos os tradutores.

Com base nas conceituações propostas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) que foram discutidas anteriormente, podemos, de forma clara e precisa, analisar qual tradução carregou um aspecto mais domesticador e qual tradução optou por um viés mais estrangeirizador. Diferente daquilo que é esperado, podemos notar que, nesse caso, o tradutor amador responsável pela legenda assumiu uma postura mais domesticadora, na qual buscou trazer a fala para um contexto mais próximo do português por meio da utilização de uma linguagem formal. Essa postura ficou clara

na utilização de construções como “vão nos parar”, que se assemelha mais à norma padrão do português do que ao AAVE. Por outro lado, o tradutor da dublagem assumiu uma postura mais estrangeirizadora, pois, apesar de utilizar uma linguagem mais informal — que geralmente seria vista como domesticadora —, essa escolha aproximou a fala traduzida de Maverick do texto de partida, ou seja, do socioleto, que carrega o ar de informalidade em sua fala. Essa postura ficou clara na utilização da construção “a gente vai ser parado”, que reflete, de acordo com a nossa análise, a possível tentativa de compensar a falta da omissão verbal com uma linguagem informal. Ou seja, a impossibilidade de produzir uma sentença gramatical no português sem a presença dos verbos fez com que o tradutor, possivelmente, buscasse outros meios de aproximar o texto do socioleto presente no original, demonstrando a preocupação que o tradutor carregou quanto ao aspecto social do *Black English*.

Por fim, podemos concluir em qual tradução a figura do tradutor ficou mais visível ou não, com base em Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), de acordo com as posturas tradutórias previamente analisadas. A legenda amadora, que assumiu um viés domesticador, resultou na invisibilidade do tradutor nesta cena, já que, neste viés, o texto é adaptado para parecer que pertence à língua de chegada, nesse caso, o português. Por outro lado, a dublagem profissional, que optou por uma postura estrangeirizadora, ocasionou uma visibilidade maior da figura do tradutor, que optou por explicitar que o texto se trata de uma tradução.

Na cena 2, Starr já é uma adolescente e se encontra acompanhada por sua colega, Kenya, enquanto as duas chegam a uma festa. A cena mostra algumas partes da festa, com pessoas dançando e bebendo e, nesse momento, deixa claro que, majoritariamente, são pessoas negras que frequentam o local, já que a festa está localizada em um bairro negro, ou seja, em um gueto, que, na obra, recebe o nome fictício de *Garden Heights*. É nítido o quanto Starr se destaca em meio às outras mulheres presentes, já que a maioria está vestida com roupas de festa, enquanto Starr está apenas de calça, casaco moletom e tênis. Como consequência, Kenya comenta que sua colega estava muito básica em comparação às outras pessoas, dizendo “*I mean, every girl in here all laid and slayed, but you wanna come up in here looking basic as hell*”.

Na sentença de Kenya, a estrutura esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “*I mean, every girl in here is all laid and slayed, but you want to come up in here looking basic as hell*”, sem a presença da contração *wanna*, característica do discurso informal, e da omissão do verbo *to be is*, traço presente no discurso dos falantes do socioleto, de acordo com Iwassa (2007). Dessa forma, devemos analisar como a sentença foi traduzida para a legendagem e para a dublagem, já que, como mencionado anteriormente, essa omissão do verbo só é possível na utilização da língua inglesa, mais especificamente, do *Black English*. No que tange à legenda, o tradutor amador opta por traduzir a sentença como “Toda garota aqui **está vestida para arrasar**, e você **vem** com essa roupa bem básica”, demonstrando, como era esperado, a presença dos verbos *estar* e *vir*. De outro modo, no que tange à dublagem, o tradutor profissional opta por traduzir a sentença como “Sabe, as manas aqui **tão lacrando tudo**, mas você **chega** na festa toda basiquinha assim”, mantendo a presença dos verbos *estar* e *chegar* na tradução. Ou seja, ambos os tradutores respeitam a norma padrão do português, em busca de evitar a presença de sentenças agramaticais, como \*toda garota aqui vestida para arrasar e \*as manas aqui lacrando tudo. É importante, ainda, ressaltar que, nas duas traduções, o grau de informalidade do discurso original foi respeitado, já que a sentença foi produzida por Kenya, uma adolescente, que estava participando de uma festa no momento de sua fala. Ainda, no contexto da tradução de um socioleto como o AAVE, é fundamental que esse caráter social seja mantido.

Ao compararmos ambas as traduções, podemos notar escolhas bem divergentes em relação a “*laid and slayed*”, uma expressão idiomática do inglês, que significa *causar* ou *arrasar*, e “*basic as hell*”, outra expressão da língua inglesa, que significa *bem básica* ou *básica pra caramba*. Na legenda, a expressão “está vestida para arrasar” transmite, de modo preciso, a ideia principal da expressão no português, enquanto, na dublagem, a expressão “tão lacrando tudo” pode causar estranhamento, já que era utilizada com mais frequência pelos jovens somente na época em que o filme foi lançado, em 2018. Ainda, a expressão “bem básica”, presente na legenda, igualmente transmite a ideia central da expressão “*basic as hell*” — apesar de o tradutor ter optado pelo uso de “bem” no lugar de “*hell*”, diminuindo um pouco a intensidade da expressão, que poderia ter sido traduzida como *caramba* —, enquanto a utilização de “toda basiquinha”, presente na dublagem, modifica um pouco a

estrutura da expressão, apesar de ainda manter o sentido principal. Contudo, ambas as traduções parecem suavizar o uso real da expressão, que possui o termo “*hell*” sendo utilizado como um intensificador de “*basic*” no inglês, e que, nas traduções, foi substituído por “bem” na legendagem e foi omitido na dublagem, dando lugar à palavra “*basiquinha*”. Dessa forma, podemos notar que “*basic as hell*” foi suavizado pelos tradutores em ambos os casos, ainda que a tradução de expressões com “*hell*”, como *pretty as hell* ou *basic as hell*, seja comumente traduzida como *caramba*, resultando em *bonita pra caramba* ou, no caso da expressão da cena apresentada, *básica pra caramba*.

Assim, no que tange ao AAVE, cada uma das escolhas tradutórias de cada modalidade demonstra, com clareza, qual viés os tradutores optaram por seguir, de acordo com as conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]). A legenda, que apresenta uma tradução muito próxima da sentença original, ao traduzir “*all laid and slayed*” para “vestida para arrasar” e “*wanna come up in here*” para “vem”, adota uma perspectiva mais estrangeirizadora, que já é esperada em um contexto de tradução para legendagem. Por outro lado, a dublagem, que modifica a sentença do inglês de modo que está soe mais familiar para o telespectador jovem brasileiro, com as traduções de “*all laid and slayed*” para “tão lacrando tudo” e “*wanna come up in here*” para “chega”, manifesta uma postura mais domesticadora, que é igualmente esperada nos contextos de traduções para dublagem.

Na mesma linha, podemos concluir quais escolhas tradutórias resultaram na visibilidade ou na invisibilidade daqueles que estavam por trás das traduções, de acordo com Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]): a tradução mais estrangeirizadora, nesse caso, a tradução para a legendagem, resultou na visibilidade do tradutor amador, aproximando o texto da língua de partida; já a tradução mais domesticadora, ou seja, a da dublagem, resultou na invisibilidade do tradutor profissional, que aproximou o texto da língua de chegada, utilizando expressões que estiveram presentes na fala dos jovens, público-alvo da obra cinematográfica, na época em que o filme foi lançado no Brasil, de modo que as falas pareciam ser originalmente escritas em português.

Por fim, na cena 3, que ainda se passa na festa em que Starr está presente, Kenya está falando com outra amiga sobre a garota da qual ela não gosta, que estava no campo de visão das duas, enquanto a amiga concorda com seu posicionamento.

Então, Kenya reage e resolve sair dali, perguntando a Starr “**You comin’?**”, ou seja, perguntando se ela continuaria acompanhando Kenya e seus amigos, mas Starr rapidamente responde que não, pois não gosta da ideia de se envolver em confusões. Nesta cena, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “**Are you coming?**”, com a presença do verbo *to be* — que é comumente omitido em sentenças produzidas por falantes do *Black English*, de acordo com Iwassa (2007) — e a ausência da contração no verbo *coming*, característica do discurso do socioleto.

Ao analisarmos a legenda e a dublagem realizadas a partir da sentença mencionada, podemos notar escolhas tradutórias sutilmente distintas. Nesse caso, sabemos que a contração “*comin’?*” não pode ser reproduzida no português, já que o verbo *vir* não possui contração, assim como a omissão do verbo *to be*, ou seja, do verbo *ser* ou *estar*, também não pode ser reproduzida. Para lidar com essas diferenças presentes nas línguas inglesa e portuguesa, cada um dos tradutores optou por uma solução diferente: o tradutor amador, aquele que produziu a legenda, optou pela sentença “**Você vem?**”, enquanto o tradutor profissional, aquele que realizou a tradução para a dublagem, optou pela sentença “**Cê vem?**”. Tais escolhas demonstram graus de formalidade diferentes, nas quais a legenda se manteve mais formal, e a dublagem se manteve mais informal — solução esperada devido ao caráter social do *AAVE*, que se consagra como uma variação na qual os falantes utilizam bastante da informalidade em seus discursos.

De acordo com as conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), no que tange à estrangeirização e à domesticação, podemos analisar as escolhas tradutórias que foram tomadas em ambas as sentenças apresentadas no quadro. A tradução amadora realizada para a legenda, que optou pela forma “você”, assumiu uma postura mais domesticadora nesse caso, enquanto a tradução profissional realizada para a dublagem, que optou pela forma “cê”, assumiu uma postura mais estrangeirizadora. Isso se dá pelo fato de que o tradutor profissional pode ter optado pela contração “cê”, que vem do pronome pessoal do caso reto “você”, como forma de compensar a ausência da omissão verbal, que não é possível no português. Assim, o tradutor manteve a informalidade no discurso traduzido e, desse modo, aproximou a tradução do texto de partida, estrangeirizando-a. Na mesma linha, a escolha da utilização do pronome “você” em sua forma completa, realizada pelo tradutor amador, aproximou a sentença do texto de chegada, nesse caso, o português, mantendo a utilização da

forma “você”, que é esperada pela norma padrão da língua. Em outros contextos, é possível afirmar que a tradução de “you”, do inglês, para “cê”, do português, constituiria uma postura mais domesticadora, já que essa é uma forma muito utilizada no discurso cotidiano informal; porém, nesse contexto da tradução do *Black English*, essa escolha caracteriza-se como uma escolha que demonstra uma postura estrangeirizadora.

Como consequência das escolhas tradutórias realizadas, podemos, por fim, concluir em qual tradução a figura do tradutor ficou mais visível e em qual tradução o oposto ocorreu, de acordo com os termos da visibilidade e invisibilidade, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]). Na legendagem amadura, o tradutor assumiu uma postura domesticadora, o que resultou em seu apagamento na tradução, devido a sua tentativa de fazer parecer, nesse caso, que a sentença foi produzida originalmente em português. Já na dublagem profissional, diferente daquilo que é comumente esperado, o tradutor assumiu, nesse caso, uma postura estrangeirizadora, que resultou em uma visibilidade maior do seu trabalho tradutório. Isso se deu, especificamente, pelo seu cuidado em manter o grau de informalidade da fala original e pela semelhança que foi construída entre “You comin’?” e “Cê vem?”, que demonstram a atenção que foi dada pelo tradutor à sentença em seu contexto original.

#### **4.2.2 Substituição de *be* para todas as pessoas**

Esta subseção visa a apresentar duas cenas que possuem ocorrências do socioleto AAVE e que partem da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “substituição do *be* para todas as pessoas”, que foi destacado por Iwassa (2007) em sua obra.

