

# PARA ALÉM DA SINCRONIA: A RESISTÊNCIA NEGRA QUE NÃO RESISTE À DUBLAGEM DE/EM DJANGO UNCHAINED

Tiago Costa Pereira<sup>1</sup>

## Resumo

Desde que o cinema se tornou uma das manifestações artísticas mais difundidas em todo o mundo, a necessidade de alguma forma de tradução audiovisual se fez necessária para que as narrativas cinematográficas pudessem ser comercializadas em diferentes países. As maneiras encontradas de tornar essas narrativas acessíveis a diferentes públicos foram a legendagem e a dublagem. Entre estas duas, um aspecto parece ter se colocado, desde o princípio, como indispensável ao sucesso e aceitação: a sincronia. Até aqui, a dublagem e o dublador parecem assumir um estatuto de ventriloquismo. Como se o objetivo dessa modalidade de tradução fosse a de criar um efeito de ilusão entre os espectadores: a ilusão de que os atores dublados na tela falam a mesma língua do que a audiência. Assim como em um espetáculo de ventriloquismo, quando o artista é tão competente ao ponto de não se conseguir precisar de onde é que sai a voz daquele boneco – ainda que se saiba que os bonecos não possuem uma. Escolher dubladores com as vozes parecidas com a dos atores originais, buscar um encaixe perfeito entre o abrir e fechar da boca dos atores e a voz do dublador e uma precisão sincrônica entre imagem e som garantiriam o sucesso desse processo. Sob o ponto de vista dos autores revisados até então, e às expensas do caráter de unicidade da voz e do lugar discursivo em que se situa a narrativa cinematográfica original, o ajuste e a execução precisa de algumas técnicas pretendem garantir o sucesso da tradução dos aspectos sonoros de uma narrativa cinematográfica. Para este projeto de pesquisa, a hipótese é que existe algo além, ou anterior, a esse aspecto instrumental. A proposta deste trabalho não é a de julgar a fidelidade ou a qualidade sincrônica da tradução audiovisual de alguma obra cinematográfica. O que importa não é tentar mensurar se a dublagem conseguiu ser fiel, se esta conseguiu encaixar perfeitamente as palavras, a voz, do dublador na boca do ator da versão original. A intenção é tomar e propor a sonoridade de uma determinada narrativa cinematográfica naquilo que ela tem de intraduzível. É importante ressaltar a escolha da noção de sonoridade e não apenas, ou simplesmente, da vocalidade. A opção é por tratar a dimensão sonora dessa narrativa (as vozes dos atores, as músicas, os gritos, os ruídos etc.) como constituída de aspectos intraduzíveis. Dimensão sonora que, para Chion (2008, p. 118), não é apenas uma ferramenta a serviço da imagem: são sons que fazem ouvir “[...] uma certa matéria, uma densidade, uma presença, uma sensorialidade”.

Palavras-chave: Dublagem; Tradução Audiovisual.

Desde que o cinema se tornou uma das manifestações artísticas mais difundidas em todo o mundo, a necessidade de alguma forma de tradução audiovisual se fez necessária para que as narrativas cinematográficas pudessem ser comercializadas em

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. [tiago\\_hst@hotmail.com](mailto:tiago_hst@hotmail.com)

diferentes países. As maneiras encontradas de tornar essas narrativas acessíveis a diferentes públicos foram a legendagem e a dublagem. Entre essas duas, um aspecto parece ter se colocado, desde o princípio, como indispensável ao sucesso e aceitação: a sincronia.

A dublagem consiste em substituir todas as falas do filme original por enunciados traduzidos e gravados por dubladores. Na dublagem, todos os sons presentes na cena devem ser traduzidos e regravados. O **aspecto principal a ser levado em conta** pelo tradutor **deve ser a sincronia** entre o movimento dos atores em cena e a fala traduzida. (RAMALHO, 2007, p. 1, grifo nosso).

Então, esse é considerado o aspecto mais relevante e mais importante nessa tradução audiovisual. Para Ramalho (2007), além da sincronia, existem outros dois aspectos imprescindíveis: a naturalidade e a equivalência. Sobre o primeiro, a naturalidade deve ser um efeito produzido entre o texto original e o traduzido pelos dubladores. Para que essa sensação seja atingida com mais eficiência, é preciso que os dubladores sejam bons atores e intérpretes. A respeito do segundo aspecto, é preciso que haja uma relação de equivalência entre os dois textos, e é esta que “permite que o texto da tradução seja validado como ‘parecido’ com o texto original, e algumas vezes [...] seja idêntico ao original” (RAMALHO, 2007, p. 3).