Quadro 5 - Ocorrências da substituição do *be* para todas as pessoas

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
4	15:58	You know <b>she be running</b> her mouth about you, right?	Ela estava falando de você.	Sabe que ela anda falando mal de você, né?
5	43:03	<b>Ieesha be where she at.</b>	Ela fica onde ela quer.	A Ieesha tá onde ela quiser.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A cena 4, que também se passa na festa em que Starr e Kenya estão, ocorre um pouco antes da cena 3. Nesse momento, a amiga de Kenya diz “*You know she be running her mouth about you, right?*”, ou seja, ela conta à Kenya que a pessoa da qual elas não gostam estava falando mal de Kenya para outras pessoas e, logo depois, afirma que ela “estava merecendo uma surra” por isso, o que já indica uma possível inimizade presente entre as meninas. Nessa cena, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “*You know she is running her mouth about you, right?*”, com a presença do verbo *to be*, na forma *is*, conjugado na terceira pessoa do singular para acompanhar o pronome *she*, no lugar da partícula *be* — substituição que ocorre por ser um traço marcante do AAVE, de acordo com Iwassa (2007). No que tange a essa característica do socioleto, podemos, mais uma vez, concluir que essa substituição do verbo *to be*, na forma *is*, para a partícula *be* não é possível no português, já que a gramática desta língua funciona de maneira diferente. Na língua inglesa, o verbo *to be* — correspondente a *ser* ou *estar*, no português — é conjugado em *am/are/is*, ou seja, *sou/é-são-somos/é* ou *estou/está-estão-estamos/está*, de acordo com os pronomes que o acompanham, podendo ser *i/you/he-she-it/we/they*, ou seja, *eu/você-vocês/ele-ela/nós/eles*, que o português classifica como pronomes pessoais do caso reto. Por outro lado, a partícula *be*, que também nomeia esse conjunto de verbos como “verbos *to be*”, pode ser utilizada de diferentes maneiras: (i) acompanhada pela partícula *to* para indicar o infinitivo dos verbos, como em “*I love to be with you*” ou “Eu amo **estar** com você”; (ii) acompanhada por verbos modais, como em “*He should be ready at 8 o’clock!*” ou “Ele **deve estar** pronto às 8h em ponto”; (iii) utilizada como imperativo, como em “**Be quiet!**” ou “**Fiquem quietos!**” etc.. Contudo, na língua portuguesa, os verbos *to be* são traduzidos para os verbos *ser* ou *estar*, de

modo que a substituição de *is* para *be* no inglês não apresenta diferenças em sua tradução para o português — como foi demonstrado nos exemplos acima —, resultando na impossibilidade da reprodução desse traço do *Black English* na tradução. Desse modo, devemos analisar quais decisões tradutórias os tradutores optaram por tomar para lidar com essa grande diferença presente nas línguas inglesa e portuguesa.

Na legenda amadora destacada no quadro acima, podemos observar que a tradução escolhida foi “**Elá estava falando** de você”, enquanto a tradução escolhida para a dublagem profissional foi “Sabe que **ela anda falando mal** de você, né?”. Logo à primeira vista, já fica claro qual tradução buscou aproximar-se mais da sentença original e qual tradução optou por um caminho diferente: nesse caso, a tradução apresentada na legenda foi bem mais concisa, omitindo partes da sentença original, tais como “*you know*” e “*right*”; por outro lado, a tradução apresentada na dublagem buscou ser mais fiel ao original, formulando uma sentença muito parecida com aquela que foi produzida pela amiga de Kenya, mantendo os mesmos sintagmas.

Com base nas escolhas tradutórias que foram apresentadas no quadro acima, podemos analisar qual tradução seguiu por qual postura defendida por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]): a tradução realizada para a legendagem, que buscou ser mais concisa quanto ao conteúdo, seguiu por um viés mais domesticador, já que distanciou a sentença traduzida da sentença original; já a tradução realizada para a dublagem, que buscou seguir fielmente os sintagmas presentes no discurso da personagem, aproximando o texto traduzido do texto original, seguiu um viés mais estrangeirizador. O viés escolhido pelo tradutor profissional, ou seja, aquele da dublagem, fica ainda mais claro ao notarmos a presença da construção “*anda falando mal*”, que, apesar de poder parecer domesticadora à primeira vista, é classificada como estrangeirizadora nesse contexto por se assemelhar à informalidade do discurso original. Dessa forma, a sentença “*she be running her mouth about you*” é traduzida para “**ela anda falando mal** de você”, de modo que a expressão “*run your mouth*”, idiomática do inglês, é traduzida para a expressão de sentido semelhante “*andar falando mal*”, idiomática do português — ou seja, apesar de o tradutor não conseguir reproduzir a substituição do verbo *to be*, na forma *is*, para a partícula *be* na tradução, já que ambas as opções resultam no mesmo significado em português, ele compensa essa perda com a manutenção do idiomatismo na língua portuguesa.

Ainda nos termos de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos notar em qual tradução a figura do tradutor se destacou mais, revelando um caráter de visibilidade, e em qual tradução ela foi apagada, revelando um caráter de invisibilidade: o tradutor amador, ao optar por formalizar a sentença traduzida, produzindo “ela **estava falando mal** de você”, sem a presença do idiomatismo e da contração “né?”, resultou no apagamento de sua ação na tradução, ou seja, tornou-se invisível no texto que foi traduzido devido à sua escolha domesticadora; por outro lado, o tradutor profissional, ao manter a estrutura da sentença original, preservando a informalidade do texto, adaptando o idiomatismo do inglês para o português e, possivelmente, compensando a ausência da substituição de *is* para *be* com essas escolhas realizadas por ele, resultou no destaque da sua figura de tradutor, ou seja, manteve-se visível no texto traduzido devido à sua escolha estrangeirizadora.

Por fim, a cena 5 se passa após a morte de Khalil, o principal evento catalisador da história. Nesse momento, Starr se encontra dentro do carro do pai de Kenya, o King, conhecido na região por ser o chefe da principal e mais perigosa gangue do bairro onde moravam. O homem havia oferecido uma carona para as duas meninas após encontrá-las na rua, mas Starr culpava-o secretamente pela morte de Khalil, já que ele era o líder do crime no local, e Starr acreditava que Khalil havia se envolvido com eles por estar precisando de dinheiro na época. Durante a carona, Kenya pergunta se sua mãe estava em casa, e King responde “**leesha be where she at**”, demonstrando que não sabia onde a mulher estava e que também não se importava com sua ausência. Nessa cena, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “**leesha is where she is**”, com a presença do verbo *to be*, na forma *is*, conjugado na terceira pessoa do singular, para acompanhar o pronome *she*. Como mencionado anteriormente, esse traço característico do *Black English*, defendido por Iwassa (2007), não pode ser reproduzido na língua portuguesa no momento da tradução, já que, para o português, tanto o verbo conjugado *is* quanto a partícula *be* representam a mesma coisa: o verbo *ser* ou *estar*. Além disso, a utilização de “*she at*” no lugar de “*she is*” também pode ser caracterizada como um traço do *AAVE*, apesar deste não ser mencionado nas obras de Iwassa (2007) e Rickford (1999), de modo que a aparição de “*she at*” na sentença de King concretiza mais uma realização informal no discurso dos falantes desse socioleto.

Para lidar com as diferenças gramaticais presentes no inglês e no português, no caso da cena 5, ambos os tradutores tomaram decisões semelhantes, já que, nesse caso, a sentença original limita um pouco as possíveis formas de traduzi-la. Contudo, algumas diferenças tradutorias pontuais foram notáveis: na legenda, o tradutor amador optou pela sentença “**Ela fica** onde ela quer”, na qual a partícula “be” do original foi traduzida para o verbo “fica” no português, resultando em certa perda de sentido no contexto do diálogo, já que Kenya perguntou para o seu pai onde a sua mãe estava e não onde ela costumava ficar; na dublagem, porém, o tradutor profissional optou pela sentença “**A Ieesha tá** onde ela quiser”, traduzindo a partícula “be” para “tá”, de forma que o sentido principal da utilização verbal foi mantido, do mesmo modo que a informalidade no discurso de King também permaneceu na tradução. Ainda, ao compararmos ambas as traduções, notamos que a tradução escolhida para “where she at” foi “onde ela quer/onde ela quiser”, que, de certa forma, modifica o sentido original da sentença: ainda que fosse produzida de acordo com o inglês padrão como “Ieesha is where she is”, a sentença carregaria o significado de “Ieesha está onde ela está”, na qual o verbo “estar” não apresenta relação alguma com o verbo “querer”. Dessa forma, acreditamos que a tradução “Ieesha está onde ela está” ou “Ieesha tá onde ela tá” seria a mais adequada para o contexto do discurso de King.

Ao observarmos as traduções realizadas, podemos caracterizá-las de acordo com os conceitos apresentados por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), ou seja, os conceitos de estrangeirização e domesticação. A legenda amadora, ao optar pela sentença “**Ela fica** onde ela quer”, afasta o texto traduzido do texto de partida por meio de uma série de escolhas: (i) pelo uso do pronome pessoal do caso reto “ela”, que, nesse caso, representa Ieesha; (ii) pela escolha do verbo “fica” no lugar da partícula “be”, que modifica o sentido do verbo “estar” para o verbo “ficar”; e (iii) pela tradução da preposição “at”, que pode indicar lugar ou tempo, para o verbo “querer” — que poderia ter sido traduzido para o verbo “estar” para contemplar o sentido original do que foi dito pelo personagem. Desse modo, a tradução da legendagem presente na cena 5 caracteriza-se como uma tradução domesticadora. Por outro lado, a dublagem profissional, ao optar pela sentença “**A Ieesha tá** onde ela quiser”, aproxima a tradução realizada do texto original, mantendo o nome da personagem no discurso de King, além de manter o sentido principal produzido pelo uso da partícula

“be”, que, nesse caso, refere-se ao verbo *is*, ou seja, ao verbo *estar* no português. Ainda que a dublagem também não tenha sido capaz de contemplar o sentido do uso da preposição “*at*”, já que também utiliza o verbo “querer” no lugar do verbo “estar”, ela se apresenta como sendo mais estrangeirizadora em comparação ao viés seguido pela legendagem.

De acordo com as escolhas tradutórias realizadas, podemos, por fim, discutir em qual modalidade a figura do tradutor se destacou e em qual modalidade ela foi perdida em meio ao texto traduzido, com base nas terminologias de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]). Na legendagem, a postura domesticadora assumida pelo tradutor amador resultou em uma invisibilidade da sua figura no processo tradutório, de modo que as modificações realizadas na sentença original fizeram parecer que o texto havia sido produzido originalmente na língua portuguesa, e não que se tratava de uma tradução do inglês, mais especificamente, do *AAVE*. Em contrapartida, na dublagem, o tradutor profissional assumiu uma postura estrangeirizadora, resultando em maior visibilidade de sua figura no processo, já que, ao aproximar o texto traduzido do texto de partida, o profissional deixou claro que a sentença se tratava de uma tradução, trazendo prestígio ao seu trabalho tradutório.

#### **4.2.3 Utilização de *ain't* para todas as pessoas**

Esta subseção visa a apresentar uma cena que possui ocorrências do socioleto *AAVE* e que parte da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “utilização do *ain't* para todas as pessoas”, que foi destacado por Iwassa (2007) em sua obra.

Quadro 6 - Ocorrência da utilização do *ain't* para todas as pessoas

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
6	1:31	Maybe I made a mistake driving, or maybe I <b>ain't do</b> <b>nothin'</b> at all.	Posso ter cometido uma infração ou posso <b>não ter feito</b> <b>nada</b> .	De repente eu fiz besteira dirigindo ou de repente eu <b>não fiz nada</b> .

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A cena 6 se passa logo após a cena 1, na qual Maverick está ensinando aos seus filhos sobre como eles devem agir ao serem abordados pela polícia estando dentro de um carro. Nesta cena, o pai de Starr e Seven justifica o que havia mencionado na cena citada anteriormente, afirmando que eles serão parados pela polícia independentemente do que estiverem fazendo, dizendo “*Maybe I made a mistake driving, or maybe I ain't do nothin' at all*”. No contexto do discurso de Maverick, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “*Maybe I made a mistake driving, or maybe I didn't do anything at all*”, com a presença do verbo *do* conjugado no passado na forma *did* e acompanhado pelo advérbio de negação *not*, que é contraído juntamente ao verbo no inglês, formando *didn't*, além da presença do pronome indefinido *anything* e a ausência da contração que aparece em *nothing*. A construção utilizada por Maverick, no entanto, nos demonstra dois traços marcantes do *Black English* que são defendidos por Iwassa (2007): a utilização da partícula *ain't* para todas as pessoas, que, nesse caso, acompanha a primeira pessoa do singular *I* e substitui a partícula *didn't*, e a utilização da negação dupla em sentenças, que, nesse caso, é demonstrada pela presença de “*ain't do nothing*”, na qual a negação é repetida — traço que será discutido na subseção 4.2.4. Ainda, a utilização da partícula *ain't* demonstra, mais uma vez, o traço de informalidade presente no discurso dos falantes do socioleto.

Apesar da utilização de *ain't* no lugar de *didn't* ser marcante para a língua inglesa, essa diferença não é possível de ser reproduzida no português, já que *ain't*, originalmente, consagra-se como uma contração informal de *am not/are not/is not*, ou seja, uma contração dos verbos *to be* com o advérbio de negação *not*, estando mais presente no inglês falado. Na gramática da língua portuguesa, o advérbio de negação não pode ser contraído junto dos verbos *ser* ou *estar*, ou seja, o advérbio apenas acompanha esses verbos, como no caso da frase “Ela *não* é minha irmã, é minha mãe”. Além disso, como mencionado anteriormente, o verbo *to be*, nas formas *am/are/is*, é utilizado para indicar condições de existência, mas não é utilizado pelo inglês padrão para indicar uma ação concreta, já que, no inglês, os verbos responsáveis por essa função são *do/does/did*, de modo que a utilização de *ain't* para essa função caracteriza-se como um traço do *Black English*.