A serviço da sincronia e da naturalidade, e sob esse ponto de vista, o dublador é um sujeito em busca do “sincronismo labial daqueles que estão atuando na tela” (BARROS, 2006, p. 59). Para tal, a técnica deve ser a seguinte:

O dublador/ator deve trabalhar com um fone nos ouvidos para que possa ouvir o som original, dizendo a frase em português, com um olho no roteiro e outro na tela à sua frente, **encaixando as sílabas da melhor forma na boca do ator** ou personagem, e tudo isso, claro, com uma boa interpretação. (BARROS, 2006, p. 59, grifo nosso).

Em consonância com os pressupostos de Ramalho (2007) e Barros (2006) está o trabalho de Sadaghiân (2010). Para o autor, o dublador e, conseqüentemente, a dublagem em si deve permanecer fiel no momento da tradução audiovisual. Então, e para tanto, o tradutor deve levar em conta os componentes acústicos e visuais à procura da sincronia. Assim, somando-se às noções de sincronia, equivalência e naturalidade, surge a noção de fidelidade. Fidelidade ao texto e ao idioma da língua de partida e à paisagem sonora original.

Dessa maneira, dublagem e dublador parecem assumir um estatuto de ventriloquismo. Como se o objetivo dessa modalidade de tradução fosse a de criar um efeito de ilusão entre os espectadores: a ilusão de que os atores dublados na tela falam a mesma língua do que a audiência. Assim como em um espetáculo de ventriloquismo, quando o artista é tão competente ao ponto de não se conseguir precisar de onde é que sai a voz daquele boneco – ainda que se saiba que os bonecos não possuem uma. Escolher dubladores com as vozes parecidas com a dos atores originais, buscar um encaixe perfeito entre o abrir e fechar da boca dos atores e a voz do dublador e uma precisão sincrônica entre imagem e som garantiriam o sucesso desse processo. Sob o ponto de vista dos autores revisados até então, e às expensas do caráter de singularidade da voz e do lugar discursivo em que se situa a narrativa cinematográfica original, o ajuste e a execução, com precisão, de algumas técnicas pretendem garantir o sucesso da tradução dos aspectos sonoros de uma narrativa cinematográfica.

Entretanto, quero propor neste artigo que há algo além, ou anterior, a esse aspecto instrumental. A proposta deste trabalho não é a de julgar a fidelidade ou a qualidade sincrônica da dublagem de/em *Django Unchained* (2012), último filme dirigido por Quentin Tarantino. O que importa não é tentar mensurar se a dublagem conseguiu ser fiel, se esta conseguiu encaixar perfeitamente as palavras, a voz, do dublador na boca do ator da versão original. A intenção é tomar e propor a sonoridade de determinada narrativa cinematográfica como um espaço discursivo e, conseqüentemente, de produção de determinados efeitos de sentido e de sujeitos, em detrimento de tantos outros possíveis. É importante ressaltar a escolha da noção da sonoridade (as vozes dos atores, as músicas, os gritos, os ruídos etc.) e não apenas, ou simplesmente, da vocalidade. Dimensão sonora que, para Chion (2008, p. 118), não é apenas uma ferramenta a serviço da imagem: são sons que fazem ouvir “[...] uma certa matéria, uma densidade, uma presença, uma sensorialidade”.

Avançando um pouco na proposta deste artigo, a intenção é a de pensar a tradução audiovisual, superando essa noção simplesmente sincrônica e instrumental, a partir de uma perspectiva discursiva. Ou seja, a dublagem como um processo discursivo. Portanto, não mais pensar a tradução, mas o processo tradutório.

Ao invés de pensarmos a tradução como um transporte de informações de uma língua para outra, vemos o processo tradutório como uma multiplicidade de vozes e sentidos. [...] Por isso, mais do que multiplicidade, **a tradução é**

**possibilidade.** Possibilidade de que sempre outras vozes se inscrevam, de que sempre outros sentidos sejam produzidos. (MITTMANN, 2003, p. 104, grifo da autora).

Aproveitando a metáfora das vozes, outras e múltiplas, proposta por Mittman (2003), avanço em mais um recorte para tentar delimitar como pretendo tomar a sonoridade negra norte-americana nas respectivas versões, original e dublada, de *Django Unchained* (2012).