Após delimitarmos as características gramaticais divergentes entre o inglês e o português, podemos analisar o modo como cada tradução foi realizada — ainda que

as limitações pontuadas anteriormente se façam presentes no processo tradutório. A legenda amadora apresenta a sentença “Posso ter cometido uma infração ou posso **não ter feito nada**”, mantendo a negação dupla que está presente na sentença original, assim como a dublagem profissional opta pela sentença “De repente eu fiz besteira dirigindo ou de repente eu **não fiz nada**” e mantém esse traço característico do discurso de Maverick, de modo que ambas as traduções parecem compensar as divergências nas línguas com a manutenção da negação dupla. No caso da cena 6, podemos observar traduções bem semelhantes, mas que se diferenciam por pequenos detalhes nas escolhas de vocabulário: o tradutor amador opta por traduzir “*maybe I made a mistake driving*” por “posso ter cometido uma infração”, introduzindo a palavra “infração” que, apesar de constituir a terminologia correta para descrever o que é dito por Maverick, não aparece no discurso original; já o tradutor profissional traduz a sentença para “de repente eu fiz besteira dirigindo”, produzindo uma tradução que se assemelha bastante com o que foi dito por Maverick na cena. Dessa forma, podemos notar que os pequenos detalhes nas escolhas tradutórias fazem muita diferença no produto final, especialmente ao abordarmos um socioleto como o AAVE, no qual os seus falantes utilizam muito do discurso informal.

Com base nas conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos, então, analisar quais posturas os devidos tradutores optaram por seguir, já que, mesmo com as semelhanças presentes em ambas as modalidades, as sutilezas das escolhas tradutórias ainda são capazes de demonstrar a postura daqueles que estiveram por trás de suas realizações. A legendagem amadora, que mantém a estrutura da sentença com a negação dupla, mas que introduz a terminologia “infração” na tradução, assume um viés mais domesticador, que se afasta do texto de partida ao passo que se aproxima do texto de chegada, utilizando um vocabulário comum no português, que se caracteriza, de certa forma, por sua formalidade. A dublagem profissional, por outro lado, também mantém a negação dupla na sentença, mas utiliza um vocabulário mais semelhante àquele do texto original, traduzindo “mistake” por “besteira”, de forma a manter a informalidade presente no discurso do personagem — essa tradução assumiu, portanto, um viés mais estrangeirizador ao aproximar o texto traduzido do texto de partida. É importante, ainda, ressaltar que, em outro contexto, a tradução de “mistake” por “besteira” poderia ser caracterizada como uma tradução mais domesticadora, mas, no contexto deste trabalho, no qual estamos

analizando a tradução do *Black English*, ela é definida como sendo uma tradução estrangeirizadora.

Por fim, com base em Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) e nas escolhas tradutórias anteriormente analisadas, podemos notar em qual tradução a figura do tradutor se fez mais presente: o tradutor amador, ao domesticar o texto de partida, trazendo-o para um contexto mais formal de fala do português, de modo a fazer parecer que a sentença havia sido originalmente produzida na língua — configurando uma tradução fluente, nos termos de Venuti (2008 [1995]) —, tornou a sua figura invisível no texto traduzido; o tradutor profissional, de outro modo, ao estrangeirizar o texto de partida, aproximando-o da sentença original produzida por Maverick ao manter a informalidade, tornou a sua figura mais visível no texto traduzido.

#### **4.2.4 Utilização de negação dupla**

Esta subseção visa a apresentar duas cenas que possuem ocorrências do socioleto AAVE e que partem da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “utilização de negação dupla”, que foi destacado por Iwassa (2007) em sua obra.

Quadro 7 - Ocorrências da utilização de negação dupla

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
7	42:49	Hurt like that <b>don't</b> <b>never leave</b> you.	Uma dor dessas <b>não deixa</b> você.	Uma dor dessas <b>não te deixa</b> <b>nunca mais</b> .
8	49:23	But when I caught up with him, <b>wasn't</b> <b>nothin'</b> he can do to help me.	Quando o encontrei, <b>ele não</b> <b>pôde fazer nada</b> por mim.	Mas quando eu encontrei ele, <b>não podia fazer</b> <b>nada</b> pra me ajudar.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A cena 7 ocorre antes da cena 5, na qual Starr e Kenya estão no carro com King, o pai de Kenya e líder da gangue local, enquanto ele leva as duas até o

mercadinho do pai de Starr, Maverick. Nesse momento, Starr está passando por um período de luto devido à morte de seu amigo Khalil e, por isso, King diz que entende a dor que Starr está sentindo, especialmente por já ter passado pela mesma situação antes. Assim, o homem afirma que essa dor é muito difícil de se esquecer, dizendo “*Hurt like that don't never leave you*”. Nesta cena, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “*Hurt like that doesn't ever leave you*”, na qual é possível notar a presença do verbo *does* — ou seja, o verbo *do* que é conjugado para a terceira pessoa do singular — contraído com o advérbio de negação *not*, formando a partícula *doesn't*, e a presença do advérbio de tempo *ever*. Entretanto, como a fala de King é marcada pelos traços característicos do AAVE, a sentença produzida pelo personagem utiliza o verbo *do* — ou seja, o verbo *do*, que é conjugado para as outras pessoas, seja no singular ou plural — no lugar de *does*, juntamente com o advérbio de negação *not*, formando a partícula *don't*, além de utilizar o advérbio de tempo *never* (nunca), que indica, necessariamente, uma negação, no lugar de *ever*. Ou seja, no discurso de King, no qual ele se refere à emoção *hurt* (mágoa/dor), a conjugação que deveria acompanhar o sentimento referido é *does*, já que *hurt* se relaciona com o pronome pessoal da terceira pessoa do singular *it* e, no inglês padrão, o pronome *it* — responsável por substituir objetos, sentimentos etc. — é acompanhado pelo verbo *does*.

Ao discutirmos a sentença produzida por King, podemos notar, então, dois traços marcantes do *Black English*: a utilização da negação dupla no discurso, que foi marcada pela presença de *don't* e *never*, ou seja, pela presença de dois elementos que funcionaram como elementos de negação — característica defendida por Iwassa (2007) —, e a substituição da partícula *doesn't* por *don't*, que ocorre devido à generalização que os falantes do socioleto aplicam sobre o verbo *do* — característica defendida por Rickford (1999), que será discutida na subseção 4.2.7. Quanto à negação dupla, traço que está sendo retratado nesta subseção, devemos, ainda, observar o motivo pelo qual ela se concretiza como um traço do socioleto que não se faz presente no inglês padrão: a construção “*doesn't ever*”, na qual o advérbio de tempo *ever* se faz presente, apresenta a ideia de que algo nunca irá acontecer, já que a partícula *doesn't* indica a negação e o advérbio *ever* — que pode significar *sempre* ou *jamais*, a depender do contexto da sentença — enfatiza a noção da negação; portanto, a construção “*don't never*”, ainda que fosse apresentada como “*doesn't*

*never*", demonstra uma negação dupla, já que as partículas *doesn't/don't* já indicam a negação por si só, tornando desnecessária, do ponto de vista do inglês padrão, a utilização do advérbio *never* nesse contexto.

Tendo em vista as discussões gramaticais apresentadas anteriormente, devemos analisar como cada tradutor optou por lidar com as ocorrências do *Black English* na cena 7: o tradutor amador, responsável pela legenda, optou por traduzir a sentença de King como "Uma dor dessas **não deixa** você", enquanto o tradutor profissional optou por traduzir a fala do personagem como "Uma dor dessas **não te deixa nunca mais**". Dessa forma, ao compararmos ambas as sentenças, podemos notar o quanto as escolhas tradutórias de cada um impactaram no resultado da tradução, já que, na legenda, a presença de "não deixa" faz com que o traço da negação dupla se perca na tradução e, por outro lado, na dublagem, a presença de "não te deixa nunca mais" se assemelha mais ao texto original ao manter a negação dupla no português, de modo a utilizar, na sentença, o advérbio de negação *não* e o advérbio de tempo que marca algo negativo no português, *nunca*.

À luz das conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos, com precisão, discutir qual modalidade possuiu um caráter mais estrangeirizador e qual modalidade seguiu por um viés mais domesticador: a legendagem, ao simplificar a mensagem transmitida no texto original — ou seja, ao ocultar a negação dupla que se faz presente no discurso de King —, assume um caráter mais domesticador, afastando o texto traduzido do original e aproximando-o do texto alvo, ou seja, do português, transmitindo a mensagem de forma simplificada; já a dublagem, ao contemplar o traço a ser discutido nesta subseção, ou seja, a negação dupla, sem perder a gramaticalidade do português, assume um caráter mais estrangeirizador, aproximando o texto traduzido do original de forma a não apagar a característica específica do socioleto. Ainda, com base em Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que defende, por fim, que o tradutor poderá ser mais visível ou invisível em sua tradução a depender de sua postura tradutória, podemos, então, analisar qual dos tradutores se fez mais visível em seu trabalho: o tradutor amador, responsável pela legendagem, ao assumir um viés mais domesticador, fez com que a sua figura se tornasse invisível na tradução, fazendo parecer que o texto traduzido havia sido produzido na língua de chegada, ou seja, no português, já que este não considerou o contexto da língua de partida; já o tradutor profissional, responsável pela dublagem, ao optar por um viés

mais estrangeirizador, fez com que a sua figura, enquanto tradutor, se tornasse mais visível na tradução, respeitando o traço do AAVE que se fez presente no contexto da cena apresentada.

Na cena 8, Starr está mexendo em algumas caixas que estão em seu quarto enquanto aguarda os seus pais para que todos pudessem comparecer ao velório de Khalil. Na tentativa de animar a filha, Maverick entra em seu quarto e começa a falar sobre Harry Potter, já que tanto Starr quanto Khalil gostavam muito da saga desde pequenos. Em meio ao diálogo, os dois começam a conversar sobre o racismo, a injustiça e a desigualdade social presente no país, destacando como o crime ocorria no bairro em que moravam e o porquê dele estar tão presente ali. Logo depois, Sekani, o irmão mais novo de Starr e Seven, entra no quarto, e Maverick passa a conversar com os dois, contando sobre a vez em que acabou sendo preso junto de seu pai por ceder à vida do crime. Nesse momento, Maverick explica que seu pai não pôde protegê-lo como um pai deveria fazer, dizendo “*But when I caught up with him, wasn't nothin' he can do to help me*”. A sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]), entretanto, seria “*But when I caught up with him, there was nothing he could do to help me*”, com a presença da construção *there was* no lugar da partícula de negação *wasn't* e com a presença do verbo *can* conjugado no passado como *could*.

Devido às diferenças encontradas, podemos notar que a sentença de Maverick segue os traços presentes em construções típicas do AAVE, em vez de seguir os padrões da língua inglesa padrão, de modo que: o primeiro traço, que ocorre com a omissão de *there* na construção *there was*, resultando na substituição da construção por apenas *wasn't*, apesar de não ser retratado por nenhum dos autores citados neste trabalho, se faz visivelmente presente na fala do personagem; o segundo traço, destacado por Iwassa (2007), ocorre com a presença da negação dupla no discurso de Maverick, que se manifesta com a aparição de *wasn't nothin'*, na qual ambas as palavras indicam coisas negativas — além da aparição do pronome indefinido *nothing* em sua forma contraída *nothin'*, um traço de informalidade comum no socioleto; por fim, o terceiro traço notado na fala do homem é a ausência da conjugação verbal, que ocorre quando Maverick, ao falar de um evento passado, utiliza a locução verbal *can do* — pertencente ao tempo presente —, no lugar de *could do* — pertencente ao tempo passado —, indicando mais um traço notável do socioleto. Assim, devemos pontuar que, ainda que o foco desta subseção seja a discussão da ocorrência de negação

dupla, outros traços se fazem presentes na sentença de Maverick e, por isso, devem ser cuidadosamente contemplados no momento da tradução, para que o aspecto social do *Black English* seja mantido dentro das possibilidades de tradução entre o inglês e o português.

Após as discussões a respeito dos aspectos do socioleto que estão presentes na cena 8, podemos, de modo comparativo, analisar as decisões que foram tomadas por cada tradutor em relação à sentença previamente discutida. O tradutor amador, ou seja, aquele que trabalhou com a legendagem, optou por traduzir a sentença para “Quando o encontrei, **ele não pôde fazer nada** por mim”, enquanto o tradutor profissional, aquele que foi responsável pela dublagem, optou por traduzir a sentença para “Mas quando eu encontrei ele, **não podia fazer nada** pra me ajudar”. Apesar de ambas as traduções terem contemplado o traço principal a ser tratado nesta subseção, ou seja, a negação dupla, devemos, de modo minucioso, analisar quais foram as outras escolhas que diferenciaram as duas traduções: (i) o primeiro aspecto que diferencia as escolhas tradutórias de ambos é a estrutura das sentenças, já que, na legenda, podemos notar uma simplificação sutil do texto de origem, enquanto, na dublagem, a sentença completa é transmitida para o português; (ii) o segundo aspecto a ser discutido é o grau de formalidade de ambos os textos — que, como apontado anteriormente, se faz muito importante no contexto do AAVE —, nos quais a legenda se consagra por assumir uma postura mais formal com a utilização da construção “Quando o encontrei”, enquanto a dublagem é caracterizada pela informalidade ao utilizar a construção “Mas quando eu encontrei ele”; (iii) por fim, o terceiro e último aspecto que diverge nas escolhas tradutórias é a solução encontrada para a substituição de *there was* por *wasn’t*, já que a falta da conjugação verbal, que está presente no texto original, não foi contemplada por nenhuma das traduções: a legenda, que apresenta a tradução “Quando o encontrei, **ele não pôde fazer nada**”, mantém uma estrutura muito padrão da sentença, que não condiz com a ocorrência na cena original; já a dublagem, que apresenta a tradução “Mas quando eu encontrei ele, **não podia fazer nada**”, ao separar o pronome pessoal masculino do resto da sentença, contempla, dentro do possível, a ausência de *there was* e a substituição por *wasn’t*, ou seja, traduz a sentença sem utilizar os padrões da gramática do português, tal qual a cena original, que apresenta uma sentença que não segue os padrões gramaticais do inglês.

Com o objetivo de analisar o caráter tradutório da legenda e da dublagem apresentadas na cena 8, discutiremos, com base nas categorizações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), qual tradução foi mais estrangeirizadora e qual tradução foi mais domesticadora: a legenda amadora, ao simplificar a sentença original e trazer um ar de formalidade maior para o discurso de Maverick, seguiu por um viés mais domesticador, aproximando o texto traduzido do texto de chegada por meio da estruturação da frase, que seguiu o padrão gramatical do português; a dublagem profissional, por outro lado, ao seguir a mesma estrutura da sentença original, ao manter o aspecto informal da fala do personagem e ao encontrar uma solução para traduzir a substituição que ocorre no original devido a um traço do socioleto, seguiu por um viés mais estrangeirizador, aproximando o texto traduzido do texto de partida e respeitando os aspectos característicos do *Black English*.

Por fim, ainda à luz de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que aborda os conceitos de visibilidade e invisibilidade, podemos concluir em qual das traduções o tradutor deixou o seu trabalho mais evidente, ou seja, se tornou mais visível no texto, de acordo com suas escolhas tradutórias: o tradutor amador, ao optar por assumir uma postura mais domesticadora, resultou na invisibilidade de sua figura em seu trabalho tradutório, já que, ao seguir este viés, o tradutor fez parecer que o texto havia sido produzido originalmente na língua portuguesa, enquanto o tradutor profissional, ao seguir por um viés mais estrangeirizador, tornou a sua figura mais visível em seu trabalho tradutório, já que o seu cuidado em traduzir os aspectos do socioleto deixou claro que o texto apresentado na dublagem se tratava de uma tradução, especialmente por não seguir os padrões gramaticais da língua portuguesa.

#### **4.2.5 Uso de *been* átono sem a presença de *have***

Esta subseção visa a apresentar duas cenas que possuem ocorrências do socioleto AAVE e que partem da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “uso de *been* átono sem a presença de *have*”, que foi destacado por Rickford (1999) em sua obra.

Quadro 8 - Ocorrências do uso de *been* átono sem a presença de *have*

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
9	17:24	<b>Where you been at?</b>	<b>Por onde esteve?</b>	<b>Por onde cê anda?</b>
10	35:51	<b>You been by his side from day one.</b>	<b>Você esteve ao lado dele desde o primeiro dia.</b>	<b>Você ficou ao lado dele desde o primeiro dia.</b>

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A cena 9 ocorre no começo do filme, quando Starr é deixada sozinha na festa por Kenya, colega de Starr, e seus amigos. Justamente quando estava sozinha, seu melhor amigo de infância, Khalil, aparece em seu campo de visão, cumprimentando as outras pessoas enquanto caminhava até ela. Quando ele se aproxima, os dois se abraçam e se cumprimentam, já que não se viam há muito tempo e, devido ao tempo que passaram sem se ver, Khalil questiona Starr, dizendo “**Where you been af?**”, ou seja, ele pergunta à Starr onde ela esteve durante todo esse tempo. No contexto dessa cena, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “**Where have you been?**”, com a presença da partícula *have*, que faz parte da construção *have been* e que é utilizada para indicar o tempo verbal *present perfect* no inglês — este tempo verbal é utilizado para expressar um vínculo entre um evento passado e um evento presente —, e com a ausência da preposição *at*, que é utilizada pela gramática para indicar local e hora específicos, mas que, nesse contexto, se tornaria redundante, já que a sentença “*Where have you been?*” pode ser compreendida por si só, sem a presença de *at*.

Desse modo, ao discutirmos as especificidades presentes no discurso de Khalil, podemos notar as diferenças que existem entre o padrão da língua inglesa e o discurso de falantes do AAVE, de modo que, nesta subseção, a ausência de *have* se consagra como um traço característico do socioleto, que foi destacado por Rickford (1999). Além disso, a presença de *at*, que, nesse contexto, se consagra como uma característica informal do discurso ao tornar a sentença redundante, também pode ser associada ao *Black English*, já que o socioleto é comumente relacionado à informalidade devido à ausência de regras gramaticais do inglês padrão em sentenças produzidas por falantes deste. Ainda, podemos, de forma objetiva, notar que o traço

a ser tratado nesta subseção é muito característico do inglês, que, como mencionado anteriormente, utiliza a construção *have been* para indicar o *present perfect*. Contudo, ainda que seja muito utilizado na língua inglesa, este tempo verbal não possui um tempo verbal correspondente no português, de modo que sua tradução pode ser realizada de várias formas, mas nunca de modo idêntico ao original. Essa divergência presente entre as gramáticas do inglês e do português, deve, portanto, ser traduzida com o cuidado e a atenção apropriados, de modo que a ausência de *have* na construção *have been*, que não pode ser reproduzida na tradução, possa, ao menos, ser compensada na língua portuguesa.

Tendo em vista as divergências apontadas entre as línguas inglesa e portuguesa, devemos observar quais soluções foram encontradas pelos tradutores no contexto da cena 9: aquele que foi responsável pela legendagem optou pela tradução “**Por onde** esteve?”, enquanto aquele que foi responsável pela dublagem optou pela tradução “**Por onde** cê anda?”. Ao analisarmos as traduções, podemos notar que a estrutura gramaticalmente estabelecida “por onde” se manteve em ambas as sentenças, que fugiram, devido à impossibilidade de reproduzir esta característica no português, da estrutura utilizada no original, que não seguiu o padrão gramatical. Porém, ainda que este traço não seja passível de reprodução exata, cada um dos tradutores optou por escolhas diferentes quanto ao grau de formalidade da sentença — característica muito importante na tradução de um socioleto como o AAVE: o tradutor amador, ao optar pela tradução “esteve”, utilizando o tempo verbal pretérito perfeito, trouxe um grau de formalidade maior para o discurso do personagem Khalil, que, não só é um falante do *Black English*, mas também é jovem; o tradutor profissional, por outro lado, optou pela tradução “cê anda”, abreviando o pronome pessoal do caso reto “você” para “cê”, de forma a recuperar a informalidade presente originalmente no discurso do personagem e a respeitar essa característica que é tão marcante no socioleto, compensando a impossibilidade da reprodução exata do traço destacado por Rickford (1999) com a informalidade.

Com a análise das decisões tradutórias que foram realizadas, podemos pontuar, à luz de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), quais posturas tradutórias foram assumidas em cada uma das modalidades de tradução apresentadas. A modalidade da legendagem, que foi traduzida por alguém amador, ao utilizar da formalidade para transmitir o discurso de Khalil, seguiu uma postura mais domesticadora, aproximando

o texto traduzido da língua de chegada, nesse caso, do português, por meio de um viés mais formal da língua, ao passo que afastou o texto traduzido da língua de partida. Já a modalidade da dublagem, que foi traduzida por um profissional da área, ao manter a informalidade que também se fez presente no discurso original, por meio da abreviação “cê”, seguiu uma postura mais estrangeirizadora, de modo a aproximar o texto traduzido da língua de partida. É importante ressaltar que, em outro contexto, a utilização de “cê” no lugar de “você” constituiria uma tradução mais domesticadora, já que essa forma abreviada é utilizada diariamente pelos falantes do português, no discurso informal; porém, como a discussão aqui presente envolve um socioleto, que é fortemente marcado pela informalidade, então, nesse caso, o uso de “cê” constitui uma tradução mais estrangeirizadora.

Em suma, após a análise das posturas tradutórias que foram assumidas em cada tradução, podemos pontuar, ainda com base em Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), de acordo com os termos de visibilidade e invisibilidade do tradutor, em qual tradução cada um desses conceitos ocorreu. O tradutor amador, ao assumir uma postura mais domesticadora, de modo a fazer parecer que a sentença traduzida havia sido originalmente produzida na língua de chegada, causou o apagamento ou invisibilidade da sua figura tradutória no discurso do personagem, como consequência do viés que escolheu seguir. Por outro lado, o tradutor profissional, ao assumir uma postura mais estrangeirizadora, deixando claro que a sentença traduzida se tratava de uma tradução e não de um texto original, destacou a sua figura tradutória no processo, de modo a fazer com que o seu trabalho tradutório se tornasse mais visível.

Por fim, a cena 10 ocorre logo após a morte de Khalil e se passa na casa onde o jovem vivia. Starr vai até a casa, acompanhada por seus pais e irmãos, para prestar condolências à família do amigo. Assim que chega, encontra a avó de Khalil. A senhora abraça Starr imediatamente e afirma que ela havia sido a única amiga verdadeira de Khalil durante todos esses anos, dizendo “**You been** by his side from day one”, de forma a demonstrar o quanto apreciava o fato de Starr ter sido amiga de seu neto. No momento do discurso da avó de Khalil, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “**You have been** by his side from day one”, com a presença da partícula *have* que, juntamente com a partícula *been*, resulta na forma *have been*, demonstrando a ocorrência do tempo verbal *present perfect*, como mencionado anteriormente. Assim, a ausência da partícula *have* na construção verbal

apresentada caracteriza um traço presente no discurso dos falantes do AAVE, que, no contexto da cena, é representado pela fala da avó de Khalil e que é pontuado pelo autor Rickford (1999) em sua obra.

Após discutirmos como o traço do socioleto a ser retratado nesta subseção ocorre no exemplo da cena 10, podemos observar de que modo a legendagem e a dublagem apresentam a ocorrência desta característica. Na legenda, a tradução apresentada é “**Você esteve** ao lado dele desde o primeiro dia”, enquanto na dublagem a sentença original é traduzida para “**Você ficou** ao lado dele desde o primeiro dia”. Apesar de as traduções serem bem semelhantes devido à limitação de possibilidades para a tradução do tempo verbal *present perfect*, as escolhas terminológicas se tornam essenciais para distinguir ambas as sentenças. O tradutor amador, responsável pela legenda, se mantém mais fiel à forma gramaticalmente correta do inglês — que não é aquela a ser utilizada pela personagem — ao optar pela utilização do verbo *estar*, se afastando da ideia de informalidade do socioleto; já o tradutor profissional, responsável pela dublagem, optou por utilizar o verbo *ficou* como tradução de *been*, de modo a, possivelmente, tentar compensar a impossibilidade de marcar a ausência do *been* — parte da construção verbal *have been* — no português, com a presença do verbo *ficar*, transmitindo, de forma minuciosa, a informalidade que é recorrente no socioleto e que se faz muito importante ao discutir sobre este. Assim, a diferença entre “Você **esteve** ao lado dele” e “Você **ficou** ao lado dele” é sutil, porém é notável, de modo a distinguir, com clareza, os graus de formalidade que foram escolhidos por cada tradutor.

Com base nas conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), autor que designa os termos estrangeirização e domesticação para serem aplicados à tradução, podemos analisar qual foi a postura de cada um dos tradutores a partir da observação de suas escolhas tradutórias que foram destacadas anteriormente. Na legenda, a escolha do verbo *esteve* como tradução do verbo *been* — que, no contexto específico da utilização do AAVE, aparece sem a presença de *have* — configura uma tradução mais domesticadora, já que o tradutor amador optou por trazer uma realização mais formal da língua portuguesa na fala da personagem. Essa escolha tradutória aproximou a ocorrência do socioleto da língua de chegada, modificando o grau de informalidade que se fez presente na ocorrência original, não só pelo fato de o diálogo ocorrer em um ambiente cotidiano, mas também pelo fato de a informalidade ser um

traço muito presente no discurso de falantes do *Black English*. Dessa forma, ao assumir essa postura mais domesticadora, o tradutor apagou uma característica essencial para a tradução do socioleto. Porém, já na dublagem, a escolha do verbo *ficou* como tradução de *been* configura uma tradução mais estrangeirizadora, de modo que o tradutor profissional aproximou a sentença traduzida do contexto da sentença original. Essa postura estrangeirizadora fica clara ao notarmos que o tradutor profissional foi capaz de trazer uma realização um pouco mais informal da língua portuguesa na tradução, de modo a respeitar o traço de informalidade que é recorrente e essencial na utilização do *Black English* e que também se faz presente na cena 10.