Dessa perspectiva, interessa-me observar a alternância entre duas maneiras de inserir a voz na narrativa fílmica – a da banda sonora na língua original e a da dublagem para outra língua – é contraparte material do discurso que a atravessa. **Em outros termos, trata-se de ver como os contrastes da voz na emissão original e na dublagem incidem sobre a direção de sentido a vir na fruição de uma narrativa fílmica**, implicando não apenas os que contam a história em som e imagem, mas inclusive o espectador na posição de sujeito em que se vê impelido a interpretar não só o que olha, mas também o que escuta na superfície da película. (SOUZA, 2013, p. 95, grifo nosso).

Pensando teoricamente a partir do que apresentam Mittmann (2003) e Souza (2013), quero propor que alguns efeitos de sentido que vêm pela/na banda sonora original de *Django Unchained* (2012), e que constituem a narrativa fílmica, acabam não coincidindo na versão dublada. Por exemplo: se proponho que em *Django Unchained* (2012) as personagens apresentam uma dicção que evoca uma voz *blueszera* e que faz ressoar um ritmo que sempre esteve no *blues*, no *jazz*, nas canções de resistência à escravidão e nas que embalaram os movimentos de luta pelos direitos civis nos anos 1960, é porque esse efeito (o de resistência negra) só se faz possível ouvir pela relação/articulação entre esses sons e uma memória discursiva da história negra norte-americana. Afinal, esses aspectos só podem se tornar audíveis em 2012 (ano de lançamento do filme), e em uma narrativa de uma história que se passa em 1858, pela força dos discursos sobre a escravidão, sobre a música como espaço de manifestação e de constituição da resistência negra norte-americana. Somente pela força do (e pela articulação com o) discurso que essa sonoridade pode se fazer ouvir. Aqui é ponto de inflexão que opera o dublador. Sendo assim, não basta que as vozes que as personagens ganham na versão dublada para o português tentem preservar características (timbre, entonação, altura e intensidade) presentes na versão original; tampouco é o suficiente para que os efeitos de sentido coincidam o fato de que se consiga uma sincronia volcubial perfeita, ou quase perfeita. A dicção das personagens dubladas não consegue

evocar tal sonoridade, musicalidade, uma vez que se constitui em um outro espaço discursivo, em uma outra paisagem sonora. “Isso implica dizer que o sujeito que traduz [ou neste caso, que dubla] não pode se constituir a não ser perdendo-se na turbulência dos discursos que se encarregam do destino do dizer submetido à passagem” (SOUZA, 2009, p. 216).

### ***Black english: a singularidade e a resistência que não resistem à dublagem***

Em *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*, Mintz e Price (2003) chamam atenção ao fato de que nos regimes escravocratas instalados nas Américas (do Sul, do Norte e Central) existia uma grande tendência em tratar os escravos como coisas, como mercadorias, como cifras anônimas. Dos negros eram usurpadas, violentamente, as características que lhe tornavam humanos e, dessa maneira, diferenciavam-nos uns dos outros. Violência que os autores classificam como um ataque implacável à identidade pessoal.

No entanto, por uma ironia peculiar, esse que foi o mais degradante de todos os aspectos da escravidão parece ter surtido **o efeito de incentivar os escravos a cultivarem, justamente, uma apreciação maior pelas características mais pessoais e mais humanas que diferenciam um indivíduo do outro**, o que talvez constituísse as principais qualidades de que os senhores não podiam privá-los. Desde cedo, portanto, os escravos aperfeiçoaram as maneiras pelas quais podiam ser indivíduos – um senso de humor particular, uma certa habilidade ou tipo de conhecimento, **até um modo característico de andar ou falar**, ou ainda algum detalhe do vestuário, como a aba do chapéu ou o uso da bengala. (MINTZ; PRICE, 2003, p. 75, grifo nosso).

É a esse modo característico de falar, ao qual chamam a atenção Mintz e Price (2003), que fiz menção anteriormente (a voz *blueszera*) e que vem em *Django Unchained* na/pela maneira musicada, ritmada e forte com que as personagens articulam, modulam, suas emissões vocais. As personagens, inclusive as interpretadas por atores brancos, da versão original apresentam uma dicção que constantemente desliza da descontinuidade da fala ao ritmo do canto, da música. O que acaba por fazer com que suas vozes se constituam como caixas de ressonâncias para que se escutem outras vozes, outras canções, que já foram de resistência à escravidão, de luta pelos direitos civis, de refrãos de *blues* e *jazz*.

É o modo característico de falar de uma variação do inglês desenvolvido pelas comunidades afro-americanas, conhecido como *black english*, *african-american english* ou *Ebonics*. Para a autora negra norte-americana Toni Morrison, ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura:

It is the thing that black people love so much – the saying words, holding them on the tongue, experimenting with them, playing with them. It's a love, a passion. Its function like a preacher's: to make you stand up of your seat, make you lose yourself and hear yourself. **The worst of all possible things that could happen would be to lose that language.** (MORRISSON, 1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000, p. 4, grifo nosso).

Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1995, p. 50) propõem que há uma relação muito próxima entre o black english e um jeito de soar que se aproxima da música. Para os autores, “[...] há uma dissolução da forma constante em benefício das diferenças de dinâmica. E quanto mais uma língua entra nesse estado, mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da **própria música**” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 50, grifo nosso).

Embora Mintz e Price (2003), Morrison (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000) e Deleuze e Guattari (1995) partam de questões e abordagens distintas, o que me interessa para a reflexão deste artigo é o fato do caráter coincidente relacionado à forma peculiar e musical com que o negro norte-americano faz uso de sua língua. O modo característico de andar e falar; o segurar e experimentar as palavras na língua; a notação quase que propriamente musical da pronúncia. Essa é a forma de constituir uma sonoridade característica, diferente, e que foge à paisagem acústica e opressiva da escravidão e da desumanização. Uma maneira de resistir e subverter um regime acústico que é do colonizador, do opressor, de quem quer nos tornar cifras anônimas.

Dessa maneira, para a proposta deste artigo, mais do que o que está sendo dito em *Django Unchained* (2012), importa a singularidade desses dizeres. É no timbre, na entonação, nas modulações e no ritmo dessas vozes que se faz ouvir as dissonâncias de uma sonoridade negra que se confronta com uma ordem rural, conservadora e branca norte-americana do século XIX. A voz também tomada pelo que ela tem de dissonante, de assemântica, de ruído e de grito originário e que transcende a fala. Uma voz que é

determinante para a maneira como se constituem os sujeitos e os sentidos na narrativa cinematográfica.

Singularidade, resistência e subversão que não resistem à passagem para uma outra língua, um outro lugar de enunciação, uma outra sonoridade. Me apoio no gesto de escuta empreendido por Souza (2009, 2013), para defender que no silenciamento das vozes originais para que sejam preenchidas pelas vozes dos dubladores, procedimento característico do processo de dublagem, não são apenas as palavras que fogem, são as possibilidades de sentidos que parecem escapar, parecem colocar-se em fuga.

Pela brevidade deste artigo e pela natureza ainda inacabada de meu gesto de pesquisa, apresento aqui apenas uma pequena, mas que penso ser bastante elucidativa, análise de uma sequência de *Django Unchained* (2012). O protagonista Django, um ex-escravo recém-liberto, começa um diálogo com Betina, uma escrava de uma fazenda no estado do Tennessee. O objetivo da conversa, por parte de Django, é descobrir se três capatazes que ele pretende matar estão vivendo naquela propriedade. Mas, e como destaquei anteriormente, o que me interessa não é o conteúdo nem o objetivo da conversa. O que pretendo tentar fazer ouvir é a singularidade marcante das vozes de Betina e Django; a forma como, de acordo com o que propõe Morrisson (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000), eles constituem suas falas, segurando e experimentando as palavras; a maneira como a partir daquele momento instauram um regime acústico próprio do falar negro norte-americano.

A seguir, reproduzo o trecho integral do primeiro diálogo entre Django e Betina. Uso o recurso da marcação em itálico para tentar destacar e tornar audível as extensões diferenciadas que determinadas vogais ganham nas falas de Django e, bem mais marcadamente, e de Betina. O que Morrisson (1981 apud RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J., 2000) classifica como segurar as palavras, e seus sons, na boca e experimentá-las parece se encaixar perfeitamente à performance vocal de Betina. Com estas extensões e intensidades distintas e marcadas em quase todas as suas falas, Betina acaba modulando seu diálogo de forma a cantar o seu texto, ao invés de contá-lo. Efeito que Quentin Tarantino (apud MC GRATH, 2012, grifo nosso) afirma ser um dos aspectos relevantes na escolha dos atores e na constituição das personagens de seus filmes: sobre a escolha dos Christopher Waltz e Samuel L. Jackson para trabalhar em *Django*, Tarantino afirma que “It’s actually hard not to write for them because **they sing my dialogue**. They **turn it into the music** that it’s supposed to be”. Ainda sobre o