Ainda à luz do teórico Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos concluir, com base nas posturas tradutórias que foram assumidas por cada tradutor e discutidas anteriormente, em qual tradução ocorreu o fenômeno da visibilidade e em qual tradução o fenômeno da invisibilidade se fez presente. A tradução amadora, ou seja, aquela que foi realizada para a legendagem, ao seguir por um viés mais domesticador na tradução, resultou na invisibilidade da figura do tradutor no texto da legenda, já que, ao optar pela domesticação, o tradutor distanciou o contexto da sentença traduzida do contexto original, de forma a fazer parecer que a legenda havia sido produzida originalmente em português, e não que se tratava de uma tradução do inglês — mais especificamente, do socioleto a ser analisado neste trabalho. Por outro lado, a tradução profissional, ou seja, aquela que foi realizada para a dublagem, ao fazer parte de um viés mais estrangeirizador, no qual as características do original foram contempladas dentro dos limites possíveis da gramática do português, resultou na visibilidade do tradutor na sentença traduzida, trazendo mais prestígio ao seu trabalho tradutório que respeitou os traços da sentença original, adaptando-os para a língua de chegada de forma a aproximar a tradução do texto fonte.

#### **4.2.6 Substituição de *doesn't* por *don't***

Esta subseção visa a apresentar duas cenas que possuem ocorrências do socioleto AAVE e que partem da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “substituição de *doesn't* por *don't*”, que foi defendido por Rickford (1999) em sua obra.

Quadro 9 - Ocorrências da substituição de *doesn't* por *don't*

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
11	1:30	<b>That don't</b> mean I did somethin' wrong.	<b>Não significa</b> que fiz algo errado.	<b>Não quer dizer</b> que eu fiz coisa errada.
12	15:30	Just 'cause my mamma and her daddy made Seven, <b>don't make</b> us related.	Minha mãe e o pai dela <b>só fizeram</b> o Seven.	Só porque a minha mãe e o pai dela fizeram o Seven <b>não faz</b> da gente irmã.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A cena 11 ocorre entre a cena 1 e a cena 6, cenas nas quais Maverick está conversando com Starr e Seven, seus filhos mais velhos. No momento dessa cena, após o homem afirmar que eventualmente ele e os filhos seriam abordados pela polícia, ele diz “**That don't** mean I did somethin' wrong”, ou seja, ele explica que o motivo da abordagem não se dará pelo fato de eles necessariamente terem feito algo errado, mas que ela ocorrerá de qualquer forma apenas pelo fato de serem negros. De acordo com a gramática do inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]), a sentença a ser produzida por Maverick deveria ser “**That doesn't** mean I did something wrong”, com a presença do verbo *do* na forma *does* — ou seja, conjugado para a terceira pessoa do singular — contraído com o advérbio de negação *not*, formando a partícula *doesn't*, de modo a acompanhar o pronome demonstrativo *that*. Ou seja, a utilização da partícula *don't*, nesse contexto, é considerada inadequada para a gramática, pois, de acordo com ela, *do* e *don't* são utilizadas para acompanhar as outras pessoas, sendo *I/you/we/they*, e *does* e *doesn't* são utilizadas para acompanhar apenas a terceira pessoa do singular, sendo *he/she/it*, mas que, nesse caso, é representada pelo pronome *that*, que pode ser substituído pelo pronome *it*. Ainda, a sentença esperada pelo inglês padrão apresentaria o pronome *something* em sua forma completa, sem a contração que aparece no final da palavra no discurso do personagem, já que essa contração é uma característica do discurso informal e falado. Dessa forma, ao compararmos a sentença produzida por Maverick, um falante do AAVE, com a sentença que seria esperada pela gramática da língua inglesa, podemos notar que a substituição da partícula *doesn't* pela partícula *don't* se consagra como um traço característico do socioleto — apontado pelo autor Rickford (1999) —, no qual os

falantes não realizam diferenciações entre as pessoas do plural e do singular em seus discursos.

Após discutirmos a respeito da fala de Maverick e de seu contexto dentro do *Black English*, devemos observar como foi realizada a tradução do socioleto para o português em cada modalidade audiovisual. Na tradução para a legendagem, o tradutor amador optou pela sentença “**Não significa** que fiz algo errado”, enquanto, na tradução para a dublagem, o tradutor profissional optou pela sentença “**Não quer dizer** que eu fiz coisa errada”. Ao observarmos ambas as traduções, podemos notar a semelhança presente nas sentenças, que se deu pelo fato da impossibilidade da reprodução do traço a ser discutido aqui. No inglês, para que ocorra a construção “Isso não significa” ou “Não significa”, é preciso que haja a presença do pronome demonstrativo *that* ou do pronome pessoal da terceira pessoa do singular *it* — que, nesse contexto, são utilizados como um recurso anafórico — acompanhados pelo verbo auxiliar *do* na forma *does*, que indica uma ação, e pelo advérbio de negação *not*, de forma a representar a sentença da maneira gramaticalmente correta para o padrão da língua, formando “*That/It doesn't mean*”. Porém, no português, como foi demonstrado acima, não é necessário que haja um verbo auxiliar para que essa sentença seja reproduzida pelos falantes, ou seja, não há, nesse caso, equivalência para o verbo auxiliar *do* na língua portuguesa, de modo a impossibilitar a reprodução desse traço na tradução. Ainda sim, mesmo com o empecilho que se fez presente no momento da tradução, cada tradutor optou por lidar com ele de uma forma diferente: o tradutor amador optou pela utilização de “**Não significa**” e “**algo errado**”, enquanto o tradutor profissional optou por utilizar “**Não quer dizer**” e “**coisa errada**”. Essas diferenças nas escolhas tradutórias são sutis, porém são essenciais para o momento da análise dessas traduções, especialmente ao considerarmos o grau de formalidade de cada uma, que necessita ser analisado no contexto da tradução de um socioleto.

Com base nas conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos, então, categorizar, de acordo com as escolhas tradutórias e posturas assumidas por cada tradutor, as traduções mencionadas anteriormente. O tradutor amador, responsável pela legendagem, foi aquele que se manteve mais fiel à estrutura da sentença original, optando pela construção “**Não significa**”, que se assemelha bastante à construção “*That doesn't mean*” e por “**algo errado**” como tradução de “*something wrong*” — ainda que a reprodução do traço do AAVE não esteja presente

em sua tradução pelo fato desta ocorrência não ser possível no português —, de modo a aproximar o texto traduzido do texto original, assumindo uma postura mais estrangeirizadora. Já o tradutor profissional, responsável pela dublagem, foi aquele que modificou sutilmente algumas características da sentença original na tradução, optando por “Não quer dizer” para “*That doesn’t mean*” e “coisa errada” como tradução de “*something wrong*”, expressões que são muito mais próximas e idiomáticas da língua portuguesa, de modo a aproximar o texto traduzido da língua de chegada, configurando uma tradução bem mais domesticadora.

Ainda à luz de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos concluir, com base nas posturas tradutórias que foram assumidas e discutidas anteriormente, em qual tradução predominou a visibilidade da figura do tradutor e em qual tradução predominou a invisibilidade deste. Na tradução para a legendagem, ao assumir uma postura mais estrangeirizadora, de forma a aproximar a tradução do original, o tradutor amador se fez mais visível em seu trabalho tradutório, trazendo mais prestígio para a sua figura. Por outro lado, na tradução para a dublagem, ao assumir um viés mais domesticador, de modo a afastar a tradução do original e aproximá-la da cultura de chegada, o tradutor profissional se fez invisível em seu trabalho, já que, ao seguir esse viés, o texto ou a sentença parecem ter sido originalmente produzidos na língua de chegada — o que resulta no apagamento da figura do tradutor.

Por fim, a cena 12 ocorre um pouco antes da cena 4, na qual Starr e Kenya se encontram em uma festa localizada em *Garden Heights*, acompanhadas pelos amigos de Kenya. Então, a amiga de Kenya utiliza o termo *sister*, “irmã” para referir-se à Star, indicando que Kenya e Starr eram irmãs, porém, Kenya responde “*Just ‘cause my mamma and her daddy made Seven, don’t make us related*”, justificando que elas não são irmãs e não possuem grau de parentesco algum, já que elas apenas compartilham um irmão em comum, que, nesse caso, é Seven. Ou seja, na história apresentada pela obra, ambas são irmãs de Seven, mas Seven é filho de Leesha, que é a mãe de Kenya, e é filho de Maverick, que é o pai de Starr. Assim, no contexto da cena apresentada acima, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “*Just because my mother and her father made Seven, that doesn’t make us related*”, sem a presença da contração ‘cause na conjunção *because* e sem a utilização de *mamma and daddy*, que são maneiras informais de dizer mãe e pai, com a presença do pronome demonstrativo *that* — que, nesse contexto, é utilizado como

um recurso anafórico — e do verbo *do* na forma *does*, ou seja, conjugado para a terceira pessoa do singular, acompanhado pelo advérbio de negação *not*, formando a partícula *doesn't*. Além das marcas de informalidade que se fazem presentes no discurso de falantes do AAVE e que foram destacadas acima, podemos notar, com maior atenção, que a substituição de *doesn't* por *don't*, traço discutido por Rickford (1999), se apresenta como a ocorrência mais marcante do socioleto no contexto da fala da personagem.

Antes de analisarmos as traduções que foram realizadas no contexto da cena, é importante lembrar que a tradução nunca é pautada na equivalência exata entre duas línguas, mas, ao discutirmos, em especial, o traço a ser analisado nesta seção, devemos recordar que se trata de uma característica que é específica da gramática da língua inglesa e que não é passível de ser reproduzida na língua portuguesa, como foi explicitado anteriormente. Assim, devemos lembrar que para o inglês a construção apresentada, na cena 12, necessita da presença de um verbo auxiliar, que, nesse contexto, de acordo com a norma padrão, é *does*, pois este é o auxiliar que acompanha o pronome *that/it*, que faz parte da terceira pessoa do singular — para as outras pessoas, a gramática indica que o verbo auxiliar a ser utilizado deve ser *do*, ou seja, essa característica aponta para uma generalização na utilização dos auxiliares por parte dos falantes do *Black English*. Ainda, por se tratar de uma sentença negativa, o verbo auxiliar deve ser acompanhado do advérbio de negação *not*, que, junto ao auxiliar *does*, forma a partícula *doesn't*, de forma a concretizar mais uma realização gramatical que é particular do inglês e que não está presente na língua portuguesa. Desse modo, já que o português não necessita de um verbo auxiliar para a produção dessa construção e também não apresenta contrações dos verbos com os advérbios de negação, podemos concluir que essas características específicas do inglês não poderão ser reproduzidas no português, de modo a responsabilizar o tradutor pelas soluções que poderão ser encontradas para compensar essa barreira que existe entre ambas as línguas.

Tendo em vista as características do discurso produzido na cena 12 e as discussões realizadas a respeito, devemos observar, então, de que modo essas características foram levadas para o português no momento da tradução, analisando as modalidades da legendagem e da dublagem. Na primeira modalidade, o tradutor amador apresentou a sentença “Minha mãe e o pai dela **só fizeram** o Seven”, na qual

podemos observar uma sentença que foi simplificada se comparada à sentença original, de forma a transmitir somente o necessário para a compreensão da cena. Por outro lado, na dublagem, o tradutor profissional optou pela sentença “Só porque a minha mãe e o pai dela fizeram o Seven **não faz** da gente irmã”, apresentando uma sentença que se assemelha bastante à original dentro das possibilidades de tradução do inglês para o português nesse contexto do *Black English*. Ou seja, ainda que ambas as traduções tenham respeitado a informalidade da sentença original, que é um traço característico e importante para a tradução do socioleto, a tradução apresentada pela dublagem, além de manter a estrutura da sentença original, foi a única que buscou uma possível solução para compensar a impossibilidade da reprodução exata do traço a ser discutido aqui. Para realizar essa compensação, a sentença traduzida para a dublagem ocultou o pronome demonstrativo *isso*, que seria correspondente ao pronome de mesma categoria *that*, de modo a manter a ocultação que também se fez presente no original, já que, para a norma padrão do português, a sentença esperada seria “Só porque a minha mãe e o pai dela fizeram o Seven **isso não faz** da gente irmã”. Assim, podemos notar que a sentença traduzida para a dublagem não seguiu os padrões gramaticais da língua portuguesa e manteve a informalidade do discurso falado, respeitando essas mesmas características que também fazem parte do discurso da personagem na obra cinematográfica.

Com base nas observações realizadas a respeito das traduções apresentadas, podemos analisar, de acordo com Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) e os conceitos de estrangeirização e domesticação, quais dessas posturas foram assumidas pelos tradutores de cada modalidade. O tradutor amador, ao simplificar a sentença original, de modo a perder a possibilidade de compensar a ocorrência do traço, afastou a sentença traduzida da original, assumindo, então, uma postura mais domesticadora, que se aproximou mais da norma padrão da língua de chegada, nesse caso, o português. O tradutor profissional, por outro lado, ao manter a mesma estrutura da sentença original e ao buscar maneiras de compensar a impossibilidade da reprodução exata do traço do AAVE, assumiu uma postura mais estrangeirizadora, aproximando a sentença traduzida da sentença original, especialmente por fugir da norma padrão da língua portuguesa para assumir as características do socioleto. Ainda, de acordo com as ocorrências da visibilidade e da invisibilidade defendidas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que são apresentadas como consequências das

escolhas tradutórias, ou seja, da postura assumida pelo tradutor, podemos concluir, por fim, em qual tradução cada uma das ocorrências se fez presente: na legendagem, modalidade na qual o tradutor amador optou por um viés mais domesticador, a figura do tradutor não se destacou, de modo a torná-lo invisível em sua própria tradução, que se afastou da sentença original a ponto de parecer que havia sido produzida originalmente em português; já na dublagem, modalidade na qual o tradutor profissional assumiu uma postura mais estrangeirizadora, a figura do tradutor foi destacada, pois o seu cuidado em manter e/ou compensar os traços presentes no contexto original da cena trouxeram prestígio ao seu trabalho, de modo a visibilizá-lo.

#### **4.2.7 Generalização de *is* e *was* com plural e sujeitos da 2<sup>a</sup> pessoa**

Esta subseção visa a apresentar três cenas que possuem ocorrências do socioleto AAVE e que partem da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, com o objetivo de analisar como foram realizadas as respectivas traduções para as modalidades de legendagem e dublagem, contemplando o traço “generalização de *is* e *was* com plural e sujeitos da 2<sup>a</sup> pessoa”, que foi destacado por Rickford (1999) em sua obra.

Quadro 10 - Ocorrências da generalização de *is* e *was* com plural e sujeitos da 2<sup>a</sup> pessoa

CENA	MINUTAGEM	ORIGINAL	LEGENDA	DUBLAGEM
13	22:32	You <b>was</b> ready.	Você estava preparada.	Toda arrumadinha.
14	22:46	We used to see each other damn near every day when <b>we was</b> kids.	Costumávamos nos ver todos os dias quando crianças.	A gente se via quase todo dia quando era criança.
15	35:36	<b>Was</b> you with him, Starr?	Era você que estava com ele, Starr?	Você tava com ele?

Fonte: elaborado pela autora (2025)

A cena 13 ocorre um pouco antes da cena 14 e apresenta o momento no qual Khalil se encontra com Starr na festa em que ambos estavam presentes. No contexto dessa cena, os dois fogem juntos da festa após ouvirem tiros ecoando pelo local, o que indicava uma briga que estava prestes a começar. Assim, os dois correm para o carro do jovem e, após estarem seguros dentro do carro de Khalil, o rapaz começa a dirigir para outro local longe da festa, enquanto os dois começam a conversar sobre as suas vidas, até que o rapaz estaciona o seu carro em uma rua qualquer. Durante o diálogo, Khalil afirma ter visto Starr anteriormente em frente ao seu colégio, *Williamson*, localizado em um bairro rico, e comenta “*You was ready*”, ou seja, ele diz que a jovem estava arrumada de uniforme escolar, ou preparada para ir estudar, já que ela estudava em um colégio particular. Na fala de Khalil, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “*You were ready*”, com a presença do verbo *to be* na forma *were*, que, de acordo com a gramática, acompanha os pronomes pessoais *you/we/they* — aqueles do plural —, no lugar da forma *was*, que, com base na gramática do inglês, deve acompanhar os pronomes *I/he/she-it* — aqueles do singular. Dessa forma, ao notarmos as diferenças presentes entre a fala de Khalil e a fala que deveria ter sido produzida de acordo com as regras gramaticais, podemos observar que, nessa cena, ocorre uma generalização na utilização do verbo *to be* na forma *was* — traço do AAVE que foi defendido por Rickford (1999) —, já que Khalil utiliza essa forma com o pronome pessoal *you*, que deveria ser acompanhado pela forma *were*.

Após discutirmos a ocorrência do socioleto que se fez presente no contexto da cena 13, podemos analisar se tal característica poderia ser traduzida para o português e de que forma essa tradução poderia ocorrer. Quando observamos o traço do socioleto que foi apontado anteriormente, podemos notar que há uma generalização no uso do verbo em relação ao pronome que acompanha, mas que também há uma certa discordância entre as duas categorias gramaticais, já que a forma *you* pode ser utilizada tanto para o singular quanto para o plural e, de qualquer forma, deve ser acompanhada pelo verbo na forma plural *were*; entretanto, a ocorrência da generalização com a forma do singular *was* implica a sua utilização para todos os pronomes — estejam eles no singular ou no plural —, de modo a resultar em uma discordância de número entre os pronomes que estão no plural e o verbo que está no singular, gerando construções como *you was/we was/they was* ou *\*vocês estava/\*nós*

*estava/\*eles estava*. Desse modo, podemos compreender que tal traço seria passível de ser reproduzido no português, já que esta língua também exige concordância de número entre o pronome e o verbo, e uma sentença como “\*Você estavam” ou “\*Vocês estava” é agramatical no português, pois o pronome você deve concordar com a forma do singular *estava*, enquanto o pronome vocês deve concordar com a forma do plural *estavam*. Assim, podemos concluir que, apesar de não haver correspondência exata entre duas ou mais línguas, é possível que o traço a ser tratado nesta subseção seja reproduzido no português, de acordo com as limitações presentes na língua.

Com base nas observações realizadas a respeito da cena 13 e da generalização do verbo *to be* na forma *was*, podemos analisar de que forma foram realizadas as traduções dessa característica do *Black English* para a legendagem e a dublagem. O tradutor amador, responsável pela legendagem, optou por traduzir a sentença como “**Você estava** preparada”, apresentando uma tradução mais literal a respeito do que foi dito por Khalil; já o tradutor profissional, responsável pela dublagem, optou pela tradução “**Toda arrumadinha**”, que constituiu uma tradução bem diferente da fala presente no contexto original, mas que, ainda sim, foi capaz de transmitir o mesmo sentido da mensagem apresentada pelo personagem. Ainda, ao observarmos ambas as traduções, podemos notar que a discordância de número entre o pronome e o verbo não se fez presente em nenhuma, por mais que, como discutido anteriormente, esta opção fosse uma realização possível para a tradução do traço do socioleto.

À luz das conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos analisar as traduções realizadas para a cena 13 que foram discutidas anteriormente. No que tange à legendagem, a tradução mais literal apresentada pelo tradutor amador, apesar de não contemplar a ocorrência do traço do socioleto e a informalidade que se faz presente no discurso de falantes do AAVE, se consagra como uma tradução mais estrangeirizadora, já que se aproxima da fala original do personagem — por mais que não tenha contemplado as características do *Black English*. Por outro lado, no que tange à dublagem, a tradução apresentada pelo tradutor profissional é caracterizada como uma tradução mais domesticadora, pois, além de o tradutor não ter contemplado a ocorrência do traço discutido nesta subseção, a utilização da expressão “**Toda arrumadinha**”, apesar de ser informal, caracteriza uma expressão muito marcante para o português, que mantém o sentido

principal do que foi dito por Khalil, mas que afasta a sentença da sentença original, aproximando-a do contexto da língua de chegada, nesse caso, do português.

Ainda de acordo com o autor (Venuti, 2008 [1995], 2002 [1998]), podemos, por fim, categorizar as traduções com base nas noções de visibilidade e invisibilidade, que se dão por meio das posturas tradutorias que foram assumidas no momento da tradução: o tradutor amador, ao assumir um viés estrangeirizador, aproximando a sentença traduzida da língua de partida, especialmente ao traduzir de maneira mais literal, resultou na visibilidade de seu trabalho tradutório, já que, nessa postura, explicitou que a sentença apresentada em português se tratava de uma tradução; já o tradutor profissional, ao assumir um viés mais domesticador, aproximando a sentença traduzida da língua de chegada, resultou na invisibilidade de seu trabalho tradutório, já que, ao apresentar a sentença modificada para o contexto do português, fez parecer que a sentença se tratava da original, e não de uma sentença traduzida.

Já na cena 14, Starr e Khalil ainda estão dentro do carro do jovem, conversando a respeito de suas infâncias e a respeito da proximidade dos dois quando eram crianças. Nesse momento, Khalil comenta “*We used to see each other damn near every day when we was kids*”, ou seja, o personagem diz que ele e Starr costumavam se ver praticamente todos os dias na infância, relembrando esses momentos passados. No contexto dessa cena, a sentença que deveria ser produzida pelo jovem, de acordo com o inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]), seria “*We used to see each other damn near every day when we were kids*”, com a presença do verbo *to be* na forma *were*, a forma que está conjugada no passado simples e que deve acompanhar os pronomes pessoais *you/we/they*, no lugar da forma *was*, que também está conjugada no passado simples, mas que deve acompanhar somente os pronomes *I/he/she-it*. Dessa forma, podemos caracterizar, com base em Rickford (1999), que a substituição da forma *were* pela forma *was*, ou seja, que a generalização na utilização da forma *was* para todos os pronomes pessoais é definida pelo autor como um traço característico do AAVE.

Como discutido anteriormente, podemos concluir que a reprodução deste traço do *Black English*, apesar de surgir de um contexto muito específico da língua inglesa e do socioleto, é passível de ser reproduzido na língua portuguesa, já que, neste âmbito da gramática, as línguas se assemelham em suas regras. Assim, tanto o português quanto o inglês são línguas que exigem uma concordância de número

(singular/plural) entre o pronome pessoal e o verbo que deverá acompanhá-lo, de modo que ambos devem estar no singular ou no plural para constituírem uma sentença gramaticalmente aceita. Nesse caso, assim como a construção “we was” não é gramaticalmente aceita pelo inglês, porque *we* está no plural e *was* está no singular, a construção de mesmo sentido “nós era” não seria aceita pela língua portuguesa, já que *nós* está no plural e *era* está no singular. Ou seja, essa comparação entre as duas línguas nos demonstra a possibilidade da manutenção da ocorrência desse traço tão característico do socioleto, que pode ser mantido tanto em estrutura quanto em grau de formalidade, devendo esta ser a solução tomada pelos tradutores para que eles considerem o contexto sociocultural do AAVE.

A fim de observar se a ocorrência do socioleto a ser discutida nesta subseção foi considerada pelos tradutores, devemos, então, analisar as traduções da cena 14, que foram apresentadas nas modalidades da legendagem e da dublagem. Na legenda, a sentença traduzida apresentada pelo tradutor amador foi “Costumávamos nos ver todos os dias **quando crianças**”, na qual podemos observar que a escolha do tradutor foi a de retirar o verbo *era* da sentença, mantendo apenas a construção “quando crianças”, que transmite a mesma ideia da fala original, mas que, além de trazer certa formalidade para a fala do jovem, não contempla, de forma alguma, a característica do *Black English* que mais se destaca no original, já que constitui uma sentença gramaticalmente correta e formal no português. Na dublagem, por outro lado, o tradutor profissional optou pela sentença “A gente se via quase todo dia **quando era criança**”, mantendo o verbo *era* na sentença e apresentando uma tradução menos formal com a presença da construção “a gente”, que substitui o pronome pessoal *nós* em contextos de informalidade. Ainda sim, o tradutor profissional também não foi capaz de contemplar fielmente a ocorrência do traço do AAVE, já que a construção “quando era criança” está no singular e, de certa forma, respeita as regras gramaticais do português ao concordar com a utilização anterior de “a gente”, mantendo toda a sentença no singular. Assim, podemos observar que nenhum dos tradutores foi capaz de contemplar a ocorrência da característica do socioleto, ainda que houvesse essa possibilidade no português, como foi comentado anteriormente.

Com base nas conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos categorizar cada uma das posturas tradutórias que foram assumidas pelos tradutores

em cada modalidade apresentada. Na legendagem, a postura assumida pelo tradutor amador foi mais domesticadora, pois, além de este tradutor não ter contemplado a ocorrência do *Black English*, ou seja, a substituição de *were* por *was* ou de *éramos* por *era*, a sentença apresentada nesta modalidade foi mais formal do que a sentença original, o que aproximou a legenda da língua de chegada, ou seja, do português formal, enquanto a afastou do contexto original da cena. Já na dublagem, a postura assumida pelo tradutor profissional se caracterizou como mais estrangeirizadora, pois, por mais que este tradutor também não tenha sido capaz de contemplar a ocorrência do socioleto da maneira que deveria, já que manteve toda a sentença em concordância no singular, o tradutor manteve a informalidade do discurso original do jovem, o que é visto como algo essencial na tradução do discurso de qualquer falante do socioleto, de forma a aproximar a sentença da língua de partida e, nesse caso, do AAVE também. Assim, é importante pontuar que esta tradução realizada para a dublagem seria vista como uma tradução domesticadora em outros contextos, já que a sentença escolhida pelo tradutor profissional apresenta traços cotidianos que são utilizados no discurso de falantes do português, porém, neste contexto de análise da tradução de um socioleto, a dublagem aqui discutida é caracterizada como estrangeirizadora. Ainda à luz de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), devemos, por fim, pontuar quais foram as consequências geradas a partir das escolhas de cada tradutor, ou seja, devemos pontuar em qual tradução o trabalho do tradutor foi mais visível e em qual foi mais invisível a partir das posturas assumidas por cada um: o tradutor amador, ao seguir por um viés mais domesticador, resultou na invisibilidade de sua figura ao produzir a legenda, já que, ao seguir por este caminho, o tradutor faz o texto parecer que foi produzido originalmente na língua de chegada, apagando a relação entre este texto e o texto original, de forma a desvalorizar seu próprio trabalho tradutório; por outro lado, o tradutor profissional, ao assumir uma postura mais estrangeirizadora, resultou em maior visibilidade de sua figura em seu trabalho, aproximando a sentença em português do contexto original da sentença em inglês, de modo a explicitar que aquele discurso se trata de uma tradução e que foi fruto de seu trabalho cuidadoso.