trabalho autoral de Tarantino na performance vocal de seus atores, e especificamente em *Django Unchained*, o diretor (apud LOUIS GATES JR. H, 2013) explica que teve que intervir no modo como Jamie Foxx (que interpreta Django) expressava e representava a escravidão. Era preciso que Django não expressasse logo nas primeiras cenas a força e a confiança de um herói de cinema, ainda que fosse exatamente isso (um herói) que ele iria se tornar ao longo da narrativa. Para Tarantino (apud LOUIS GATES JR. H, 2013), Jamie Foxx precisava, inicialmente, ter a voz de, falar como, um negro que andava acorrentado a outros negros, que tinha as costas marcadas pelo estalar dos chicotes, que tentava sobreviver com poucas migalhas de comida. Ou seja, ele precisava expressar a escravidão. A performance vocal firme do herói negro, cuja voz desliza entre o timbre aveludado e suave e o metálico e rouquenho, confiante e forte precisava acontecer, ser materializada pela/na voz de Django, diante dos espectadores. Os “ouventes”, como propõe Chion (2008), precisavam escutar essa transformação. A beleza e a força da musicalidade negra precisava aos poucos ser modulada, ir aumentando de volume e convocando os espectadores a aguçarem os ouvidos e a escutar essa música.

Continuando a análise do diálogo entre Django e Betina, uso o recurso de negrito para destacar algumas características específicas, agora sob uma perspectiva linguística, do black english. Neste trecho, duas ficam mais evidentes: primeiramente, o a ocorrência da *double negative* (como destacado em I **ain't no** slave?); em seguida, o uso do *is* para todas as pessoas, singular e plural (como destacado em Yes, **I's free**) (IWASSA, 2007). Ainda que tais questões estejam mais ligadas especificamente a questões linguísticas, destaco que Alim e Smitherman (2012) chamam a atenção ao fato de que tais usos e recursos específicos do *black english* fazem com que o negro soe como um negro não pelo que ele diz, mas pela forma de seu dizer, por sua performance vocal.

00:31:44,696 --> 00:31:47,407  
Betina - That house we just left *frooom*  
is The *Biiig* House.

00:31:47,574 --> 00:31:50,493  
Betina - Big Daddy call it that 'cause it's  
*biiig*.

00:31:51,661 --> 00:31:53,830

Betina - That there is the *paantry*.

00:31:53,997 --> 00:31:57,500  
Betina - That's where Big Daddy  
hang *aaaall* his *deead* meat.

00:31:57,667 --> 00:31:59,711  
Betina - Po' little squirrels.

00:32:01,421 --> 00:32:03,840 Betina - What you do for <i>yoour</i> massa?	Roooger Brittle, sometime <i>caalled</i> Lil <i>Raaaj</i> .
00:32:04,007 --> 00:32:05,758 Django - Didn't you hear him tell you <b>I ain't no</b> slave?	00:32:26,696 --> 00:32:28,531 Betina - I don't know them.
00:32:05,925 --> 00:32:08,344 Betina - So you <i>reaally</i> free? Django - Yes, <b>I's free</b> .	00:32:29,115 --> 00:32:30,950 Django - They could be usin' a different name.
00:32:08,511 --> 00:32:10,847 Betina - You mean you wanna dress like that?	00:32:31,117 --> 00:32:33,369 Django - They would come to the plantation this <i>paast yeaar</i> .
00:32:12,682 --> 00:32:15,143 Django - Betina, I need to ask you somethin'. Betina - What you <i>waaant</i> ?	00:32:33,536 --> 00:32:36,164 Betina - You mean the Shaffers? Django - Maybe.
00:32:15,310 --> 00:32:18,396 Django - I'm lookin' for three white men. Three brothers. Overseers.	00:32:36,331 --> 00:32:38,458 Django - Three brothers? Betina - Uh-huh.
00:32:18,563 --> 00:32:20,023 Django - Their name is Brittle. You know 'em?	00:32:38,625 --> 00:32:40,376 Django - They here? Betina - Uh-huh.
00:32:20,189 --> 00:32:22,066 Betina - Brittle? Django - Yes, Brittle.	00:32:40,543 --> 00:32:42,295 Django - Could you point one of 'em out to me?
00:32:22,233 --> 00:32:26,529 Django - John Brittle, Ellis Brittle,	00:32:42,462 --> 00:32:44,756 Betina - Well, <i>ooone's</i> over in that <i>fiield</i> .