Por fim, a cena 15 se passa poucos minutos antes da cena 10 e, nesse momento, Starr e sua família estão presentes na casa da avó de Khalil para prestar condolências à senhora que perdeu o neto. Após se cumprimentarem, Starr e a

senhora sentam-se no sofá e ela pergunta “**Was you with him, Starr?**”, ou seja, ela pergunta se Starr era a pessoa que estava com Khalil no carro no momento em que o policial atirou no jovem, já que todos já sabiam que havia uma testemunha do crime, mas ninguém tinha certeza de quem era. No contexto dessa cena, a sentença esperada pelo inglês padrão (Murphy, 2019 [1985]) seria “**Were you with him, Starr?**”, com a presença do verbo *to be* na forma *were*, conjugado no passado, no lugar do verbo *to be* na forma *was*, também conjugado no passado. Apesar de ambos os verbos pertencerem à mesma conjugação temporal, é importante lembrar que o primeiro acompanha somente os pronomes pessoais *you/we/they*, ou seja, o pronome *you* e os pronomes do plural, enquanto o segundo deve acompanhar somente os pronomes pessoais *I/he/she-it*, ou seja, os pronomes do singular. Assim, Rickford (1999) caracteriza essa substituição do verbo na forma *were* pela forma *was*, ou seja, essa generalização na utilização de *was* com todos os pronomes, independente de pertencerem ao singular ou ao plural, como um traço recorrente do AAVE.

No que diz respeito ao traço a ser analisado nesta subseção, é necessário lembrar que, por se tratar de uma ocorrência que utiliza a mesma forma verbal para acompanhar todos os pronomes pessoais, ainda que a gramática do inglês apresente formas diferentes para a maioria dos pronomes do singular e do plural, este traço é caracterizado como passível de ser transmitido para a língua portuguesa, já que esta língua também dispõe de formas verbais específicas para os pronomes do singular e para os pronomes do plural, de modo que a tradução desta característica do socioleto para o português também fugiria do padrão que é esperado pela gramática da língua. Ou seja, se ambas as gramáticas dispõem de verbos específicos para acompanhar os pronomes do singular e do plural, é possível que esta discordância de número entre o pronome e o verbo seja traduzida para o português, dentro das limitações presentes na língua. Na ocorrência da cena 15, por exemplo, a utilização da construção agramatical “*Was you*” no lugar de “*Were you*” seria semelhante à construção também agramatical do português “\*Eram você” no lugar de “\*Era você”, de modo a transmitir essa discordância que caracteriza o traço que foi apontado por Rickford (1999). Logo, apesar de essa discordância não ser muito comum no português, já que nesta língua a discordância geralmente ocorre com pronomes do plural e verbos do singular, como em “\*Vocês era”, ela ainda é passível de ser reproduzida na tradução com o propósito de respeitar e contemplar o contexto original do socioleto.

Tendo em vista as discussões apresentadas anteriormente, podemos analisar de que forma este traço do socioleto foi traduzido para a legendagem e para a dublagem do português. Na legenda, o tradutor amador apresentou a sentença “**Era você que estava** com ele, Starr?”, optando por manter a concordância entre o pronome e o verbo que é esperada pela gramática da língua, enquanto, na dublagem, o tradutor profissional optou pela sentença “**Você tava** com ele?”, mantendo a mesma concordância que segue os padrões gramaticais do português. Assim, podemos observar que ambas as traduções se assemelham em suas escolhas tradutórias, exceto pelo fato de que, na legenda, a estrutura da frase é mantida como no original, ainda que esta contenha um aspecto mais formal, enquanto, na dublagem, a sentença foi simplificada, mas manteve o aspecto informal da fala com a presença do verbo *estava* na forma coloquial *tava*. Ou seja, ainda que nenhuma das traduções tenha sido capaz de contemplar a ocorrência do *Black English* da maneira que seria possível no português, podemos observar que o tradutor profissional teve o cuidado de manter a informalidade da fala — o que se faz muito importante na tradução de um socioleto —, mesmo com a simplificação, enquanto o tradutor amador apresentou a fala da personagem de modo mais formal do que ocorreu no original.

Com base nas conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que abordam dois tipos de posturas tradutórias que podem ser tomadas pelo tradutor, podemos analisar qual postura se encaixa em qual modalidade de tradução da cena 15. Na legendagem, o tradutor amador, além de não ter sido capaz de contemplar a possível tradução do traço do *Black English*, optou por apresentar uma frase mais formal, fugindo do contexto do discurso da personagem, que é uma falante do socioleto, não utilizando, portanto, a formalidade em seu discurso nesta cena. Assim, as escolhas do tradutor amador caracterizaram uma tradução mais domesticadora, que aproximou a sentença traduzida do contexto de chegada, ou seja, da formalidade do português, enquanto a afastou do contexto de partida, ou seja, do socioleto. Na dublagem, entretanto, o tradutor profissional manteve a informalidade no discurso da personagem com a utilização da forma *tava* no lugar da forma *estava*, ainda que também não tenha sido capaz de contemplar integralmente a ocorrência do traço mencionado. Dessa forma, as escolhas do tradutor profissional caracterizaram uma tradução mais estrangeirizadora, que, ao considerar a informalidade discursiva, aproximou a sentença do contexto de partida, ou seja, do contexto do uso do AAVE.

Ainda, é importante ressaltar que, em outros contextos, a utilização de abreviações como *tava* no lugar de *estava* poderia caracterizar uma tradução domesticadora; porém, no contexto da análise da tradução de um socioleto, essa escolha aproxima a tradução do original, ou seja, ela consagra a tradução como estrangeirizadora.

Por fim, ainda à luz de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), podemos concluir, de acordo com as posturas tradutórias que foram assumidas e analisadas anteriormente, em qual tradução o tradutor trouxe visibilidade para a sua figura e em qual tradução o oposto ocorreu, ou seja, em qual tradução a figura do tradutor ficou invisível. O tradutor amador, ao seguir por um viés mais domesticador, buscando aproximar a sentença traduzida na formalidade da língua de chegada, ou seja, do português, resultou na sua invisibilidade na tradução, pois, ao assumir essa postura, o tradutor fez parecer que a sentença havia sido originalmente produzida em português, deixando de trazer prestígio para o seu trabalho tradutório. O tradutor profissional, por outro lado, ao assumir uma postura mais estrangeirizadora, buscando aproximar a sentença traduzida do contexto original do AAVE, resultou em maior visibilidade de sua figura na tradução, pois, ao assumir tal postura, o tradutor não buscou necessariamente demonstrar que a sentença havia sido produzida no português, de modo a trazer visibilidade para o seu trabalho, conforme é defendido pelo autor (Venuti, 2008 [1995], 2002 [1998]).

#### **4.3 Análise quantitativa**

Nesta seção, será apresentada uma tabela com o levantamento quantitativo das modalidades de tradução audiovisual, legendagem e dublagem — pertencentes ao polissistema audiovisual (Carvalho, 2005) —, que foram analisadas previamente na seção 4.2, em comparação às categorias da estrangeirização e domesticação, teorizadas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) como posturas tradutórias. Assim, cada modalidade de tradução será coadunada com as respectivas posturas tradutórias apresentadas pelo autor, tendo como base suas frequências de ocorrência no *corpus* analisado. Ou seja, a tabela a seguir apresentará os dados que já foram discutidos anteriormente, demonstrando, de forma mais objetiva, quantas legendas e dublagens foram classificadas como estrangeirizadoras e quantas legendas e dublagens foram classificadas como domesticadoras.

Tabela 1 - Análise quantitativa das modalidades de tradução audiovisual e das posturas tradutórias defendidas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998])

	Estrangeirização		Domesticação	
	n. <sup>º</sup>	%	n. <sup>º</sup>	%
<b>Legendagem</b>	03	20%	12	80%
<b>Dublagem</b>	12	80%	03	20%
<b>Total</b>	15	100%	15	100%

Fonte: elaborada pela autora (2025)

Na tabela acima, podemos observar que as modalidades de tradução audiovisual contempladas neste trabalho estão dispostas à esquerda, nas linhas na tabela, sendo estas a legendagem e a dublagem, enquanto as posturas tradutórias caracterizadas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) estão dispostas nas colunas da tabela, sendo estas a estrangeirização e a domesticação, que foram os conceitos aplicados nas modalidades de tradução de cada uma das 15 cenas extraídas da obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*. Esta tabela visa a comparar, quantitativamente, qual modalidade de tradução audiovisual foi mais predominante nas escolhas estrangeirizadoras e qual modalidade abrangeu mais escolhas domesticadoras, buscando identificar possíveis padrões em traduções amadoras e em traduções profissionais, além de buscar observar se as modalidades seguiram o padrão que é comumente esperado por cada uma — legendas mais estrangeirizadoras e dublagens mais domesticadoras — ou se esse resultado foi diferente pelo fato de um tradutor ser amador e o outro ser profissional.

Com o propósito de realizar essa comparação entre as modalidades de legendagem e dublagem, a tabela dispõe de duas colunas que indicam, respectivamente, o número de ocorrências de determinada modalidade com determinada postura tradutória e a porcentagem que esse número representa em relação à porcentagem total da quantidade de posturas tradutórias que foram assumidas, sendo, nesse caso, 15 estrangeirizações e 15 domesticações. Desse modo, podemos observar que, de acordo com a tabela acima, as análises realizadas anteriormente resultaram em 3 legendas estrangeirizadoras e 12 legendas

domesticadoras, de modo a indicar que, neste *corpus*, as legendas seguiram por um viés mais domesticador, resultando em 80% de legendas domesticadoras e 20% de legendas estrangeirizadoras. Por outro lado, a tabela disposta demonstra que as análises realizadas previamente resultaram em 12 dublagens estrangeirizadoras e 3 dublagens domesticadoras, o que indica uma quantidade maior de dublagens que seguiram pelo viés estrangeirizador, resultando em 80% de dublagens estrangeirizadoras e 20% de dublagens domesticadoras. Assim, os dados demonstram resultados diferentes daqueles que geralmente são esperados, com legendas mais domesticadoras, que foram traduzidas por um amador, e com dublagens mais estrangeirizadoras, que foram traduzidas por um profissional, de modo a apresentar legendas que são mais próximas da língua e/ou cultura de chegada e dublagens que são mais próximas da língua e/ou cultura de partida.

Ao aplicarmos a Teoria dos Polissistemas (2000 [1972]) em nossa análise, no que diz respeito ao polissistema audiovisual (Carvalho, 2005), podemos buscar compreender os resultados quantitativos deste trabalho, que, como mencionado anteriormente, fogem do padrão que é esperado para traduções audiovisuais, demonstrando, no âmbito desta análise, legendas mais domesticadoras e dublagens mais estrangeirizadoras. Ou seja, faz-se necessário lembrar que as traduções aqui analisadas constituem uma tradução realizada por um amador e uma tradução realizada por um profissional, de modo que somente um dos tradutores, o profissional, esteve sujeito às relações de poder existentes no mercado audiovisual, responsáveis pela exibição do produto final para os telespectadores (Carvalho, 2005). Desse modo, o tradutor amador foi, possivelmente, isento das variadas questões mercadológicas e comerciais que caracterizam o polissistema, já que este realizou a tradução para a legendagem por conta própria, sem a presença de roteiristas, produtores, revisores, entre outros, que comumente compõem os mecanismos de controle que estão por trás do trabalho do tradutor. Logo, devido aos cenários divergentes que estão por trás do ambiente de trabalho de cada um, é possível concluir que a formação profissional, ou a falta dela, foi capaz de influenciar diretamente os resultados desta pesquisa, que não seguiu os padrões de legendagem e dublagem. Assim, os resultados demonstram que as relações existentes entre profissionais que compõem o polissistema audiovisual se fazem muito importantes, já que, mesmo com a presença de mecanismos de poder que comumente moldam e modificam o trabalho do tradutor,

como apontado por Carvalho (2005), esse ambiente manifesta maior eficiência na produção de traduções, com o envolvimento de diversos profissionais capacitados para transmitir a melhor versão final do produto traduzido. Nesse sentido, a tradução que foi capaz de, mais adequadamente, contemplar os aspectos característicos do AAVE foi a tradução realizada pelo profissional, ou seja, aquela que mais esteve inserida no processo mercadológico e comercial do polissistema audiovisual.

Ainda, é importante lembrar que Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) defende que os tradutores produzam traduções mais estrangeirizadoras, com o propósito de visibilizar as suas figuras em seus trabalhos e de manter as diferenças culturais que existem entre as línguas de partida e de chegada, evitando causar, a partir de traduções domesticadoras, apagamentos culturais em culturas que não são etnocêntricas. Ou seja, tal conceito pode ser aplicado ao socioleto AAVE, que surge de um contexto cultural completamente diferente do contexto da língua inglesa — uma língua culturalmente etnocêntrica —, apesar de ainda compartilhar muitas semelhanças com esta. Assim, é importante observar que uma tradução ideal para o socioleto seria aquela que segue o viés mais estrangeirizador, também defendido por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), de modo a evitar o apagamento dos traços linguísticos de informalidade que são tão importantes para os falantes dessa variedade. Por fim, é válido ressaltar que esta análise demonstra a importância de uma formação profissional para a atuação na área da tradução, pois o tradutor profissional, responsável pela dublagem, foi aquele capaz de melhor contemplar os traços característicos e sociais do *Black English*, assumindo posturas majoritariamente estrangeirizadoras, que são defendidas pelo próprio autor (Venuti, 2008 [1995], 2002 [1998]).

#### **4.4 Conclusões**

Neste capítulo, apresentamos o *corpus* deste trabalho, que consiste em 15 cenas extraídas do filme *The Hate U Give* ou *O Ódio que Você Semeia* e que contém as 7 características do AAVE que foram categorizadas pelos autores Iwassa (2007) e Rickford (1999), de modo que cada cena contou com duas modalidades de tradução audiovisual: a legendagem e a dublagem.

Em seguida, discutimos as traduções realizadas para as modalidades da legendagem e da dublagem, as quais foram extraídas, respectivamente, de uma tradução amadora e de uma tradução profissional, sendo estas apresentadas em quadros, de acordo com a ocorrência do socioleto. Desse modo, observamos as particularidades de cada ocorrência do *Black English* e a maneira como estas foram traduzidas, buscando identificar se o caráter social do socioleto foi contemplado ou não nas traduções (Labov, 2006 [1966], 1972).

Logo após as discussões, categorizamos cada tradução como estrangeirizadora ou domesticadora, de acordo com as escolhas tradutórias que foram realizadas por cada tradutor (Venuti, 2008 [1995], 2002 [1998]), além de discutirmos a respeito da visibilidade e da invisibilidade da figura do tradutor em cada uma das traduções — conceitos que resultam das posturas tradutórias anteriormente assumidas por cada tradutor (Venuti, 2008 [1995], 2002 [1998]).

Por fim, apresentamos uma tabela com os resultados do levantamento quantitativo, a fim de demonstrar, percentualmente, a frequência das tendências tradutórias de cada uma das modalidades audiovisuais, ou seja, a fim de demonstrar qual modalidade de tradução foi majoritariamente estrangeirizadora e qual modalidade foi majoritariamente domesticadora. Com isso, buscamos identificar se as modalidades seguiram os padrões que são comumente esperados por elas ou se há diferença nesses padrões devido à presença de um tradutor amador e de um tradutor profissional. Ainda, com base nos resultados obtidos, apresentamos uma discussão que buscou compreender os dados alcançados nesta análise à luz do polissistema audiovisual (Carvalho, 2005), que contempla as modalidades da legendagem e da dublagem, a partir da Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 2000 [1972]).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho se dedicou à análise da tradução do *African American Vernacular English (AAVE)* ou *Black English* na obra cinematográfica *O Ódio que Você Semeia*, de Angie Thomas, a partir da abordagem da Sociolinguística Variacionista (Labov, 2006 [1966], 1972), que contribui significativamente para a área dos Estudos da Tradução ao ser capaz de contemplar as especificidades da língua em uso na tradução. Desse modo, este trabalho almejou comparar duas traduções realizadas para o filme, sendo essas nas modalidades de tradução audiovisual da legendagem e da dublagem, que foram traduzidas, respectivamente, por um tradutor amador e um tradutor profissional. Ainda, é importante ressaltar que as modalidades de tradução analisadas, neste trabalho, também se fazem importantes para os Estudos da Tradução, pois constituem o polissistema audiovisual a partir da Teoria dos Polissistemas (2000 [1972]), de acordo com a dissertação de Carvalho (2005).

De modo mais específico, este trabalho teve como objetivos: (i) discutir o caráter social dos traços do socioleto, que são apresentados por Iwassa (2007) e Rickford (1999) em suas obras; (ii) analisar as traduções realizadas, de forma a categorizá-las à luz das conceituações de estrangeirização e domesticação, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]); (iii) conceituar as respectivas traduções analisadas de acordo com os conceitos de visibilidade e invisibilidade do tradutor, de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]); e (iv) realizar uma análise comparativa das traduções, que abrangem um tradutor amador e um tradutor profissional, buscando verificar qual tradutor e qual modalidade, legendagem ou dublagem, conseguiu contemplar os traços sociais do AAVE da maneira esperada.

A fim de cumprir esses objetivos, realizamos uma análise de 15 cenas extraídas do filme *O Ódio que Você Semeia*, que contém ocorrências do AAVE, nas modalidades de tradução da legendagem e da dublagem, tomando o método-misto (Johnson; Onwuegbuzie; Turner, 2007) como metodologia para possibilitar a aplicação de uma análise qualitativa e também de uma análise quantitativa. Ou seja, com base na interpretação dos dados, que foi realizada por meio da análise do caráter social do AAVE (Labov, 2006 [1966], 1972) e das conceituações de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), e, também com base nos dados numéricos resultantes da

análise anterior, que visaram a comparar ambas as modalidades de tradução audiovisual com os conceitos de estrangeirização e domesticação (Venuti, 2008 [1995], 2002 [1998]), esta pesquisa alcançou resultados muito mais precisos e satisfatórios.

Por sua vez, a hipótese inicialmente formulada para a análise deste trabalho considerava que a legendagem seria a modalidade capaz de contemplar, mais adequadamente, os aspectos socioculturais do *Black English*, pois esta é conhecida por comumente apresentar traduções mais literais e mais próximas do contexto original, ou seja, traduções mais estrangeirizadoras, que são defendidas por Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) como aquelas que mais valorizam e visibilizam o trabalho do tradutor, além de também visibilizarem a cultura de partida, especialmente se esta não for uma cultura etnocêntrica. Contudo, após a realização da análise dos dados, que comparou, quantitativamente, a modalidade mais estrangeirizadora e a modalidade mais domesticadora, a hipótese inicialmente formulada foi refutada, pois a modalidade que se consagrou como a mais estrangeirizadora foi a dublagem, com 80% de ocorrência no *corpus* analisado. Este resultado se deu por dois motivos possíveis: (i) as traduções aqui analisadas constituíram uma tradução que foi extraída de um site da internet e uma tradução que foi extraída do DVD do filme, ou seja, acredita-se que somente o tradutor do DVD, responsável pela dublagem, possuía uma formação profissional na área da tradução, de modo a contemplar, mais adequadamente, as ocorrências do socioleto a partir de sua formação, respeitando, majoritariamente, o contexto da língua de partida, em comparação ao tradutor amador; ou (ii) as traduções realizadas pelo tradutor amador, ou seja, aquele responsável pela legendagem, não precisaram seguir os parâmetros estabelecidos pelo polissistema audiovisual, como as relações de poder existentes entre o tradutor e seus superiores e as questões comerciais e mercadológicas que caracterizam esse polissistema (Carvalho, 2005), já que o amador possivelmente realizou a tradução sozinho, sem revisores e/ou parâmetros mercadológicos impostos para seguir.

Dessa forma, este trabalho contribuiu positivamente para a interface da Sociolinguística Variacionista e dos Estudos da Tradução ao demonstrar a importância desta abordagem para a área, especialmente ao tratarmos da tradução de um socioleto como o AAVE, que, de acordo com Cunha Lacerda (2010) e Tagliamonte (2006), carrega valor identitário e representa a história pessoal dos

falantes que o utilizam, de modo a necessitar desta abordagem para a análise cuidadosa da tradução do AAVE em qualquer instância, seja em obras literárias ou cinematográficas. Ainda, este trabalho contribuiu para o estudo do *Black English* na área da tradução audiovisual, demonstrando que, assim como no polissistema literário (Even-Zohar, 2000 [1972]), o polissistema audiovisual (Carvalho, 2005) também é controlado por relações de poder, que podem influenciar, ou não, o produto final da tradução, gerando traduções que podem seguir os padrões mercadológicos ou que podem seguir por um caminho contrário, a depender da formação profissional do tradutor ou da ausência desta.

É válido ressaltar, ainda, que os objetivos inicialmente propostos neste trabalho foram devidamente cumpridos. Porém, é essencial que trabalhos futuros acerca do socioleto *African American Vernacular English*, da área dos Estudos da Tradução e da abordagem da Sociolinguística Variacionista sejam realizados, com o propósito de aprofundar e difundir cada vez mais esse tema, contribuindo não só para as áreas mencionadas, mas também para a formação profissional de futuros tradutores e pesquisadores.

## REFERÊNCIAS

- BAGNO, M. *Preconceito Linguístico*. 49 ed. São Paulo: Loyola, 2007 [1999].
- BERLIN, I. *Many thousands gone: the first two centuries of slavery in North America*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1998.
- BLOOM, J.; MARTIN JR., W. E. *Black against empire: the history and politics of the Black Panther Party*. 2 ed. Oakland: University of California Press, 2016 [2013].
- BORTONI-RICARDO, S. M. *Manual de Sociolinguística*. São Paulo: Contexto, 2014.
- CARVALHO, C. A. de. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Dissertação de Mestrado em Letras. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.
- CHOMSKY, N. *Syntactic Structures*. 2 ed. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2002 [1957].
- COSERIU, E. *Lições de Linguística Geral*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.
- CUNHA LACERDA, P. F. A. Tradução e Sociolinguística Variacionista: a língua pode traduzir a sociedade?. *Revista Tradução e Comunicação*, v. 20, 2010.
- DERRIDA, J. Des tours de Babel. In: GRAHAM, J. F. *Difference and Translation*. Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 165–248.
- EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000 [1972], p. 192-197.
- FOUCAULT, M. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- FRANCIS, M. M.; WRIGHT-RIGUEUR, L. Black Lives Matter in Historical Perspective. *Annual Reviews*. Seattle, v. 17, p. 441-458, out. 2021.
- FRIEDRICH, Hugo. On the Art of Translation. In: Shulte, R.; Biguenet, J. (editores) *Theories of Translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1992, p. 11-16.

GALBINST, Y; BAKERS, M; ESKELNER, M. *História da escravidão: da antiguidade ao colonialismo espanhol na América*. Trad. de Arcelino Gomes. Cambridge: Cambridge Stanford Books, 2022.

GENTZLER, E. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Trad. de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009 [1993].

HOLMES, J. The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2000 [1972]. p. 172-185

IWASSA, H. L. F. *Black English*: sob a perspectiva da sociolinguística e da tradução. In: ANAIS DO III CELLMS, IV EPGL e I EPPGL, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Dourados, out, 2007.

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

LABOV, W. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

\_\_\_\_\_. *The Social Stratification of English in New York City*. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2006 [1966].

LEFEVERE, A. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Trad. de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992] p. 13-49

MOLLICA, M. C. Fundamentação teórica: conceituação e delimitação. In: MOLLICA, M. C.; BRAGA, M. L. (orgs.) *Introdução à Sociolinguística: o tratamento da variação*. São Paulo: Contexto, 2003.

MONTEIRO, J. L. *Para Compreender Labov*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MURPHY, R. *English Grammar in Use*. 5 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2019 [1985].

NIDA, E. A. *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.

OAKES, J. *Freedom national: the destruction of slavery in the United States, 1861 – 1865*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2013.

RICKFORD, J. R. *African American Vernacular English*: features, evolution, educational implications. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1999.

SAUSSURE, F. de. Trad. Antônio Chelini et. al.. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SCHLEIERMACHER, F. *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir*. Trad. Celso Braida. Princípios, 21, 2007 [1813].

SOARES, M. S. *Rediscutindo a noção de equivalência linguística na tradução a partir da Sociolinguística Variacionista*: um estudo de caso na obra Beloved, de Toni Morrison. Trabalho de Conclusão de Curso em Letras. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

TAGLIAMONTE, S. A. *Analysing Sociolinguistic Variation*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 1-12.

TAVARES, M. A. Sociofuncionalismo: um duplo olhar sobre a variação e a mudança linguística. *Interdisciplinar*. Itabaiana: v. 17, p. 27-48, jan./jun. 2013.

TISCHAUSER, L. V. *Jim Crow Laws*. Santa Barbara, Denver, Oxford: Greenwood, 2012.

VENUTI, L. *The Scandals of Translation*: towards an ethics of difference. 2 ed. London, New York: Routledge, 2002 [1998].

\_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility*: a history of translation. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008 [1995]. p. 1-34.

VIEIRA, B. V. G.; OLIVEIRA, J. K. de. Alguns apontamentos sobre Cícero tradutor de poesia. *Scientia Traductionis*. Florianópolis, n. 10, p. 133-140, 2011.

WALKER, C. E. *Deromanticizing black history*: critical essays and reappraisals. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1991.

WEINREICH, U.; LABOV, W.; HERZOG, M. *Empirical Foundations for a Theory of Language Change*. Austin: University of Texas Press, 1968. p. 95-195.