Pensando a tradução audiovisual a partir de uma perspectiva discursiva, a ausência desses elementos constitutivos da performance vocal das personagens da versão original na versão dublada é bastante significativa. Isso porque tais performances vocais se inscrevem, mobilizam e evocam determinados discursos a respeito da escravidão nos Estados Unidos, da relação entre as vozes e a música negras como materialização da resistência à escravidão. O silenciamento dessa sonoridade negra, que vem pela substituição por uma banda sonora em um idioma completamente estranho a tudo isso, faz com que tais efeitos e possibilidades de sentidos não sejam coincidentes na versão dublada. Gostaria de ressaltar que tal hipótese/conclusão não pretende funcionar como uma crítica à dublagem, tampouco como objetivo apontar possibilidades de traduções audiovisuais no lugar das versões já existentes.

Por meio de uma análise contrastiva entre as bandas sonoras e as versões, dublada e legendada, de *Django Unchained* pode-se perceber que o caráter de diferenciação que o *black english* dá às personagens na/da versão original, e que constitui um gesto de resistência em meio à desumanização de um regime violento e escravocrata, se perde na versão dublada. As performances vocais das personagens negras em português silenciam esse estatuto da diferença, esse gesto de resistência. As vozes da versão dublada achatam as modulações, as inflexões, as variações de intensidade e de extensão na pronúncia das vogais, que dão o tom, a musicalidade, de Django, de Betina, de Stephen (personagem interpretada por Samuel L. Jackson). É uma narrativa que pode perfeitamente dar conta do conteúdo e dos diálogos, mas acaba por homogeneizar as performances vocais de sujeitos que fazem parte de um regime, também, acústico violento e desigual. Ou seja, a diferença e a resistência que vêm pela singularidade do modo de soar das vozes negras não resistem à dublagem. A dublagem acaba por servir como um retorno à colonização, à reprodução e constituição de sujeitos coisificados, de meras cifras anônimas.

## Referências

ALIM, H. S.; SMITHERMAN, G. *Articulate while black: Barack Obama, language and race in the U. S.* Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.

BARROS, L. R. R. de S. *Tradução audiovisual: a variação lexical diafásica na tradução para a dublagem e legendagem de filmes de língua inglesa.* São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31072007-154148/pt-br.php>. Acesso em: 28 out. 2014.

CHION, M. *A audiovisual: som e imagem no cinema.* Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e grafia, 2008.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 2.* Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. *DJANGO Unchained.* Direção: Quentin Tarantino. Los Angeles: Columbia Pictures, 2012. 1 DVD (165 min), widescreen, color.

IWASSA, H. L. F. *Black english: sob a perspectiva da sociolinguística e da tradução.* In: III CELMS, IV EPGL e I EPPGL, 2007, Dourados/MS. *Anais...* Dourados, Universidade do Estado do Mato Grosso do Sul, 2007.

LOUIS GATES JR. H. An unfathomable place: a conversation with Quentin Tarantino about Django Unchained. *Transition*, The Django Issue, Indiana University Press, n. 112, p. 46-66, 2013.

MC GRATH, C. Quentin's world. *New York Times*, New York, dec., 2012. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2012/12/23/movies/how-quentin-tarantino-concocted-a-genre-of-his-own.html?pagewanted=all&r=0>. Acesso em: 10 nov. 2014.

MINTZ, S. W.; PRICE, R. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MITTMANN, S. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

RAMALHO, M. R. V. dos S. *Dublagem: um estudo da tradução através das perspectivas logocêntrica e desconstrutivista*. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicie/Mainly.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/Mainly.pdf). Acesso em: 10 nov. 2014.

RICKFORD, J. R.; RICKFORD, R. J. *Spoken soul: the story of black english*. New York: John Wiley & Sons, 2000.

SADAGHIÂN, Z.. Etude de cas à partir de deux films français doublés en persan : Les Choristes et Un long dimanche de fiançailles - La mise à l'écart du traducteur audiovisuel dans le doublage. *La revue de the Iran: mensuel culturel iranien en Langue Française*. n. 52. mar. 2010. Disponível em: <http://www.teheran.ir/spip.php?article1144>. Acesso em: 14 nov. 2014.

SOUZA, P. de. De como se perder na tradução. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 24, p. 213-224, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2009v2n24p213>. Acesso em: 3 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. O corpo do outro da voz na dublagem de Tropa de Elite I. *Redisco*, v. 2, n. 1, p. 94-103, Vitória da Conquista, 2013.